

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

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

**11**

---

**MAYO 1946**

**GUZMAN Y JARA**

# TOD ARTE

CERAMICAS - LACAS  
DECORACIONES - REGALOS

Portugal 22 - Fono: 62712



Música y toda clase de instrumentos los encontrará en

## CASA AMARILLA

SAN DIEGO 128 - TELEFONO 83483

# Escuela Moderna de Música

F U N D A D A   E N   1 9 4 0

V I D A U R R E   1 4 3 8   -   T E L E F O N O   6 5 7 4 0

---

**Seis años de actividad docente y  
artística la colocan a la van-  
guardia de las escuelas musicales  
del país**

**DIRECTORIO:** Elena Waiss  
Adriana Saavedra  
Alfonso Leteller  
René Amengual  
Juan A. Orrego

## 50 PARTITURAS DE OPERA

Para canto y piano. Se venden por un tercio de su valor. EMPASTADAS, EN EXCELENTE ESTADO. Textos en italiano, francés, inglés, alemán. Obras de Mozart, Beethoven, Wagner, Weber, Verdi, Rossini, R. Strauss, Puccini, etc.

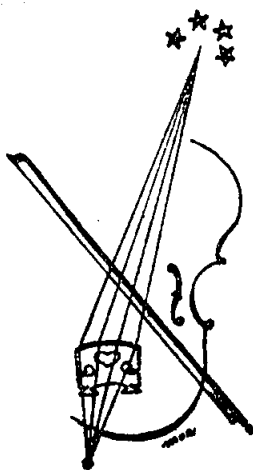
**SE VENDEN SOLO EN CONJUNTO**

Dirigirse a esta Revista

AGUSTINAS 620

FONO 67336

Instituto de Extensión Musical - Temporada de



## MUSICA DE CAMARA

8 CONCIERTOS DE ABONO

Abono Especial para Estudiantes

**SOLISTAS DE  
EXTRAORDINARIO  
RELIEVE**

**CUARTETO DE CUERDAS Y ORQUESTA  
DE CAMARA DEL I. DE E. M.**

**CORO DE LA ESCUELA  
MODERNA DE MUSICA**

---

---

### Conciertos del mes de Mayo

**LUNES 6 - TEATRO CENTRAL**

**ELENA WAISS, clavecinista  
y ORQUESTA DE CAMARA**

**Director: Víctor Tevah**

---

---

**LUNES 20 - SALA CERVANTES**

**RECITAL DE SONATAS**

**RODOLFO ZUBRISKY, violinista  
ELVIRA SAVI, pianista**

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

---

Año 2. *Santiago de Chile, Mayo de 1946* N.º 11  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

---

## SUMARIO

### EDITORIAL:

<i>La Asociación de Educación Musical</i> . . . . .	3
DANIEL QUIROGA.— <i>Los Hermanos García Guerrero</i> . . . . .	7
ANDRÉS SÁS.— <i>La Música Culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual</i> . . . . .	15

### EDUCACION MUSICAL

CARLOS ISAMITT.— <i>Aspectos artísticos en la reforma gradual de la enseñanza secundaria</i> . . . . .	25
<i>Asociación de Educación Musical. Noticias</i> . . . . .	28
<i>El Congreso de Educadores de Música en Cleveland</i> . . . . .	29
<i>La Educación Musical en Estados Unidos</i> . . . . .	30

### CRONICA

<i>Noticias y conciertos</i> . . . . .	32
<i>Actividad musical en el extranjero</i> . . . . .	36

### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Zapiola y el alba de la música chilena</i> . . . . .	42
---	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Las tertulias musicales en la época colonial</i> . . . . .	44
---	----

EDICIONES MUSICALES . . . . .	46
LIBROS APARECIDOS. . . . .	49
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	49



## EDITORIAL

### LA ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

**A**comienzo del mes que acaba de terminar, la Asociación de Educación Musical ha celebrado su primera sesión ordinaria y, por lo tanto, se halla constituida en posibilidad de trabajar; ella fué creada el año último como un resultado lógico y esperado de las Jornadas Pedagógicas Musicales que tuvieron lugar en la Facultad de Bellas Artes, a lo largo de gran parte del año escolar de 1945.

*(Abril o Mayo?)*

La fundación de esta entidad, que sus autores denominaron como «Asociación de Educación Musical», es decir, organismo destinado al estudio de la enseñanza de nuestro arte, y no asociación «de educadores» o con cualquier otro nombre que envolviera significación gremial, viene a dar cuerpo a un viejo anhelo de los profesores de música de toda la enseñanza pública y privada, que han echado de menos algún medio que los reúna, que los acerque y que aglomere, en una fisonomía coordinada, los muchos esfuerzos disgregados que hoy día se hacen en pro de la enseñanza de la música.

La Facultad de Bellas Artes, como ya se ha hecho notar, ha sido la primera en romper los marcos de fierro que aislan los diferentes grados de la enseñanza y que apuntan aristas enemigas entre la actividad docente del Estado y la enseñanza particular. Con una simplicidad digna de ser imitada, se abrieron las puertas para que todos los educadores musicales y los interesados en la educación musical se acercaran. Se publicó una invitación general, se fijaron temas que desarrollarían personas especializadas, cuidando que estas disertaciones no tomaran desde un comienzo el aspecto de cursos de perfeccionamiento, que podrían resultar sospechosos para alguna gente demasiado celosa de su independencia y especialmente de la independencia de sus imperfecciones. Concurrió un grupo

numeroso, tronchado a todos los aspectos de la enseñanza musical; de este grupo pronto se destacó un núcleo de presencia constante y de indiscutible asiduidad en las discusiones. De él surgió la célula creadora que lanzó la palabra esperada: acercamiento y unión alrededor del problema común e idéntico que es la enseñanza musical, sin distinción de planos, ni de credos ni de clasificaciones oficiales.

El movimiento que envuelve la Asociación de Educación Musical es de gran trascendencia y esperamos que no sea malogrado por espíritu de círculo o por los personalismos que viven del viejo aforismo de dividir para reinar. Enseñar la música es una misión que, si se la mira con profundidad, no tiene diferencia con respecto a los grados de la educación ni con respecto a que se trate de enseñanza general de ella o de entrenamiento especializado para el músico.

La vida musical, como todas las ramas de las actividades intelectuales, es un conjunto de capas, de facetas y de actividades que se complementan y se entrelazan en forma tal que ninguna de ellas puede ser sobreestimada, porque ninguna puede faltar ni desmerecer sin afectar profundamente la existencia de las restantes. ¿Qué sería de la actividad de los conciertos si no formamos un medio adecuado para ellos, si no creamos junto al compositor, el ejecutante y el público inteligente?

Hemos vivido imaginando que lo que se enseña en los colegios y en las escuelas primarias es diferente de lo que persigue el Conservatorio. Frente al músico profesional, al cual se supone absorto únicamente en problemas estéticos y en una actividad casi colgada en el aire, la enseñanza secundaria y también la primaria han esgrimido razones para fundamentar su preocupación por la música que no son sino los viejísimos conceptos moralistas y utilitarios que vienen desde la antigüedad pre-cristiana. Se ha supuesto que al ciudadano que no se destina a ejercer la profesión de músico, le está de más algún conocimiento técnico, siquiera rudimentario, y que debemos mantenerlo en una especie de nebulosa sonora sentimental, cuando no se dice que es menester entretenerlo y divertirlo con la música y para esto entregarle la peor música, la más baja y arrabalera, como si la contaminación espiritual que viene a través de frecuentar lo ordinario no dejara una semilla de vulgaridad, trátase por igual de la literatura, de las artes plásticas o de la música. El silabario y los libros de lectura contienen ejemplos literarios sencillos, trozos elementales e ingenuos, poesías claras y bien cortadas que atraen la mente de los niños; también imágenes. Si se quiere, pobremente dibujadas, pero sanas, ¿por qué entonces habríamos

---

de agregar a este alimento pedagógico simple la vulgaridad vergonzosa de tangos y de bailables que, en su música y en su texto, sólo respiran la decadencia corrompida de los bajos fondos y el espíritu grosero de los tugurios?

La Asociación de Educación Musical tiene por delante un campo vastísimo y virgen en donde laborar. Nada se ha hecho todavía por acercarse sistemáticamente a los profesores de enseñanza pública con los muchísimos maestros que ejercen la actividad pedagógica musical en los colegios y escuelas particulares o simplemente en sus casas; nada hemos establecido todavía que unifique los propósitos y aún los métodos para enseñar la música desde la escuela rural hasta la universidad. Este trabajo provechoso de acercamiento y de patriótica comprensión es el primer deber de la nueva entidad. Sus propósitos de coordinación sólo podrán ser realizados, si se comienza por inventariar lo que existe, por ver las necesidades, por hacer un resumen de toda la experiencia dispersa que se encuentra desconectada a lo largo de la República.

Un peligro deberá evitar la Asociación de Educación Musical y sobre él debemos insistir desde sus comienzos, para que no ocurra en Chile un hecho difícil de modificar más tarde, que preocupa profundamente a los educadores y músicos de países tan adelantados como los Estados Unidos. Nos referimos al caso del profesor de música a quien no le importa la música. Esto parece una paradoja y se creería un absurdo y, sin embargo, es un mal enormemente extendido; resultado, en parte, de una defectuosa selección de los candidatos a profesores y por otra parte, de una exageración en la importancia de los métodos y de la pedagogía misma, frente a lo que esta pedagogía debe tener por objeto. Se llega así a una perfección en la mecánica de la enseñanza, descuidando lo fundamental: aquello que debe enseñarse.

En Chile tenemos esperanzas de que este peligro pueda ser evitado. La Asociación de Educación Musical ha nacido de la buena voluntad general de educadores pertenecientes a todos los campos; no hemos establecido vallas, hemos visto al profesorado primario en íntima unión con la Universidad y con los compositores; hasta la enseñanza secundaria, la más reacia a una revisión de sus métodos, se ha plegado a una cruzada que es, ante todo, resultado del desinterés y de la abnegación, frente a las necesidades más profundas del arte y en general de la cultura.

Nuestros votos ardientes son por que la nueva Asociación nos libre de muchos males; no sólo de la dispersión y del desconocimiento, sino, sobre todo, de la superficialidad, de la banalidad, de la música-

---



mento vacía, hecha, explicada y oída como cosa sin im-  
sin significado y a lo sumo con una historia anecdótica de  
que, en la que los grandes artistas parecen mentecatos fuga-  
de algún manicomio y las grandes obras han de ser motejadas  
nombres arbitrarios y absurdos para que el niño se sienta atraído  
la música, precisamente por todo lo que es la negación misma de  
la música. Ciframos, pues, grandes esperanzas en el trabajo de la  
nueva entidad.

D. S. C.

# LOS HERMANOS GARCIA GUERRERO

P O R

*Daniel Quiroga*

AL COMPOSITOR ALFONSO LENG, CUYA GENEROSA  
CONVERSACIÓN, PLETÓRICA DE AFECTUOSOS RECUERDOS  
PARA SU ÍNTIMO AMIGO ALBERTO GARCÍA GUERRERO,  
IMPULSÓ LA REALIZACIÓN DEL PRESENTE TRABAJO.

Casi no es posible imaginar hoy, cuando disponemos de todos los medios para la difusión de la buena música, cuanto trabajo costó abrir el ambiente chileno no sólo a las corrientes de la música contemporánea, sino a las de la música clásica en general.

Los años anteriores a la primera guerra mundial fueron vividos en las grandes ciudades chilenas entre óperas italianas, zarzuelas y operetas. Banales discusiones sobre los méritos de la «diva» o el «divo», apartaban la música clásica del público. Ella tenía cabida en los espectáculos sólo excepcionalmente.

Riquezas monumentales se gastaron en importar cantantes y cuadros líricos completos. Mientras tanto, los músicos chilenos carecían del instrumento básico para el desarrollo de una vida musical: la orquesta sinfónica. Sin tal indispensable medio de hacer música, los conciertos sinfónicos se realizaban sólo esporádicamente, y hasta 1914, en que Nino Marcelli (1) inauguró una serie de conciertos semanales en que dió a conocer, junto a otras obras importantes, las nueve sinfonías de Beethoven, no puede hablarse de la existencia en Chile de una actividad sinfónica regular.

No es raro, pues, leer en un diario de 1914, la apreciación siguiente: «Nuestros músicos cuyo espíritu no ha podido vibrar con el estímulo de audiciones perfectas de las obras maestras, oscilan entre marchas y valsos... hasta hoy no ha podido formarse una orquesta estable». Y en el mismo año, con ocasión de los conciertos organizados por el cellista Michel Penha, otro comentarista escribe: «Los buenos aficionados, los que saben sentir la música, estarán de pláceme de poder a la vez escuchar las obras de Beethoven, Schumann, etc. en la buena orquesta que ha reunido Penha, como asimismo escuchar acompañado por la misma orquesta al gran violoncellista. Esto es para nosotros completamente nuevo...»

No obstante, si es sencillo darse cuenta de la inexistencia de un ambiente propicio para el desarrollo de la música en esos años,

---

(1) Nino Marcelli, que llegó a Chile siendo un niño, hizo sus estudios musicales en nuestro Conservatorio Nacional. Destacóse más tarde como director de orquesta y actualmente es Director de la Orquesta Sinfónica de San Diego. EE. UU.

---

es precisamente en ellos cuando aparecen los nombres de quienes, librando verdaderas batallas, echaron las bases de nuestro actual ambiente musical. Entre esas figuras, que de un modo u otro, cooperaron a la elevación del medio atrasado en que vivían, destacan las de los hermanos Daniel, Eduardo y Alberto García Guerrero, quienes tuvieron influencia decisiva en la orientación musical propiciada también por músicos como Carlos Lavín, Humberto Allende, Alfonso Leng, Acario Cotapos y Domingo Santa Cruz, y que daría por resultado la modernización de la actividad musical chilena.

\* \* \*

Los hermanos García Guerrero eran hijos de la familia serenense formada por don Daniel García y doña Nicolasa Guerrero. Si tuviéramos que fijar algún antecedente en la afición musical de los hijos de esta familia, lo encontraríamos inmediatamente en la madre, que era una destacada pianista aficionada.

En Santiago, los hermanos guiaron sus vocaciones por caminos distintos. Daniel seguiría la carrera de Medicina, Eduardo la de Leyes y Alberto la de Dentística. Pero, como en la historia se demuestra con infinidad de casos similares, aquel que nace con cierta extraña materia musical en la sangre, no consigue borrar su influencia haga lo que haga. Ya sabemos que Haendel, Schumann y Strawinsky fueron candidatos a abogados y, sin embargo, fué la música la que decidió su porvenir. Entre nosotros, el caso de Alfonso Leng, connotado hombre de ciencia, y el de Domingo Santa Cruz, ex diplomático y abogado, por no citar otros, son también muy elocuentes. Los García Guerrero no harían tampoco excepción y fueron músicos los tres. Daniel, médico internista de los más prestigiosos, se destacó como pianista aficionado y estudioso constante de la música y sus problemas; Eduardo, abogado, brillante profesor de la Escuela de Derecho, fué escritor y el más notable de los críticos musicales de su época, y Alberto, que comenzó a estudiar dentística, terminó por ser uno de los pianistas y musicólogos de mayores méritos que hayan existido en nuestro país.

Pero veamos cómo fué formándose todo esto. El pobrísimo ambiente musical existente en los años que nos ocupan, provocó como lógica reacción el que un grupo de jóvenes artistas y aficionados, informados por las revistas europeas del intenso movimiento musical que se producía en el Viejo Mundo, se buscaran y se unieran, para conocer las tendencias y las obras que las representarían. Si no se podía pensar que en los conciertos se ejecutasen en público, ellos por lo menos, las tocarían en reuniones íntimas. Estas reuniones fueron formando el núcleo que más tarde cambiaría la orientación de nuestros asuntos artísticos.

Se organizaron numerosas tertulias íntimas. Entre ellas, la del dinámico doctor Daniel Amenábar provocaba la reunión de todos los músicos cuya inquietud no se satisfacía con la mediocridad ambiente. En ella el doctor Daniel García Guerrero participaba con entusiasmo. Allí se discutía de arte, se escuchaban y comentaban las

---

obras que el propio doctor García ejecutaba al piano, cuando la profesión le dejaba tiempo, o que Alberto u otro contertulio tomaba a su cargo. El doctor García, cuyos merecimientos le llevaron a ocupar la cátedra de Clínica Médica en nuestra Escuela de Medicina, sabía tener ocasión para demostrarse el pianista de brillantes condiciones que fué. Su amplia cultura musical, siempre al día de las principales obras y publicaciones llegadas de Europa o traídas por él mismo en sus frecuentes viajes, influyó mucho en la formación musical de sus hermanos y en la orientación general del grupo formado a su alrededor. Se recuerda de él un episodio curioso: siendo un hombre que no buscaba el lucimiento, evitó con un subterfugio, muy explicable por lo demás, que el público corriente supiera que había sido él,—y no su hermano Alberto, como se anunció en los programas—quien tuvo a su cargo el papel solista en el Concierto para piano y orquesta en Sol, de Mendelssohn, ejecutado bajo la dirección de Humberto Allende, en una audición pública, organizada por el doctor Amenábar, a beneficio del Hospital de Ojos, en 1913.

Músico a carta cabal, cultísimo y estudioso, el doctor García Guerrero, al fallecer en 1933, fué recordado por sus colegas de profesión como una de las personalidades de la medicina chilena, que supo mantener aliadas la exactitud científica y la imaginación y sutileza del artista.

\* \* \*

Eduardo García Guerrero, músico desde la infancia, demostró tempranas aficiones literarias. Uno de sus contemporáneos le recuerda como miembro de la Academia Literaria «Benjamín Vicuña Mackenna», en la que desarrolló importante actividad. La literatura y el estudio de la filosofía y de la música, hicieron de Eduardo García una de las personalidades más brillantes de nuestro mundo intelectual de comienzos de este siglo.

En el campo literario se recuerda su difundido poema «Invierno» y un estudio crítico sobre Manuel Magallanes Moure. En el aspecto musical, su primer éxito lo señala la dirección de la orquesta de aficionados de la Academia «Ortiz de Zárate». Esta Academia era un organismo formado por un grupo de jóvenes entre los cuales, fuera de Eduardo García que era su Presidente, se destacaban el violinista Humberto Busenius y los cellistas Alfonso Leng y Valenzuela Llanos. Esta orquesta, de existencia irregular, mostró a Eduardo García como un músico nato, que con profunda intuición más que con dominio de la técnica, sabía concertar y dirigir a los ejecutantes. Es bueno recordar que, aunque había seguido algún curso en el Conservatorio Nacional, él y sus hermanos son ejemplos de autodidactas musicales cuyos conocimientos eran conquistados día a día en incesante estudio. Formado en la música, fusionó con ella sus condiciones literarias y dió comienzo a su importante tarea de crítico musical y conferencista.

Leer hoy sus trabajos, por desgracia diseminados en diarios, revistas y folletos, o desaparecidos los más, da una idea de cuanto

se le debe en la elevación del ambiente musical nuestro. Rompiendo con la rutina y la indiferencia del medio, Eduardo García inició una serie de conferencias públicas sobre la vida y la obra de grandes músicos. Chopin, Schumann, Wagner, Paganini y Mac Dowell, entre otros, fueron estudiados y analizados en memorables charlas, en las cuales su hermano Alberto cooperaba con la ejecución de trozos escogidos de esos autores. Promovieron estas charlas una agitación inusitada y el comentario general, pues abrían un camino desconocido en las actividades artísticas.

Su conferencia sobre Roberto Schumann, dictada en el Teatro Municipal en 1912, es admirable como exposición y como análisis de la obra del atormentado músico alemán. García Guerrero analiza, con interesantes y tal vez personalmente sentidas observaciones, el doloroso tiempo en que Schumann luchaba entre su iniciada carrera de abogado, al que le había impulsado el afectuoso ruego de su madre, y su fuerte vocación de músico de la que no podía desprenderse. Comenta párrafos de sus cartas y se muestra lleno de comprensión para el espíritu angustiadamente inquieto—como fué el suyo—que cayó finalmente vencido por cruel enfermedad. En el aspecto técnico, analiza con mucho acierto la obra pianística de Schumann, en la que encuentra el fiel trasunto de la personalidad del autor y vertido mucho de su mejor inspiración.

Con motivo del Centenario del nacimiento de Ricardo Wagner, en 1913, dictó otra conferencia en que estudió a este músico con la misma claridad y elegancia de estilo que eran características en él. Se advierte en esta conferencia cómo el autor utiliza el recuerdo de la estética wagneriana para fustigar el menguado ambiente musical santiaguino, cuando dice que en la obra de Wagner «no hay arias con floritura que la soprano cante al lado de las candilejas, ni romanzas para que el tenor luzca sus agudos y su virtuosidad, ni bailes para abonados que se aburren con la música seria porque no la entienden y van al teatro por lujo, a hacer la digestión, ni un libreto de pacotilla que sirva de pretextos para dúos, cavatinas o finales, sino, por el contrario, un hondo y sincero poema en que la música es un sublime comentario de lo que no alcanza a expresar la palabra». Muchos trozos podríamos destacar de esta conferencia, cuyo valor para esa época es manifiesto. Se comprende ahora claramente lo que Eduardo García hizo de su vida, llena de constante actividad e iniciativas, cuando refiriéndose a Wagner dice que «era un hombre de acción, un hombre de lucha que sentía la necesidad imperiosa de obrar dentro de la sociedad de los hombres, de imponer sus convicciones, de elevar a los demás a su propia altura para compartir con ellos el culto de todo lo que hay de bello y noble en la existencia».

Durante varios años Eduardo García fué crítico musical en «El Mercurio». Mucho del forzado formulismo y de la contemporización no menos obligada que la vida de un diario exige de quienes tienen a su cargo este trabajo, salió transformado de las manos de García Guerrero, cuya destreza literaria y, sobre todo, su profunda cultura musical—verdaderamente desarraigada de la época—hicieron

fijar los ojos del mejor público en los artículos que de tarde en tarde, y en espacio reducidísimo, publicaba el joven y erudito musicógrafo.

La vida de este hombre múltiple no se detuvo en la música. Fué, como dijimos, abogado, especialmente versado en asuntos criminológicos, lo que le llevó a ser profesor de Medicina Legal en la Escuela de Derecho. Ocupó, además, un importante cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Pero no sólo músico, crítico, conferencista y profesor, sino también político, fué Eduardo García. Militó en la Juventud Liberal, de cuyo Centro de Santiago llegó a ser Presidente, y dejó numerosas conferencias y artículos polémicos como muestra de su interesante actuación en este aspecto.

Fué, sin duda, una de las más brillantes mentalidades de la generación joven de su época la de este hombre multiforme, a quien la música chilena debe tanto. Vivió la vida con fruición, derrochándose con cierto dejo de romántico desprecio por sí mismo, en una permanente actividad. Todo ello provocó su muerte en plena juventud. A los 33 años de edad murió Eduardo García Guerrero, el 19 de Marzo de 1919. Músicos, escritores y políticos firmaron sentidos artículos de recuerdo. «Eduardo García Guerrero—escribió entonces Jorge Gustavo Silva—había nacido, sin duda, más que para la lucha violenta por la fortuna y los honores, para la serenidad del estudio, de la investigación y del goce artístico».

\* \* \*

Alberto García Guerrero comenzó, como sus demás hermanos, a practicar la música desde su niñez. Guiado por su hermano Daniel, pronto llegaría a ser uno de los músicos autodidactas más preparados teóricamente y de mejores condiciones pianísticas. Desde sus tiempos de estudiante hizo amistad con el joven Alfonso Leng. Fué con él a las reuniones de la Academia «Ortiz de Zárate» y, cuando llegó el momento de matricularse en alguna carrera universitaria, Alberto García, siguiendo la persistente indicación de su hermano mayor, ingresó a la Escuela Dental. Allí le siguió su amigo Leng, «para poder seguir hablando de música», según dice tan pintorescamente el autor de «Alsino». Una vez en la carrera, continuaron ambos cultivando su estrecha amistad y su mutuo interés por las cosas del arte, de la música y de tantas otras inquietudes que les llevaban horas y horas de charla cada día. Pero la vocación musical de Alberto se hizo presente tiránicamente, y un buen día dejó la Escuela Dental y se dedicó por entero a la música y, particularmente, al piano. No era cosa fácil dedicarse solamente a la música en aquel tiempo. De manera que tuvo que buscar algunos alumnos. Uno de éstos fué un joven estudiante de leyes llamado Domingo Santa Cruz, que poco antes había estudiado en el Conservatorio, y a quien no sólo enseñó el piano sino, además, estimuló con siempre certeros juicios, los primeros trabajos de composición que su alumno le presentaba.

Pronto Alberto García impuso su fuerte personalidad y su indiscutible preparación. La tertulia reunía junto a él muchos nuevos

compositores llenos de proyectos. Carlos Lavín, Acario Cotapos Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, tocaban y discutían sus obras en la proximidad de este hombre dotado de extraordinaria capacidad de análisis y de profundos conocimientos técnicos, cuyos consejos o sugerencias, al igual que sus certeras observaciones críticas, eran recibidas por ellos con verdadero respeto. Alberto García tenía siempre a la mano lo último publicado en Europa respecto de Estética o Teoría Musical. Las obras de Hugo Riemann, el Tratado de Composición de Vincent D'Indy, entre otras, fueron estudiadas y analizadas en su casa por todo el grupo.

La personalidad de Alberto García encontró un eco hondo y sincero en la estética de Alfonso Leng. El autor de las «Doloras» recuerda con profundo agrado cuanto le sugirieron al espíritu siempre alerta de García Guerrero, estas obras de juventud, de las cuales estrenó en público la N.º 4.

A veces la tertulia musical se trasladaba de sitio. Unas, a la casa de la destacada pianista chilena Amelia Cocq, formada en Francia bajo la dirección de Pugno y Busoni, y otras a la de los hermanos Busenius. Un día Alberto García comenzó a tocar en el antiguo piano de dos teclados que había en esa casa, la Sonata en Mi mayor de Beethoven. A poco de iniciada, se levantó de su asiento Enrique Soro y se ubicó en el segundo teclado, improvisando un acompañamiento. Con la extraordinaria facilidad de improvisación que es conocida en el maestro Soro, dicho segundo piano no se interrumpió hasta el final de la Sonata. Terminada ésta, Alberto García y todo el grupo insinuaron a Soro escribir cuanto había tocado. Así lo hizo y actualmente esta Sonata, nacida de un rapto de buen humor, se encuentra editada a dos pianos por la Casa Ricordi.

Pero no sólo los clásicos, y sobre todo los románticos Chopin y Schumann, eran ejecutados brillantemente por el magnífico pianista. Uno de sus méritos principales consiste precisamente en que fué el introductor y divulgador de la música de los modernos autores europeos. Si bien es cierto que no fué él quien hizo oír a Debussy por primera vez, fué sí el constante divulgador y analizador de su obra, junto a Carlos Lavín. Trasladarse con el pensamiento treinta y cinco años atrás, ver nuestra pobrísima actividad musical; recordar que los autores «avanzados» de la época eran Grieg y Tchaikowsky, es reconocer el formidable impulsador musical que fué Alberto García. De sus manos se escucharon, en esos años, obras como la «Petite Suite», «La Cathedrale Engloutie». «Feux D'Artifice», de Debussy; «Jeux D'Eaux» y «Pavana», de Ravel, y los «Drei Stücke», de Arnold Schönberg, estos últimos, ejecutados, por cierto, sólo en audiciones íntimas.

Ya podemos imaginarnos lo que significó tocar dichas obras, si todavía hoy podemos encontrar quienes no toleran aquellos músicos tachándolos de «incomprensibles». No está de más recordar aquí la tormenta que levantó en 1915, un artículo de Carlos Lavín, en que divulgaba la moderna música francesa y defendía su estética.

Concertista aplaudido y compositor estimado en todo Chile, Alberto García ejerció también durante algún tiempo la crítica mu-

sical en «El Diario Ilustrado» (2). Sus juicios—siempre basados en firmes conceptos técnicos—imprimieron profunda huella en el ambiente. Pero un hecho decisivo le arrancaría del país. Fué la llegada del violoncellista holandés Michel Penha, quien al ser contratado para una jira por EE. UU. llevó a Alberto García como acompañante. En EE. UU. muy pronto se presentó como pianista, recibiendo los unánimes y entusiastas elogios de la crítica. El pianista chileno recibió semejantes homenajes en Canadá y en diversos países latinoamericanos.

Vuelto a Chile, fué sólo por breve tiempo. En 1918 recibió una invitación del Conservatorio fundado en Canadá por el pianista ruso Hambourg, ofreciéndole una cátedra de piano. Partió allá García Guerrero, después de tres memorables conciertos de despedida en Santiago, Valparaíso y Constitución. Pero en Toronto, una nueva proposición, esta vez del Conservatorio Nacional de Canadá, le llevó a la dirección del curso de Piano de ese establecimiento. Allí le tenemos en los días actuales, apartado de Chile, de donde emigró por culpa de un ambiente que no pudo alcanzar su altura.

\* \* \*

Vidas brillantes son las de los hermanos García Guerrero, y muy dignas de ser conocidas y estimadas por todos aquellos que no fueron sus contemporáneos. Por cierto que las breves anotaciones que forman este trabajo sólo pueden dar una idea incompleta de la admirable trayectoria seguida por ellos en una época tan importante de nuestra vida musical.

Conscientes de esa limitación, como también de que una tarea como ésta debió ser realizada por alguien que hubiera tenido conocimiento directo de aquella época, sólo el deseo de presentar la innegable proyección de la actividad de los hermanos García Guerrero sobre nuestro presente musical, nos alentó a rendir este homenaje a su labor precursora.

Santiago, Abril de 1946.

---

(2) Alberto García, como ejecutante, recibió el aplauso general en diversos puntos del país que visitó en jiras de concierto. Es, además, autor de varias obras para piano, piano y canto, y de algunas otras destinadas al teatro.



## BIBLIOGRAFIA

- E. UZCÁTEGUI.—Galería de Músicos Chilenos. 1919.  
E. GARCÍA GUERRERO.—Conferencias sobre Wagner y Schumann.  
V. FIGUEROA.—Diccionario Biográfico.  
Dr. GONZÁLEZ CORTÉS.—«El Profesor García Guerrero».  
V. SALAS VIU.—Músicos Modernos de Chile.  
Revista «Los Diez». 1916.  
Revista «Pluma y Lápiz». 1912.  
Diarios de Santiago, entre 1905 y 1919.  
Y los datos y recuerdos personales suministrados por Alfonso Leng, Humberto Allende, Enrique Soro, Carlos Lavín y Domingo Santa Cruz.

# LA MUSICA CULTA DE AMERICA (\*)

## CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU ESTADO ACTUAL

P O R

*Andrés Sáiz*

### I

**E**l reciente y ya enorme y benéfico incremento de las relaciones espirituales entre el Nuevo Mundo latino y los principales países de habla inglesa, Estados Unidos de Norte América y Gran Bretaña, así como los vínculos culturales que medran afortunadamente, aunque con cierta lentitud, entre las Repúblicas latino-americanas, han dado por consecuencia lógica y ventajosa un en fin mejor conocimiento de las producciones musicales americanas, tanto en nuestros países, como en las naciones anglo-sajonas.

Por otra parte, merced a la bondadosa acogida que brindan a las composiciones latino-americanas las poderosas estaciones radiofónicas estadounidenses e inglesas, y a las gratas visitas que nos hacen los colegas norte y suramericanos, ha sido posible enterarse, a grosso modo y por deducciones más o menos próximas a la realidad, del estado actual de la vida musical creadora en las principales naciones latino-americanas y en los Estados Unidos.

El conocimiento de esta bella realidad musical americana, vigorosa y floreciente, aunque joven, ignorada por muchos hasta los albores de la segunda guerra mundial, originó ya reacciones di-

---

(\*) Este artículo fué escrito, casi íntegramente, hace más o menos dos años. Desde entonces dormía entre otros varios, y por esto, creía, iba perdiendo paulatinamente algo de su oportunidad. La lectura del interesantísimo libro de Aaron Copland («Música y Músicos Contemporáneos» - Editorial Losada; Buenos Aires, 1945) me ha convencido, aunque pueda equivocarme, de que este modesto ensayo mío conserva todavía su actualidad. Lo he desempolvado y terminado, pero no he cambiado ninguna de las opiniones vertidas en él, cuando lo redacté por primera vez, en 1944, por la sencilla razón de que no me han convencido, hasta ahora, ninguno de los juicios que parecen oponerse más o menos rotundamente a mi modo de pensar... y de oír, en cuanto a la música americana se refiere. Esta aparente terquedad, auditiva e intelectual, está respaldada por la audición de muchas obras nacidas en nuestro Continente. Puedo haber escuchado mal y juzgar equivocadamente. En esto estriba mi privilegio de ser humano.

Por lo demás, agradezco el albergue que me brinda la *Revista Musical Chilena*, y pueda mi artículo no afectar perjudicialmente la afortunada y merecida reputación de seriedad que ha sabido granjearse este magnífico órgano del pensamiento musical chileno e internacional.

versas, a menudo antagónicas, en ambos hemisferios de nuestro Continente.

Al «descubrirse» mutuamente, muchos colegas y aficionados norte y latino-americanos, se extrañaron cuando supieron de la cuantiosa existencia de compositores continentales que conviven con aquellos otros músicos americanos, poco numerosos pero ya conocidos internacionalmente, casi siempre vía París, desde hace un escaso cuarto de siglo (1).

Hasta 1935, más o menos, la mayoría de nuestros colegas y del público norte-americano ignoraban, en general, que existía ya, en la parte hispánica del Continente, mucha música culta digna de figurar en un programa sinfónico serio (2).

Por su lado, numerosos fueron los latino-americanos que, gratamente sorprendidos, escucharon por primera vez, hace cinco o seis años, obras musicales firmadas por nacionales de un país que era mucho más conocido, entre nosotros, por sus compañías industriales absorbentes, sus girls hollywoodescas y standardizadas y su chicleomanía contagiosa, que como productor de obras de arte de grandísimo valer.

\* \* \*

Aquella sorpresa continental, que conmovió recíprocamente a los artistas de todas las nacionalidades americanas, va desapareciendo rápidamente, pero, y ya, se afirma otra aparente singularidad. El aforismo optimista y oportuno: «conocerse mejor», pregonado en la América toda, empieza a dar frutos visibles, aunque algo verdes todavía; pero al mismo tiempo, y cada día más, viene patentizándose otra sorpresa nacida a raíz de la comprobación de un hecho, ya innegable, inquietante para los unos, proficuo según los otros, pero incontestablemente de gran importancia y trascendencia para las artes de todas las Américas; esta nueva sorpresa, continental también, fué materializándose al advertir lo que antes ignorábamos o era poco sospechado, y es hoy indiscutiblemente admitido, o sea: la a veces profunda disimilitud espiritual y cultural que existe, en América, entre países de la misma habla, aunque no de idéntica formación racial o política, desemejanza muchas veces manifiesta aún entre artistas de una misma nacionalidad (3).

(1) El brasileño Carlos Gómes, y poquísimos otros compositores, escuchados en Europa, antes de 1900, no dejan de ser honradas excepciones.

(2) Héctor Villa-Lobos, Carlos Chávez y algunos otros, ya conocidos entonces en EE. UU., eran privilegiados.

(3) Aquella disparidad en lo intelectual fué admitida dogmáticamente siempre y cuando se comparaba a anglo con latinoamericanos. El balance del «conocerse mejor» ha obligado a los hispanos y a los norteamericanos a revisar y rectificar el concepto que se habían hecho de la cultura intelectual, aparentemente uniforme en la mayoría de sus aspectos, en la América latina. Prueba relacionada con lo anterior es lo siguiente:

Al manifestarme sus opiniones sobre las características del ballet-pantomima:

No ha mucho que el hermoso anhelo aforístico («conocerse mejor»), hoy perogrullesco, era entonces una petición apremiante infinitamente menos ingenua, justificada por la creencia, por parte de los estadounidenses, de que todos los latino-americanos eran más o menos «iguales» y vice-versa.

Creíase generalmente entre los compositores del continente hispánico, que el «nivel musical» de los EE. UU. no había subido mucho más allá de los cielos del Walhalla wagneriano, del verismo de Puccini o del lirismo nacionalizado del «Nuevo Mundo», de Dvorak, todo esto interrumpido por preciosos *spirituals* o salpicado de fórmulas jazzoides, que habían encontrado en Gershwin a su maestro máximo.

En cuanto a nuestros colegas estadounidenses, suponían, en mayoría, que las ambiciones estéticas, así como el horizonte musical, de los compositores latino americanos, eran limitados, *exceptis excipiendis*, a la derecha: por italianismos románticos y gauchescos, o por el folklorismo gracioso de algunos predecesores o pálidos émulos de Manuel Ponce, y a la izquierda: por los pseudo-negrismos neo-africanos del Brasil o de Cuba (4).

En resumidas cuentas, y de una manera general, el desconocimiento de las realidades musicales americanas era, en todo nuestro Continente, confesado y desesperante. De los mejores compositores de nuestros países, latinos o sajones, nada o casi nada se conocía, y muchas veces ni sus mismos compatriotas eran más aventajados. Más afortunados, tal vez, eran los músicos de Estados Unidos, en su propio país, pero fuera de él, se les ignoraba general y lamentablemente. Por fortuna, ahora, en nuestro Continente, hay menos desconocimiento de esta vida musical americana, intensa y optimista (5), pero también este «descubrimiento» nos hace palpar hasta la evidencia, lo distintos que somos unos de otros; *nos hace otr* (si puedo decir así) el mundo más o menos grande que separa a un

---

«La Patrona del Pueblo», representado hace poco en Viña del Mar y en Santiago, con motivo de la pasada «Semana peruana», muchos fueron los espectadores a quienes tuve que convencer de que no se trataba, en esta obra, de una «reconstrucción o reconstitución arqueológica o histórica» de ciertas danzas indo-peruanas, mas sí de la relativa estilización de una fantasía, que bien podría llegar a ser una realidad actual, y de bailes indios que el viajero afortunado puede presenciar, en su oportunidad, a cien kilómetros de Lima. Basta este ejemplo para demostrar lo fatalmente «distintos» que han de ser, desde los puntos de vista de la cultura intelectual, los peruanos, con sus bailes nacionales ya casi exclusivamente indios, de los chilenos, con su «cueca» tradicional (aunque de peruano abolengo) y siempre viva. ¡Esto es en 1946!

(4) En América, huelga decirlo casi, la música culta indo-española (Bolivia, Ecuador, Perú) era, hace unos quince años, y aún menos, poco más que desconocida.

(5) Aprovecho la oportunidad para saludar en el musicólogo uruguayo Francisco C. Lange, al primer gran pionero de las relaciones musicales entre las naciones americanas.

norte de un latino-americano, a un argentino de un mejicano, a un brasileño de un colombiano, y a un chileno de... otro chileno!

\* \* \*

La audición de las obras musicales americanas no nos deja dudas ya en cuanto a lo frágiles que son los límites políticos, o los habitualmente invocados cuando se habla de las Américas, para agrupar o «clasificar» a los compositores de nuestro Continente.

Podráse hablar de un Nuevo Mundo y de su espíritu continental en gestación; de dos hemisferios, con sus características o sus semejanzas geológicas; de las supuestas tres Américas, del norte, del centro y del sur, con su interdependencia sentimental o sus temores políticos; de los cuatro idiomas oficiales e internacionales que en ellas se hablan y que originaron, real o aparentemente, tantas culturas particulares y típicas; se invocará la sacrosanta comunidad de origen, de raza o de religión (6), mas creo que todas estas reparaciones y subdivisiones si bien pueden ser cómodas para los fines perseguidos, no dejan de ser también muy vagas, y muchas veces sin sentido o causantes de falsas interpretaciones desde el punto de vista espiritual o cultural. A ese respecto, la América del Norte no es «una», sino compleja; la del Sur tiene sus características «atlánticas», «pacíficas» y andinas; Chile, más europeizado, difiere en mucho de sus vecinos indios, bolivianos y peruanos; y si la Argentina, de italiano abolengo, se enfrenta a menudo al Brasil blanco-negro-guaraní, el quichua peruano no es esencialmente distinto del ecuatoriano (7).

\* \* \*

En verdad, nuestras producciones musicales, al margen de todas estas clasificaciones geográficas, antropológicas, políticas o sen-

(6) Es por demás evidente que el blanco venezolano «difiere» del blanco paraguayo, y que más se «parecen» dos norteamericanos de distintos credos religiosos, que no dos católicos, nueva-yorquino el uno y cuzqueño el otro.

(7) Sería absurdo negar la existencia de ciertos nexos, sentimentales o económicos, que sirvan de unión entre los países americanos o sus habitantes mismos. Es cierto que los países latinoamericanos del hemisferio norte tienen para con los de Sudamérica sentimientos de solidaridad intelectual y moral, que un canal semi-artificial no llega a arañar, y que el Commonwealth no ignora la simpatía de muchos canadienses para con los norteamericanos. En fin, es innegable que el origen racial y cultural de los americanos los ha colocado en dos campos espirituales casi siempre opuestos, y cuyos cercos seguirán erguidos, todo lo hace prever hasta ahora, pese a los tratados y a los discursos, a menos, según ciertos utopistas optimistas en demasía, que la eugenesia se encargue de derrumbarlos amerosamente. Pero, sin regatear la real o discutible solidez de estos vínculos o de estas barreras, ¿quién osaría afirmar que las obras de arte americanas participan de estas dependencias u oposiciones sentimentales o políticas, y que éstas podrían servir de contornos seguros para agrupar a esas obras?

timentales, se reparten entre dos grandes tendencias generales. La una: el nacionalismo, de inspiración folklórica; es la más importante por el número de obras que reúne. La otra: el universalismo, que omite las expresiones artísticas regionales, es de filiación netamente europea. Estas dos grandes tendencias se diluyen en una variedad de inclinaciones escolásticas cuyas denominaciones distintas nos vienen también directamente de Europa.

Desgraciadamente, en la opinión de muchos colegas, la permanencia en nuestro Continente de algunas de estas escuelas creadas en el Viejo Mundo, no es tolerable ya, en vista, según ellos, de las exigencias y de los efectos de la vida cultural contemporánea en general, y americana en particular. Además, agregan estos colegas, la persistencia entre nosotros, de tal o cual credo escolástico, tendrá por consecuencia inevitable hacer retardar la creación de una expresión artística típicamente americana.

A los argumentos anteriores se oponen otros, no menos radicales, que pueden resumirse en una parodia antonímica de una expresión sabrosa y algo sofisticada de Ricardo Palma: «en América, el que no es español, es europeo» (8). Por consiguiente, replica este bando, al adoptar tal o cual modo europeo de expresarnos, andamos de acuerdo con nuestros orígenes, y nuestro americanismo no será el resultado de un acto de volición premeditado, sino la derivación lógica de influencias que emanan de nuestra ascendencia, del ambiente en que vivimos y de la cultura que nos ha sido dado absorber.

En síntesis, y considerando que la música es un lenguaje, a los primeros preocupa más «la manera de decir», y a los otros «lo que dicen». Es la repetición del viejo antagonismo nacido con el pensamiento humano: el objetivismo y el subjetivismo; para nosotros: el clasicismo y el romanticismo, en sus múltiples variedades expresivas. De allí, el origen de discusiones de carácter estético, con argumentos racionales, aunque no siempre razonables, que no llegan sino a demostrar de la manera más perentoria cuán debemos «conocerlos mejor» aún.

\* \* \*

Las numerosas conversaciones orales, y las epistolarias, con que me han favorecido muchos colegas latino y norte-americanos, me han confirmado la deplorable tendencia que existe entre nosotros, americanos de varias banderas o procedencias, y de todas las culturas, de juzgar y avaluar las obras de arte (frutos legítimos o naturales de la vida espiritual y cultural y del ambiente que determinaron y presenciaron su creación), en función del crédito actual de las escuelas que las absorben y de las tendencias características de éstas, y no de acuerdo con su valor substancial, sus orígenes y, so-

(8) Dijo, más o menos textualmente el célebre tradicionalista, aludiendo tanto a lo físico como a lo espiritualmente criollo: «¡en el Perú, el que no es inga, es mandinga!».

bre todo, su realización fatal. El a veces ciego absolutismo, idéntico al europeo, que empieza ya a exteriorizarse en muchas apreciaciones críticas norte y latino-americanas, (esto es sin ninguna mira hacia lo más elevado y lo más cuerdo: el valor intrínseco de la obra de arte, sin prejuicio de la etiqueta escolástica con que se quiere especificarla, elogiosa o despreciativamente) me hace temer que, de seguir así los ánimos, en lugar de aprender a «conocernos mejor», no llegaremos sino a ignorarnos más, amén de cosas peores (9).

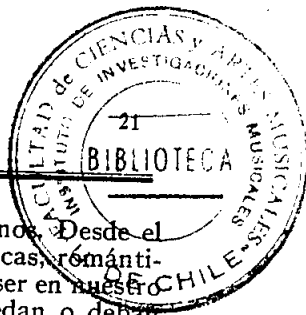
En la actualidad, puede decirse y ser comprobado, que todas las escuelas artísticas conocidas, a partir del clasicismo europeo hasta las más recientes fórmulas internacionales, tienen, en las Américas, representantes declarados y defensores acérrimos, cuyas tendencias, naturales o caprichosas, y credos estéticos, dogmáticos o acomodadizos, aparecen claramente en sus obras. Esta gran variedad de conceptos y de realizaciones, en materia de arte, lejos de ser combatida, debe al contrario ser admirada; en primer término, porque sería absurdo querer (o aún pensar que fuese posible) que el arte americano sea producto de una escuela única; en segundo lugar, porque esta diversidad de tendencias artísticas es prueba hermosa de una vitalidad creadora, libre de trabas estéticas, impuestas muchas veces por la moda; y, en fin, porque regatear el derecho de vida a cualquiera de estas tendencias artísticas, «antiguas» o «modernas», sería desconocer ipso facto, a más del modo de «sentir» individual, el estado efectivo y actual de los distintos ambientes espirituales y culturales que rigen la vida artística de nuestras Repúblicas (10).

De un modo general, y por lo que a evolución o transformación de los conceptos estéticos se refiere, hemos de admitir que las actividades artísticas en ciertos países o sectores americanos se desenvuelven todavía en un ambiente espiritual netamente romántico; mientras que en otros, sea por tendencias naturales, por haber sufrido, directa o indirectamente, influencias europeas contemporáneas, o, más sencillamente, por no querer parecer «atrasados», los

---

(9) Es triste el tener que constatar que muchos compositores americanos (latinos en su gran mayoría) dominados por un retardante prurito intelectualista, creen todavía más oportuno discurrir largamente sobre la conveniencia o extemporaneidad de tal o cual sistema escolástico, que crear ellos mismos obras que demostrarían más rotundamente la bondad de sus preceptos. Muchas también son las obras que no se someten cegadamente a las exigencias teórico-estéticas de sus propios autores.

(10) Ya que la vida espiritual y la material de la humanidad no se desenvuelven uniformemente en el mundo, es absurdo decir que vivimos simultáneamente, todos los hombres, en una determinada y misma época. «Vivir» o «ser de su época», es una apreciación o un deseo subjetivo que carece de universalidad. En 1946, el indio americano que ignora ni concibe el rascacielo, vive más poderosamente «su época», en su choza ancestral, que no el parisiense que debe compartir ciertos servicios comunes, con los otros inquilinos del mismo piso. En este caso, el «atrasado» no es el indio, sino el hijo de la metrópoli.



artistas han adoptado estilos y lenguajes más modernos. Desde el punto de vista musical, todas estas tendencias artísticas, románticas u otras, importadas de Europa, tienen su razón de ser en nuestro Continente, pero sería una aberración creer que puedan o deban imponerse o cultivarse en un mismo tiempo, en la totalidad de los países americanos.

Las obras de arte y los textos históricos demuestran que las escuelas estéticas se sucedieron, o se suceden todavía, en todos los países del Viejo Mundo, según un orden único, fatal y lógico, y doy personalmente por evidente que en las Américas, hijas biológicas y espirituales de Europa, aconteció o habrá de acontecer lo mismo, comprobándose una vez más, que acá como allá: «natura non facit saltus» (11).

La suerte y la vitalidad de las distintas doctrinas estéticas europeas, no deberán ser necesariamente, en América, ni tan poderosa la una ni tan favorable la otra, como lo fueron en los cenáculos artísticos ultra-atlánticos, pero sí se harán todas presentes, con la misma ordenada sucesión, en la vida artística del Nuevo Mundo, hasta que, con el tiempo y con venturas diversas, lleguen todos nuestros países a alcanzar un *standing* cultural y artístico más o menos «completo»; hasta que hayan experimentado (12), con mayor o

(11) No quiero más prueba a favor de lo que acabo de decir, que la Historia de la Música en los países americanos reputados artísticamente «avanzados».

Este «orden» a que aludo, es el que observaron, sucesivamente, las escuelas de música profana, pero culta, en Europa. Nació esta música, en el Viejo Continente, después del arte de los trovadores, de los troveros y de los minnesingers; las grandes formas clásicas de composición instrumental o las sinfónicas, fueron consecuencias de las «suites» de danzas estilizadas; al rigorismo clásico y estereotipado, se opuso la exaltación personalista y nacionalista de la época romántica; a los desbordamientos sentimentales del neo-romanticismo trató de poner traba un neo-clasicismo precioso y pulido, cuya poca solidez formal fué fácilmente socavada por un realismo prosaico; sobre lo trivial de éste, refinado y, sin duda por esto, más sensual, se elevó un simbolismo deliciosamente perfumado, cultivado definitivamente en la «doulce France», que lo exportó luego al mundo entero. Fatigadas de las brumas y del éter, y buscando, por reacción, placeres auditivos más intelectuales, nacieron casi simultáneamente, veloces en su carrera, y por esto poco concluyentes, el politonalismo, el atonalismo, el arte de las subdivisiones menores del semi-tono, el hemi-tonalismo schoenbergiano, y un «nuevo neo-clasicismo» que, sin olvidar nada del pasado, trata, según afirman sus cultores, de calmar, de depurar y de sintetizar todas las tendencias extremistas anteriores (¡cuando éstas no se oponen a ello!), guiándolas por senderos racionales, dentro de moldes arquitectónicos nada azarosos, pero que bien podrían hacer peligrar la expresión de lo más esencialmente humano: lo afectivo. ¡Y todas estas escuelas tienen adeptos y devotos en América, inquietan los compositores del continente, y revolucionan a veces los ambientes y, a menudo, los oídos!

(12) El tiempo necesario para efectuar estos diversos «experimentos» artísticos, no será, desde luego, tan dilatado en América, como lo habrá sido en Europa, para cada una de las escuelas nacidas en el pasado. Tampoco pienso, ni remotamente, que estas experiencias han de ser meros ejercicios escolásticos. Estoy



menor fortuna, todos los preceptos estéticos que nos vinieron o nos vienen de fuera; hasta que lleguemos, por fin, a forjar nosotros conceptos artísticos nuevos, tributarios de la vida americana, como los que nos vinieron de Europa lo fueron de la vida europea.

\* \* \*

Por lo que al arte musical se refiere, algunos países americanos (Argentina, Brasil, Chile, EE. UU., por ejemplo) parecen haber experimentado ya, en mayor o menor cantidad y con suertes varias, aquel orden estético previsto; otros países no. Estos, que, en relación con la experiencia escolástica, viven aparentemente «atrasados» son, sin embargo y precisamente, los países cuyo aporte al arte musical americano y mundial es de lo más original, y le brindan una de sus más bellas características; aludo a las repúblicas (Bolivia, Ecuador, Perú; v. g.) que pueden ostentar todavía un folklore musical de origen netamente pre-colombino, o, en caso de un arte popular importado, fuertemente americanizado y ya típicamente regional (Colombia, Haití, Venezuela, etc.). Estando rodeado el artista nacional de estos países por elementos tan arraigados en la esencia vital autóctona; siendo a menudo él mismo un producto físico y espiritual de aborígenes, y teniendo el deber moral de afianzar, en un principio, el arte de su patria, es lógico y forzoso que vaya creando, este artista, bajo el dominio y el hechizo del folklore lugareño existente, revivificado o «re-creado» (13) por el propio compositor, de acuerdo con las características del arte popular de su país. La posición del arte musical de estas naciones, en la ordenanza estético escolástica universal, es o será evidentemente la que ocupó el mismo arte en los países europeos, cuando éstos experimentaban la misma ideología artística; me refiero a Rusia y a los escandinavos, a España y a los checos, etc., en su primera época romántica y nacionalista, arte que ni las revoluciones políticas o sociales ulteriores, ni las guerras contemporáneas han desvirtuado, sino más bien vigorizado, esto es, sin prejuicio del adelanto o de la transformación de las técnicas (14).

convencido, al contrario, de que una obra romántica americana puede ser una obra bella y duradera, y que una página que se inspiró en fuentes simbolistas puede ser tan sublime como los más doctos contrapuntos neoclásicos contemporáneos. ¡La «experiencia Berlioz» sigue siendo una magnífica obra, no obstante la admirable «experiencia Debussy»!

(13) Cuando Villa-Lobos se retrata estéticamente, al decir: «Yo soy el folklore», con la misma grandilocuencia con que Luis XIV decretaba que: «L'Etat, c'est moi», se pone también, el gran compositor brasileño, a la cabeza de los nacionalistas románticos, ya que el folklore tradicional del Brasil, o el folklore neobrasileño nacido en Villa-Lobos, son, el uno y el otro, artes de esencia regionalista.

(14) Aun en países «más adelantados», como los EE. UU., persiste la influencia del Romanticismo, tan temido por Aaron Copland. ¿No son las expresiones musicales callejeras de Charles Ives; la vena melódica de arraigo popular, de Roy Harris; el patriotismo, cada vez más militante de los norteamericanos, elementos

Por otra parte, los países (Argentina y Chile), que calificaré, sin el menor prejuicio discriminatorio, de «menos folklóricos», o aquellos (Brasil, EE. UU. y México) que experimentaron ya el nacionalismo musical en su forma primaria («pictórica»), dicese estilizada o re-creada, son naciones que están incontestablemente más aptas para correr aventuras estéticas nuevas, si no más prolicuas. Mas es de notar, que estos países son los que más constantemente viven influenciados por la cultura europea, directa o reflejada, sin que por esto deje su arte o su sentimiento popular de ser todavía, en su producción musical, un elemento expresivo a menudo básico.

Si el Brasil, con un Villa-Lobos, y México, con un Carlos Chávez, han llegado a la misma etapa estética que un Manuel de Falla; si Argentina, con un Ginastera, tiende hacia un mismo fin; si Chile se complace en una atmósfera simbolista francófila (15); si los Estados Unidos de Norte América, país musicalmente poli-nacionalista

netamente románticos? ¿No tolera, fatalmente, el romanticismo, el pulcro y neoclásico Roger Session, cuando reconoce, según Copland (Op. cit., pág. 170) que muchos americanos (tanto del norte como del sur, agregó yo) son «evidentemente una prolongación y continuación de las corrientes culturales europeas»? ¿No es Shostakovich un exponente contemporáneo de una de estas corrientes: la romántica? No hay que temer a (ni veo la necesidad, para el compositor americano, de ser liberado de) lo que Copland llama (Op. cit., pág. 90) con excesivo desdén: «la infección del romanticismo» en Francia. Puede ser que la estilización romántica (¿cómo podría ser otra?) de los *spirituals* sea ya «infecciosa», en EE. UU., pero todavía es pertinente el tratamiento romántico de los huaynos mestizos, de los «yaravíes» sentimentales y de los tipos «cuecas», aun cuando estos motivos sirven de elementos temáticos para obras dilatadas; siendo el compositor folklorista un nacionalista por excelencia, es natural que encuentre en el romanticismo los mejores conductos por donde expresar su arte. No son las obras románticas contemporáneas las que «infectan» (por lo menos en la América del Sur), sino las obras «inútiles», y, a ese respecto, un más amplio conocimiento de las realidades espirituales y culturales de la América Latina, por parte del gran músico que es Aaron Copland, le convencería fácilmente de que aquí (como en Francia, y en los EE. UU., supongo) es el talento del compositor el que salvará al romanticismo, si bien no éste a aquél. Pero, ¿quién dijo que el romanticismo estaba en peligro?

(15) Acabo de estar pocos días en Santiago, mas confieso no haber tenido la suerte de poder escuchar las últimas obras de los compositores chilenos. Sin embargo, estoy firmemente convencido de que la polifonía algo intelectualista de Domingo Santa Cruz, oculta un lirismo instintivo, lleno de asonancias gálicas, y no es, por cierto, su obra reciente y tan bien lograda, «Sinfonía Concertante, con flauta solista», la que me hará cambiar de opinión. Por lo demás, esta «francofilia» (no exclusivamente chilena), más o menos afirmada, o substratum persistente e inextirpable, consecuencia de aficiones o de una educación anteriores, no tiene nada de reprochable, y menos aún de extraño entre los compositores latino o norteamericanos, ya que por algún sistema tuvieron ellos que decidirse en un principio. No son las influencias ajenas, alemanas, españolas, francesas, italianas o rusas, las que desvalorizan una obra, pero sí su falta de substancia.

(como lo es Rusia), abarcan todavía todas las tendencias estéticas que les llegaron de Europa, o que sus compositores fueron a buscar allá, debemos de convenir en que los países «folkloristas» están esperando todavía: los unos a su Granados o a su Grieg, los otros a su Albéniz o a su Borodine.

*(En el próximo número publicaremos la segunda parte de este ensayo).*

# EDUCACION MUSICAL

## ASPECTOS ARTISTICOS EN LA REFORMA GRADUAL DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA

En la Universidad Técnica Santa María, lección ejemplar, extraordinaria de sentido humano y de belleza, dada por la iniciativa particular, se realizaron los primeros contactos directos del grupo de distinguidos profesores y especialistas chilenos y extranjeros, que han tenido a su cargo el planeamiento de la reforma gradual de la enseñanza secundaria, con el gran número de profesores de los diferentes ramos de la educación que de todo el país, y también de países vecinos, acudieron a compenetrarse del nuevo espíritu que ha de alentar la evolución de la enseñanza.

El ambiente total que rodea esta bella Universidad,—formado por tantos aspectos, plenos de significación; que surgen de su situación, de su arquitectura, de la intimidad de sus espacios vacíos, de la gracia de sus prados y jardines, de los menores detalles de sus salas de estudio y de reposo, luminosas y amplias; de sus corredores insinuantes al contacto fraternal, de las perspectivas que desde cualquier punto interior se ofrecen a la expansión del espíritu, ya hacia el puerto, hacia la fisonomía pintoresca del caserío de los cerros de Valparaíso y hacia la profundidad ilimitada del mar y del cielo—, me sorprendió como un estimulante inusitado y poderoso para la meditación.

Surgieron ante mí las visiones de salas imposibles, de ambientes misérrimos, a donde nuestra juventud tiene que acudir para formar su espíritu, los mismos en donde sentimos naufragar cotidianamente también nuestras más espontáneas ansias juveniles de bondad y de belleza.

En el heterogéneo conjunto de maestros que vi moverse allí, sorprendí una noble irradiación de camaradería fraternal para el estudio y discusión de tantos problemas de trascendencia. En esta bella actitud yo veía también manifiesta la influencia silenciosa y

---

NOTA DE LA REDACCIÓN.—A partir del presente número, nuestra Revista incluye una nueva sección, consagrada al estudio de los problemas relacionados con la educación musical. En casi todos los números anteriores hemos acogido artículos de nuestros colaboradores sobre estas materias. Mas es tanto el interés que ellas presentan y tan grande su importancia para la evolución de nuestra cultura, que hemos creído necesario reservarles un espacio permanente en nuestras páginas. Distinguidos educadores musicales, profesores y musicólogos contribuirán al sostenimiento de esta sección, que procuraremos cumplir sus más altos fines.

eficaz de este local, único en nuestro país en su concepción, apropiada para la formación de ciudadanos. /

Desde las primeras reuniones comprendí la seriedad con que se ha emprendido esta reforma de la educación y la profundidad que ella abarca, tanto en la concepción correlacionada de procedimientos, materias de enseñanza, objetivos definidos, orientación adecuada para atender a las diferencias individuales de los alumnos, como en el nuevo espíritu que debe alentar a los maestros.

En mi primera conferencia con el grupo formado por los profesores de los ramos artísticos de Dibujo y Música, me sorprendió también constatar el escaso número de profesores de esta última asignatura. Al llamado oficial acudieron solamente cuatro de los noventa y cuatro profesores que atienden la enseñanza musical en los colegios secundarios del país.

El contraste con el gran número de profesores de Dibujo, y también de las demás ramas de la enseñanza, era tan manifiesto que promovía diversas consideraciones.

La superioridad del grupo de Dibujo, formado por los más distinguidos profesores, todos con el título profesional correspondiente, además de mostrar su inquietud espiritual de superación, venía a evidenciar también la trascendencia de la reforma de la enseñanza artística que, desde la Escuela de Bellas Artes, emprendimos durante los años 27 y 28, que no se limitó a las escuelas superiores de arte, sino que comprendió también la enseñanza primaria y secundaria.

La enseñanza musical no tuvo, en cambio, esta atención que era indispensable. He aquí tal vez una de las causas que podrían explicar la actitud de los profesores de música frente a la reforma actual.

Al iniciar los seminarios de los dos ramos artísticos, me propuse interpretar los ideales que sustenta la Asociación de Educación Musical, cuya representación tal vez se tuvo en vista al solicitar mi colaboración.

Esto me llevó a insinuar algunos motivos de pensamiento y discusión de carácter general. Entre ellos, en primer lugar, el concepto de inferioridad en que la Música y el Dibujo han permanecido considerados en los programas de enseñanza. Este concepto ha existido también en la casi totalidad de los demás profesores, directores de colegios, dirigentes de la enseñanza, en los alumnos y en sus familiares.

Se ha ignorado que estos ramos pueden ser considerados como lenguaje, como ciencia y como arte, que ellos son de los más aptos para promover cultura y que uno de los vacíos más notorios y lamentables, que pueden advertirse en la educación de nuestros dirigentes, políticos, profesionales y demás componentes de nuestro conglomerado social, se debe a este analfabetismo artístico, que ha limitado sus posibilidades de goce y de espiritualidad.

A fin de atacar este error de apreciación desde su base, propuse el cambio de nombre a estas asignaturas en los programas. En vez de «Música y Canto», «Educación Musical» y en lugar de «Dibujo», «Educación Plástica». Así desde la primera enseñanza se evitaría

creerlas limitadas a simples prácticas de determinadas técnicas y se haría posible una más justa valorización.

Intimamente ligado a este motivo de pensamiento se imponía un segundo: «La Educación Plástica y Musical deben ser consideradas en la nueva etapa de la enseñanza con la misma importancia que cualquiera otra asignatura; ya que ellas son tal vez las más apropiadas para el desarrollo integral del ser».

Un tercer motivo, de carácter general, debe asociarse al anterior: «Nuevo concepto del profesor de los ramos artísticos» El profesor que solía ser el hazmerreir de los alumnos y también de los profesores de otras especialidades; sin título profesional, profesor de buena voluntad en el mejor de los casos, ha venido a ser superado por el que posee título universitario, que para obtenerlo ha debido someterse a una preparación específica de varios años, superior aún a las de algunas otras asignaturas; ya que a la exigencia similar de los cursos del Pedagógico ha tenido que sumar la que le ha impuesto la Universidad, en la Escuela de Bellas Artes o en el Conservatorio, en la técnica artística y en la metodología correspondientes.»

El antiguo concepto que presumía que era bastante que una persona poseyera ciertas habilidades de técnica artística para que pudiera ejercer funciones docentes, ha debido ser reemplazado por el que considera que debe además, con conciencia pedagógica, ser capaz de crear procesos de enseñanza adecuados a las distintas realidades que se presentan a su observación, a hacer de su ramo una fuente de goce de actividad y de amplias posibilidades de integración cultural y social.

Dos motivos más, de carácter general, eran aún imprescindibles de considerar. Se refieren a los nuevos programas que deben elaborarse. El primero fué sintetizado: «La elaboración de los programas debe ser condicionada de acuerdo con la realidad psicológica infantil y con las necesidades que impone el medio social. Los antiguos programas, generalmente confeccionados independientes de toda relación, no atendían a encauzar y cultivar la personalidad del niño, en relación con sus intereses inmediatos y con los problemas de la vida en la comunidad. No acentuaban lo suficiente, la determinación de servir a la formación de una cultura más integral, con fines de noble sentido humano, social y ético».

El segundo motivo adquiere también un carácter imperativo: «Los programas, a través de todos los grados de la enseñanza, deben estar concebidos con unidad y correlación».

Sin satisfacer estos dos principios básicos, no podrá evitarse la dispersión de tiempo, de energías, de sentido económico y de posibilidades que con tanta frecuencia han podido constatarse en nuestro pasado educacional.

La insinuación de estos motivos de pensamiento alrededor de la Educación Plástica y Musical fué recibida por la totalidad de los distinguidos profesores asistentes a los seminarios y conferencias de carácter general, con manifestaciones de simpatía e interés. Comentarios individuales posteriores, vinieron a evidenciar que, para

---

muchos, nuestros ramos de educación artística, venían a revelarse por primera vez con significación más auténtica y verdadera. Tal ha sido el desprestigio y la apreciación errada dominante con que han perdurado en nuestra educación.

CARLOS ISAMITT.

NOTA.—En un artículo próximo nos referiremos a la manera cómo ha sido enfocada la educación musical en la estructura misma de los programas para la enseñanza secundaria renovada.

## ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

Esta institución, organizada como consecuencia de las Jornadas Pedagógico-Musicales, que tuvieron lugar el año pasado en la Facultad de Bellas Artes, ha proseguido sus labores en el presente año.

En el mes de Enero celebró una reunión plena, a la que asistieron más de un centenar de profesores, venidos de provincias y del extranjero, a la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. En esa ocasión, el Directorio dió a conocer el proyecto de Reglamento y fué aprobada la idea de constituir núcleos artísticos en diversas regiones y lugares de mayor población escolar. Durante el mes de Febrero, el Presidente de la Asociación, señor Carlos Isamitt, actuó en nombre de ella en el Seminario de Educación que organizó el Ministerio de Educación en la Universidad Técnica «Federico Santa María», de Valparaíso. Dictó tres conferencias, especialmente dedicadas a directores y profesores de educación secundaria y logró despertar una conciencia hacia la función que le cabe desempeñar a la música dentro de la cultura integral del escolar.

El Directorio de la Asociación ha celebrado ya en lo que va del año varias sesiones, en las cuales se ha esbozado el plan de trabajo para el presente año, contándose entre los proyectos de mayor interés: la estructuración completa de la institución, directamente conectada con provincias y países latino-americanos; la confección estadística del Mapa de Educación Musical en Chile, la que se realizaría a base de un cuestionario, que será enviado a todo el profesorado; la obtención de franquicias y rebajas para los miembros de la institución en los precios y suscripciones a la «Revista Musical Chilena», publicación que sería el vocero oficial, conjuntamente con un boletín informativo mensual, en el que se procuraría el envío de material y repertorio a los profesores de música. Ha recibido, además, el Directorio el pedido de los maestros para que se establezcan desde luego cursos de perfeccionamiento sobre materias que los capaciten más ampliamente en su metodología. El Directorio estudiará, junto con el Director del Conservatorio Nacional de Música, y el Ministerio de Educación la forma como se puedan llevar a cabo estos cursos.

En cuanto a relaciones con organismos similares, se ha aprobado unánimemente que la Asociación de Educación Musical solicite

formar parte de la Federación de Educadores de Chile, nombrándose como representante de ella al miembro del Directorio y profesor de música en Escuelas Normales, señor Exequiel Rodríguez. A invitación del señor Andrés Sás, se ha nombrado para tomar la representación de la Asociación de Musicología del Perú en nuestro Consejo Directivo a la profesora especial de música y canto en Educación Primaria, señora Norah Pezoa, esperando que la directiva de esa entidad peruana nombre el respectivo representante de Chile ante su organismo, a fin de realizar la intensa labor de conjunto que se proyecta. Como representante de Chillán se ha nombrado al señor Teobaldo Meza.

ELISA GAYAN,  
Secretaria de la A. de E. M.

## EL CONGRESO DE EDUCADORES DE MUSICA EN CLEVELAND

Con un éxito que ha superado a todas las expectativas, se acaba de celebrar en Cleveland el Congreso de Educadores de Música de los Estados Unidos (Musica Educators National Conference). Asistieron al Congreso destacadas personalidades de la música norteamericana, entre profesores de música, compositores y musicólogos. Citaremos entre las personalidades aludidas al Presidente del «Music Educators» en sus reuniones de este año en Cleveland, doctor John Kendall; al doctor Charles Seeger, jefe de la Sección de Música de la Unión Panamericana y presidente de la Sociedad Americana de Musicología; a los compositores Howard Murphy, Henry Cowell, Roy Harris, David Van Vactor, Paul Creston; a los musicólogos Gilbert Chase, H. Mendel, Gustave Reese, Arthur Shepard, Allan Mc-Hose, Joseph W. Clokey, Herbert Elwell y Gardner Read.

Un particular relieve dió al reciente Congreso de Educadores de Música en Cleveland la presencia de una delegación de músicos y profesores de música latinoamericanos, especialmente invitados a participar en las sesiones. Dicha delegación estuvo formada por los chilenos Brunilda Cartes y Juan Orrego Salas; el argentino Alberto Ginastera; el brasileño José Brandao; la pianista cubana Margarita Menéndez; el compositor de Guatemala, Ismael Méndez Zabadúa; el salvadoreño Humberto Pacas; los uruguayos Bettina Rivero y A. Martínez Prado; los venezolanos Juan Bautista Plaza, Antonio Estévez y Angel Saúce.

El Comité Latinoamericano, del que fué nombrada secretaria nuestra compatriota Brunilda Cartes, redactó un proyecto de Asociación Latinoamericana de Educadores Musicales que será enviado para su estudio a todos los países de Centro y Suramérica. Se eligieron asimismo cargos de secretarios temporales de cada país, encargados de reunir y convocar a las personas e instituciones que en el futuro integrarán la Asociación Latinoamericana de Educadores Musicales. Se hizo resaltar en el Congreso de Cleveland la existen-



cia en América del Sur de dos sociedades de esta índole: la Asociación de Educación Musical de Chile y la Asociación de Profesores de Música del Perú.

En la sesión de apertura del Congreso se leyó un telegrama de salutación enviado al doctor J. Kendall por el Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a nombre de dicha Facultad, el Instituto de Extensión Musical y la Asociación de Educación Musical. Asistieron al Congreso siete mil miembros activos de la educación y de todos los campos de las actividades musicales de Estados Unidos y de la América Latina. Próximamente ofreceremos a nuestros lectores una información detallada de cuantos aspectos abarcaron las reuniones de Cleveland, información que nos será remitida por el delegado chileno, profesor de nuestro Conservatorio y compositor, Juan Orrego Salas.

## LA EDUCACION MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS

Conforme anunciamos en un número anterior, hace poco regresó al país la profesora de Música de las escuelas primarias de Santiago, señora Georgina Guerra de Oliva, después de haber permanecido más de un año en los Estados Unidos, becada por el Instituto Internacional de Educación, en la Escuela de Música de la Universidad de Northwestern.

Hemos tenido la oportunidad de conversar con ella y obtener algunas de sus impresiones.

—Debo destacar,—nos dice—en primer término, la importancia que se da allá a la enseñanza de la música. Se la considera no sólo como un arte excelso, sino como un medio esencial para desarrollar la personalidad del niño; es decir, un medio precioso de educación. La filosofía del educador musical es ésta, más o menos: «La música es parte de la vida misma y por lo tanto hay que darla al niño desde su más tierna edad, para que la comprenda en todo su significado espiritual y sea un medio de expresión de sus sentimientos». La educación musical persigue un fin de perfeccionamiento; desea y forma generaciones amantes de la música. Esta filosofía se sintetiza en el sencillo y profundo lema «Música para cada niño y cada niño para la música».

—El aspecto educacional,—nos sigue manifestando la distinguida educadora de este arte,—es de tal importancia en los Estados Unidos que se han formado diferentes corrientes ideológicas al respecto. De estas corrientes las más importantes son las que destacan el aspecto creativo y de apreciación musical, por un lado; y el aspecto teórico, es decir la enseñanza de la lectura musical y la instrucción instrumental, sin desentenderse de la creación, expresión, apreciación, por el otro.

Una y otra tendencia tiene sus ventajas. Tuve oportunidad de observar los resultados en mi visita a diferentes escuelas, durante mi permanencia en Evanston, como también durante mi viaje de estudio a través del país.

—La música como parte de la vida y por consiguiente de la vida escolar también, se le da al niño de escuela primaria por período de quince a cuarenta minutos diarios, según el curso. Esto lo pude observar en todas las diferentes ciudades que visité en los Estados Unidos. Aún más, es obligatoria en los seis años de escuela primaria. En Chile, apenas si nuestro niño tiene un sólo período semanal de cuarenta y cinco minutos, que no alcanza a llenar los fines educacionales de la música. Según el sistema de organización escolar del estado o ciudad, y en la mayoría de las escuelas de las ciudades que visité, la clase de música la hace la profesora del curso, asesorada por una profesora guía (supervisor) que visita el curso semanalmente o cada quince días y hace su clase de demostración. Sólo las escuelas grandes tienen profesores especiales, a los cuales se les exige una preparación más completa.

—Algo que llamó poderosamente mi atención es la espontaneidad y sencillez con que los profesores comunican sus experiencias. Con esto destacan su amplio criterio y sincero espíritu de cooperación.

Siempre se mostraron interesados y ansiosos por saber y conocer las experiencias de los maestros de Latino-América.

—En varias partes me hicieron prometer tenerlos al corriente de nuestras actividades. Al expresarles que nuestro trabajo está en un período de iniciación, tuve la satisfacción de oír decir «las experiencias de Uds. son también de valor y pueden ser para nosotros de gran provecho».

«Esta es la estampa del maestro norteamericano. Avido por dar y también por conocer», termina nuestra interlocutora.

# C R O N I C A

## REAPARICION DE LA «REVUE MUSICALE» DE PARIS

Saludamos con el mayor entusiasmo, como al importante acontecimiento que representa en la vida musical internacional, la reaparición de la «Revue Musicale» de París, cuyo primer número, después de los días luctuosos por que ha pasado Francia, ha sido puesto en circulación a mediados del pasado mes de Febrero.

El actual director de la «Revue Musicale» es Robert Bernard, quien se hizo cargo de la dirección de esta importante publicación especializada a la muerte de su fundador Henri Prunières, el prestigioso escritor y musicólogo que la imprimió aquel amplio carácter y el acendrado tono intelectual que distinguieron a sus páginas.

En la circular que Robert Bernard dirige a todas las personas interesadas por la que fué la primera revista musical del mundo, se expresa: «Fiel a su tradición, la «Revue Musicale» conservará su carácter ampliamente internacional y se esforzará por servir, con todos los medios de que disponga, la causa de la música». Hacemos nuestros más fervientes votos por que tan elevados propósitos se cumplan en toda su extensión, en beneficio de la música y de la cultura musical sin fronteras.

## NUEVA REVISTA MUSICAL EN ESTADOS UNIDOS

El Presidente de la Detroit Symphony Orchestra, Mr. Henry H. Reichhold, publicará en adelante «The Musical Digest», que emprenderá así una nueva y meritoria etapa. La revista será ampliada en sus secciones y en el número de sus colaboradores, prestando el mayor interés a las actividades musicales de las Américas.

## JIRA DE LA SINFONICA DE CHILE POR EL SUR DEL PAIS

Conforme anunciamos en el número anterior de nuestra revista, la Orquesta Sinfónica de Chile del Instituto de Extensión Musical, partió en su cuarta jira por las ciudades del sur, el 1.º del pasado mes de Abril. En el momento de cerrar nuestra edición, la Sinfónica de Chile, dirigida por los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah, y con la participación como solistas del pianista Armando Palacios y de los violinistas Fredy Wang y Tito Dourthé, ha visitado ya Chillán, Temuco, Puerto Varas, Puerto Montt, Osorno y Valdivia. En todas estas ciudades ha interpretado de dos a más conciertos, tanto de los ordinarios de la jira, como populares y educacionales gratuitos. Estos últimos, organizados en colaboración con el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

Extractamos de la prensa de provincias, los comentarios que ha merecido la brillante actuación de la Sinfónica de Chile en las prin-

cipales ciudades que lleva visitadas. «La Orquesta Sinfónica evidenció en forma magnífica su superación, mostrando uniformidad absoluta en el desarrollo de las partituras, demostrando dentro de su impecable ejecución que existe una disciplina musical estricta, haciendo de cada trozo ejecutado una joya» (Mario del Mar. «El Sur» de Temuco). «Las jiras de la Orquesta Sinfónica son de vastos alcances para la cultura nacional y de ahí que aplaudamos la iniciativa del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. No importa a este organismo superior de nuestro primer plantel universitario el costo de las jiras de la Orquesta. Es el fruto que se recoge al que mira fundamentalmente. La Sinfónica de Chile lleva su cuarta jira al sur del país con un renovado espíritu de superación, ya que el sacrificio de los viajes se compensa con la labor patriótica que desarrolla. Y los conciertos para escolares, con sus gráficas explicaciones, van formando el gusto por la música y llevando a los hombres de mañana a una mejor comprensión del sentimiento y de la belleza.

«Consideramos digna de encomio la obra de cultura que realiza el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y reforzamos nuestra impresión de que los conciertos deben estar al alcance del mayor número» (Editorial de «El Llanquihue», de Puerto Montt). «Una fiesta de música ha vivido el público de Osorno, gracias a la visita de la Orquesta Sinfónica de Chile. En verdad, debemos felicitarnos que, gracias a la gestión oficial, sea posible el establecimiento en nuestro país de una costumbre que va a constituir una espléndida tradición si se mantiene. La impresión favorable que ha dejado en el público el espectáculo de los conciertos que el mayor conjunto orquestal de la nación brindara bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, es anuncio de un porvenir prometedor» (Editorial de «La Prensa», de Osorno). «Un acontecimiento artístico constituyeron las presentaciones hechas en nuestra ciudad por la Orquesta Sinfónica de Chile. En efecto, nuestra principal sala de espectáculos se vió repleta en ambas funciones de un numeroso público, ansioso de no perder detalle del espectáculo cumbre de la temporada. Todas las aposentaduras del teatro estuvieron repletas. Y las expectativas que nuestro público había cifrado no fueron defraudadas, pues el conjunto viene este año más mejorado que nunca. Todas las obras fueron ejecutadas con perfección, armonía y una completa comprensión de todos sus elementos, que actuaron en forma magistral. La Orquesta Sinfónica del Instituto de Extensión Musical es un conjunto que día a día se supera y que es un orgullo para Chile y los chilenos». (A. M. P. «El Correo de Valdivia»).

El Viernes, 19 de Abril, el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, acompañado del director y profesorado de la citada Escuela, partió al sur para unirse a la Sinfónica de Chile en los espectáculos de ballet que han sido programados durante la presente jira. El Ballet de la Escuela de Danza ofrecerá representaciones de «Coppelia», de Leo Delibes, el «Gran Ballet», de la ópera «Aída» de Verdi y «Capricho Vienés», sobre mú-

sica de Juan Strauss, en las principales ciudades del sur incluídas en la jira. Todos los ballets citados disponen de interesantes y novedosas coreografías, obra de Ernst Uthoff.

### LA TEMPORADA SINFONICA DE INVIERNO

La Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile se desarrollará, como en años anteriores, en el Teatro Municipal, los días Viernes, a partir del 3 de Mayo, hasta el 30 de Agosto inclusive. La temporada constará de dieciocho conciertos, que estarán a cargo de eminentes directores, conforme al orden que se expresa: Armando Carvajal, los días 3 y 17 de Mayo y 9 de Agosto; Víctor Tevah, 10 y 24 de Mayo y 23 de Agosto; Hans Kindler, director de la Sinfónica Nacional de Washington, 31 de Mayo, 7 y 14 de Junio; Fritz Busch, 21 y 28 de Junio, 5 y 12 de Julio; Eugene Ormandy, director de la Sinfónica de Filadelfia, 19 y 26 de Julio y 2 de Agosto; David Van Vactor, 16 y 30 de Agosto.

El programa del concierto de inauguración incluye la «Suite en estilo antiguo», de Enrique Soro, el «Doble Concierto», para violín y violoncello, de Brahms, con Rodolfo Zubrisky y Nicolás Arène como solistas y la «Iberia», de Debussy. Otros solistas que se presentarán en la temporada serán el violoncellista francés Bernard Michelin, las pianistas chilenas Rosita Renard y Herminia Raccagni. Claudio Arrau, Giorgy Sandor y Wladimir Brailowsky están pendientes de contratación para incluirse como solistas en los programas de la temporada.

### TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA

La Sección Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical inaugurará su temporada del presente año en el Teatro Central el Lunes 6 de Mayo, con un recital de la prestigiada clavecinista Elena Waiss. La temporada constará de ocho conciertos de abono y de otros varios extraordinarios, que se anunciarán oportunamente. Entre los artistas que participarán en ella se destacan los violinistas Rodolfo Zubrisky, Fredy Wang y Tito Dourthé; el violoncellista Nicolás Arène; las pianistas Herminia Raccagni, Julia Searle, Elvira Savi y Eliana Valle, y los liederistas Teresa Irrarázaval, Carmen Barros, Daniel del Pozo y Javier Campos. El Cuarteto de Cuerdas y la Orquesta de Cámara del Instituto de Extensión Musical tendrán una reiterada participación en esta serie de conciertos.

### VIÑA DEL MAR

El 5 de Abril se presentó en la sala de conciertos de la Quinta Vergara, en un concierto organizado por la Sociedad Pro-Arte, el notable violoncellista francés Nicolás Arène. Interpretó un programa de obras de Vivaldi, Beethoven, Mendelssohn, Fauré y Cassadó. Fué acompañado al piano por Carlos Oxley.

---

## CHILLAN

En el pasado Marzo y bajo los auspicios de la D. I. C. del Ministerio del Interior, se presentó en el Teatro Central de esta ciudad el violinista Pedro d'Andurain. Ofreció, entre otras composiciones, una magnífica versión de la Sonata «La Primavera», de Beethoven. Lo acompañó al piano Jorge Delgado.

El arpista español Nicanor Zabaleta actuó en un nuevo concierto en esta ciudad, que tuvo lugar en el Salón de Actos del Liceo de Niñas. Vió acrecentados sus anteriores éxitos.

El Colegio Adventista de Chile, internado de enseñanza secundaria, situado en el fundo «Las Mariposas», a doce kilómetros de Chillán, ha reanudado sus actividades musicales al iniciarse el nuevo año escolar. Existen en el Colegio un coro mixto a cuarenta voces, otro coro de niñas, un doble cuarteto femenino y otro masculino. También el Colegio mantiene una pequeña orquesta, formada como los coros, por su alumnado, dirigido por los profesores especiales de música. Asimismo el Colegio dispone de clases de Piano, Violín y Violoncello, a cargo de distinguidos profesores de estos instrumentos.

Los alumnos de las clases de música y los de los cursos superiores de Humanidades han donado al Colegio una colección de cuarenta volúmenes con obras musicales, como base para la creación de la futura biblioteca musical que va a crearse. El Colegio dispone también de una selecta discoteca.

## VALDIVIA

El 30 de Abril ha cumplido cuarenta y cinco años de una intensa labor artística el Club Musical Obrero de esta ciudad. El Club cuenta en la actualidad con más de cien socios, y sostiene una banda y otros conjuntos instrumentales. Con motivo del aniversario aludido, el Club Musical Obrero efectuó un reparto de premios a los miembros que han demostrado mayor entusiasmo, asiduidad y condiciones artísticas en el desempeño de su labor.

## PUERTO MONTT

El 28 de Marzo, auspiciado por el Comité de Difusión Cultural de esta ciudad, se presentó el pianista Helmut Haass. Ejecutó un programa de obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin y Debussy.

## ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

### ARGENTINA

En los últimos días de Marzo y primeros de Abril, tuvo lugar en el teatro al aire libre de la Sociedad Rural de Palermo una temporada lírico-coreográfica, organizada por las autoridades del Teatro Colón de Buenos Aires. Se representaron algunas óperas, operetas, zarzuelas y pequeños ballets, elegidos entre las obras del repertorio habitual de estos espectáculos. El único estreno que figuró en la temporada fué el de la ópera «Marianela», del músico español Jaime Pahissa, que desde hace algunos años reside en Buenos Aires. La partitura del maestro Pahissa se basa en la novela del citado título del famoso escritor de fines del Siglo XIX, Benito Pérez Galdós, sobre un libreto realizado por los comediógrafos hermanos Alvarez Quintero. Fué estrenada esta ópera en el Teatro Liceo de Barcelona, el año 1923.

La crítica argentina destaca las cualidades de brillante sinfonista que se advierten en la obra de Jaime Pahissa y el acierto con que están escritos ciertos momentos de la extensa partitura, como el Dúo de las Flores, del acto primero, la plegaria de Marianela en el segundo, el interludio orquestal y el dramático final. La orquesta fué dirigida por el autor; las danzas fueron dirigidas por la primera bailarina del Colón, María Ruanova, y tuvieron una actuación destacada los cantantes Sofía Bandín, Norma Palmieri, Adolfo Sirvent y Renato Cesari.

\* \* \*

La Orquesta Sinfónica Juvenil Argentina, que con brillante éxito interpretó varios conciertos durante la pasada temporada de 1945, volverá a presentarse en programas de destacado interés en las próximas series de conciertos que se preparan para este invierno. La dirige el conocido joven compositor argentino Luis Gianneo.

\* \* \*

En este mes de Mayo reanudará sus actividades el Teatro Colón. El nuevo director artístico del Colón, maestro Floro Ugarte, ha contratado a numerosos valores, argentinos y extranjeros, del arte lírico, para presentar óperas que serán dirigidas por los maestros Ferruccio Calusio, Héctor Panizza, Erich Kleiber y Alberto Wolf. En cuanto a la música sinfónica, la Asociación Wagneriana ha organizado ya su primer gran concierto de la temporada de invierno, en el que bajo la dirección del maestro Calusio se ejecutaron obras de Monteverdi y Purcell, para coros y orquesta, y de Mussorgsky y Strawinsky, para orquesta sola.

\* \* \*

A fines de año, la Agrupación Nueva Música, que dirige el compositor Juan Carlos Paz, organizó un concierto en el que fué interpretada la obra de Hindemith «Ludus Tonalis», compuesta en 1943, una de las creaciones últimas de este gran músico moderno que han despertado mayor interés. En el programa se incluían asimismo composiciones para solistas o conjuntos de cámara de Leos Janacek, Karel Haba, Karl Wiener, Charles Ives y de los argentinos Daniel Devoto, Juan Carlos Paz y Esteban Eitler.

### ESTADOS UNIDOS

La Fundación Musical Koussevitzky ha encargado la composición de obras sinfónicas, para ser estrenadas durante el presente año, a los músicos Howard Hanson (norteamericano), Olivier Messaien (francés) y Villa-Lobos (brasileño). Los jóvenes compositores Lukas Foss y Alexei Haieff han sido encargados de la composición de obras para violoncello y piano, por cuenta de la citada Fundación. Este organismo, constituido en 1942 en memoria de Natalie Koussevitzky, lleva distribuidos hasta la fecha veintiún premios, en la forma de encargos de composición.

\* \* \*

Los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia en el Carnegie Hall, se iniciaron a fines del año pasado bajo la dirección del maestro Eugene Ormandy. Entre los principales estrenos incluidos en los programas, figuraron los «Cuatro Modos Noruegos», de Igor Strawinsky, que pertenecen por entero al que se llama su estilo neo-romántico y «Canto di Palude», de Renso Rossellini, un joven compositor italiano. En Diciembre, la Sinfónica de Filadelfia fué dirigida por George Szell, quien ofreció una magnífica versión del «Tema y Variaciones en Sol menor. Op. 43», de Schönberg, junto a obras de Mozart y Richard Strauss. Este mismo director dirigió un festival de obras de Beethoven, con la colaboración del pianista chileno Claudio Arrau, quien tuvo a su cargo la parte solista del «Concierto en Do mayor, N.º 1».

Artur Rodzinski dirigió la Filarmónica de Nueva York en un concierto en el que fué estrenada la «Segunda Sinfonía» de Walter Piston, que la crítica califica de una obra maestra del destacado compositor norteamericano. Otro de los estrenos elogiosamente comentado por la crítica de Nueva York es el de la «Quinta Sinfonía» de Prokofieff, estrenada por Koussevitzky con la Sinfónica de Boston. La «Quinta Sinfonía» de Prokofieff, su última gran producción para orquesta, consta de cuatro movimientos, concebidos dentro de un vigoroso sentido de la forma, con una brillante orquestación



y una audaz escritura armónica. Koussevitzky incluyó en su programa junto a esta composición, la «Quinta Sinfonía» de Shostakovich.

\* \* \*

El nuevo director de la Juilliard School of Music, el compositor William Schuman, rindió tributo a la obra de uno de los primeros valores de la música contemporánea con la organización de tres conciertos dedicados a la música de Paul Hindemith. En el primero de los conciertos, el programa estuvo formado por la «Sonata para dos pianos», el ciclo de canciones para contralto y sexteto «Die Junge Magd», la «Sonata para violín y piano» y el «Cuarteto de cuerdas en Mi bemol». En el segundo se ofreció la audición completa de «Ludus Tonalis», una serie de doce preludios y fugas, once interludios y un postludio, para piano. En el tercer programa se interpretaron «Herodiade», sobre un poema de Stephan Mallarmé, recitado para solo y orquesta de cámara; la cantata «In Praise of Music», sobre textos de Lutero, para coros y orquesta y «Tema con variaciones», para piano y orquesta de cuerdas. Los conjuntos que participaron en todas las obras estaban formados por alumnos de la Juilliard School. Fueron dirigidos por el compositor.

\* \* \*

La Orquesta Sinfónica de la National Broadcasting Company ha sido dirigida durante el mes de Abril por los maestros Frank Black, Franco Autori, Leonard Bernstein, Fabien Sevitzyk y Vladimir Golschmann. Estos directores continuarán turnándose en los conciertos de la Orquesta de la N. B. C. que tendrán lugar durante los meses de Mayo a Julio, conciertos que serán retransmitidos a la América Latina, los días Domingo, a las cinco de la tarde.

## GRAN BRETAÑA

En una serie de conciertos de cámara organizados por la casa editora Boosey & Hawkes, se incluyeron los seis cuartetos de cuerdas de Béla Bartók, como homenaje a este músico, recientemente fallecido en los Estados Unidos. Los conciertos se interpretaron en el Wigmore Hall de Londres y estuvieron a cargo del Cuarteto Zorian.

\* \* \*

La Orquesta Filarmónica de Londres interpretó a finales de año, por primera vez, la «Quinta Sinfonía», de Mahler. Esta dilatada obra fué dirigida por el maestro Heinz Unger. La Filarmónica de Londres, bajo la batuta de Sir Thomas Beecham, continuó la serie de sus conciertos dominicales en el Stoll Theatre. En los programas figuraron «Till Eulenspiegel», de R. Strauss, y la «Danza

de los Siete Velos», de Salomé, del mismo autor, entre obras varias del repertorio habitual de estos conciertos.

Pau Casals se presentó como solista, en la temporada de Otoño de la orquesta de B. B. C. Interpretó el «Concierto para violoncello y orquesta», de Dvorak. La Royal Choral Society ofreció en colaboración con la Royal Philharmonic Society y bajo la dirección del maestro Sargent, el oratorio «Israel en Egipto» de Händel.

\* \* \*

Elizabeth Schumann, en el Albert Hall, interpretó un recital de lieder, secundado por otro de piano a cargo de Benno Moiseiwitsch. Elizabeth Schumann, que ha cumplido ya los sesenta años, deleitó a su auditorio con la incomparable frescura de su voz y sus extraordinarias dotes interpretativas.

El Cuarteto «Philharmonia», formado por Henry Holst, Ernest Element, Herbert Downes y Anthony Pini, ofreció dos programas consagrados a Mozart los días 3 y 24 de Noviembre y un concierto extraordinario, con posterioridad a esas fechas, en el que figuró, entre obras de Beethoven y Schubert, el cuarteto de Sibelius, titulado «Voces Intimae».

## FRANCIA

Según costumbre, que remonta a más de siglo y medio, en el pasado mes de Marzo tuvo lugar en París la audición pública de las obras compuestas por los primeros candidatos al Premio de Roma, que se presentan después de los años de ocupación. El concierto tuvo lugar en la Sala de Sesiones de la Academia Francesa, ante un público reducido.

Como es sabido, entre los ejercicios de oposición al Premio de Roma figura la creación de una cantata o de escenas dramáticas, con dos o tres personajes, para que puedan contener dúos, tríos, arias y pasajes corales y sinfónicos, en los que se acredite el dominio del oficio y la inspiración del joven músico. Se ofreció a los concursantes el libro de una «Farsa del Contrabandista», escrita por Guy de Téramond. La farsa es una mezcla de escenas que recuerdan a «Carmen» y a «La Hora Española», por lo que los seis estudiantes de música que la utilizaron, todos ellos discípulos de Henri Büsser, tuvieron que caer en imitaciones demasiado serviles del estilo de los dos maestros que de continuo evocaba el tema de la obra.

Los ganadores del Premio de Roma,—es decir, de los dos primeros Grandes Premios,—fueron Marcel Bitsch y Claude Pascal. La cantata del primero ofrecía el modelo de la buena labor escolar, con menos originalidad que dominio de los recursos técnicos. En la de Pascal despunta más personalidad y fantasía. Saca todo el partido posible de los incidentes de la farsa; las voces están bien trata-

das, con un seguro instinto del teatro burlesco y una agradable orquestación.

Los llamados Segundos Grandes Premios correspondieron a Grégoire Krettly y Charles Jay.

\* \* \*

El año musical de 1945 se clausuró en París con un Festival de Música Francesa, organizado por el servicio de radiodifusión nacional. En el programa figuraron junto a los nombres de André Campra y Marin-Marais, tres de jóvenes compositores, casi desconocidos: Maurice Jaubert, Claude Arrieu y Jean Rivier. Del contemporáneo de Lully se ejecutaron unos fragmentos sinfónicos de su ópera-ballet «Fiestas Venecianas»—Marin-Marais, músico asimismo del Siglo XVII francés, aunque se sitúa su producción entre la de Lully y la de Rameau, figuraba en este concierto con una suite, «Alcione», en la que se acusa la influencia imperante del maestro florentino aclimatado en la corte de Luis XIV.

Maurice Jaubert, muerto en la reciente guerra, estuvo representado por cuatro «Intermedios» para orquesta de delicada factura; Claude Arrieu, por una cantata sobre los «Siete Poemas de Amor en Guerra», de Paul Eluard y Jean Rivier por su «Tercera Sinfonía, en Sol», que acredita el vigor de un músico en pleno desarrollo y de acusada personalidad.

## ESPAÑA

En el mes de Septiembre, los teatros Albéniz, Madrid y Reina Victoria ofrecieron una especie de breve temporada lírica de Otoño, en la que se interpretaron obras del repertorio operístico tradicional y el estreno de «La eterna canción», zarzuela del maestro Pablo Sorozábal, sobre un libreto del comediógrafo Fernández Sevilla.

La Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección del maestro Juan Lamotte de Grignon, estrenó en la temporada de Verano la «Primera Sinfonía» del joven músico valenciano Manuel Palau. El distinguido crítico, Eduardo López Chávarri, ha escrito sobre esta Sinfonía: «Palau, dueño de la forma, sabe construir con la facilidad y a la vez con la solidez de los que dominan la materia y la hacen suya. La Primera Sinfonía es una obra llena de claridades y de hermosa construcción. Una obra de artista».

La VI Quincena Musical de San Sebastián, patrocinada por el Ayuntamiento de este balneario, ofreció cinco conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por los maestros Toldrá, Arámbarri y Ernesto Halffter. Los maestros Toldrá y Arámbarri interpretaron la «Primera Sinfonía» de Brahms, la «Sinfonía Sevillana» de Turina y obras de Beethoven, Wagner, Strauss, Debussy y Ravel. En los finales de sus conciertos, con un criterio fijo incluyeron fragmentos de zarzuelas como «La Revoltosa» de Chapí, «El Caserío» de Guridi y otros. Ernesto Halffter dirigió un concier-

---

to de sus últimas composiciones: «Rapsodia Portuguesa» para piano y orquesta, y «Dulcinea», suite de una obra lírica-dramática. Completaba su programa con las «Noches en los Jardines de España» y danzas de los ballets «El Amor Brujo» y «El Sombrero de Tres Picos», de Manuel de Falla.

El Quinteto Nacional, de piano y arcos, intervino también en la Quincena Musical de San Sebastián, ejecutando programas en los que figuraron junto a los maestros clásicos, los españoles Usandizaga, Turina, Escudero y Muñoz Molleda; estos dos últimos, jóvenes músicos que empiezan a ser conocidos. «Manon», «Werther», «Rigoletto», fueron las óperas que se representaron, paralelamente a los conciertos señalados.

# CRONICA RETROSPECTIVA

## *Lapiola y el alba de la música chilena*

### CAFES CANTANTES Y BAILANTES

En 1822 los señores Rengifo y Melgarejo abrieron un gran café en la calle de la Catedral, a dos cuadras de la Plaza de Armas. Las numerosas y grandes ventanas que caen a la calle de Morandé, que aun se conservan, fueron colocadas entonces. Se estableció allí mismo una especie de escuela de baile dirigida por don Manuel Robles, autor de la antigua Canción Nacional. Como compensación del trabajo del señor Robles, cada concurrente a este salón contribuía con un real, con el cual se pagaba también una buena orquesta. Este café hizo gran ruido, pero dos años después fué cerrado con pérdidas considerables para sus empresarios.

El año 1831 se abrió una casa con el título de Café de la Baranda, en la calle de Monjitas, a una cuadra de la Plaza de Armas. En este caté, que sería llamado por los parisenses chantante, había canto con acompañamiento de arpa y guitarra, ejecutado por varios artistas de primer orden, entre los que deben contarse a las inolvidables *Petruquinas*.

### INSTRUMENTOS DE MUSICA EN SANTIAGO

No hace más de setenta años que la música en Santiago consistía en cincuenta o sesenta claves, repartidos entre las casas pudientes de esta ciudad; veinte o treinta arpas, incluso las de las chinganas, e innumerable cantidad de guitarras. A esto debemos agregar algunas espinetas, especie de clave pequeño, pero de no menos áspero sonido. El salterio era aún más escaso. No hemos conocido más que uno el año 20, tocado con cierta perfección por una señorita Román. Tenía mucha semejanza con la lira, pero era de más recursos y sonoridad. Se tocaba con uñas artificiales y sus cuerdas eran de alambre.

En los últimos años del siglo anterior llegaron de España los dos primeros pianos que se conocieron en Chile. Se hicieron venir para el señor don Manuel Pérez de Cotapos el uno, y para la señora doña Teresa Larraín Guzmán, el otro.

### REPERTORIO SINFONICO Y DE MUSICA RELIGIOSA

El repertorio de música de entonces no pasaba de dieciséis o veinte sinfonías de Stamitz, de Haydn y de

Pleyel. Con esto había lo suficiente para el servicio de la Catedral, de las otras iglesias y del teatro, cuando lo había.

La música de iglesia estaba en el mismo caso. El repertorio de la Catedral se componía en su totalidad de lo que habla escrito Campderrós, lego español de la Buena Muerte, que se había traído de Lima para organizar la capilla en los últimos años del siglo pasado; para lo que fué preciso hacer venir poco después de Buenos Aires un violín, Teodoro Guzmán, y un violoncello, Ramón Gil.

Había otra orquesta digna de recordarse por su rareza. Era la que acompañaba, pero *sólo de noche*, al Santísimo Sacramento de la Catedral, cuando se llevaba a los enfermos. Esta orquesta consistía en un violín y un bombo, llamado entonces *tambora*.

Poco más o menos en este estado de esterilidad y atraso permanecemos hasta que don Carlos Drewetke, aficionado alemán, llegó a Santiago el año de 1819. Este caballero trajo las colecciones de sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Crommer, etc. El señor Drewetke reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos para ejecutar algunas de las composiciones, desempeñando la parte de violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocido hasta entonces.

Dos años después, 1822, llegó a esta ciudad la señorita doña Isidora Zegers y este acontecimiento efectuó una verdadera revolución en la música vocal. La señorita Zegers no venía sola; traía consigo otra gran novedad: las óperas de Rossini.

### EVOLUCION DANZANTE

Hay algo inseparable de la música. Este algo es el baile. Esto nos obliga a decir algo sobre el particular.

Los bailes que nosotros no hemos conocido, pero de que hemos oído hablar en nuestra niñez, son el paspié, el rigodón, etc. Hemos conocido el minué, la alemanda, la contradanza, el rin, el churre (especie de gavota), el vals, la gavota y las cuadrillas, introducidas en Chile el año de 1819. Como bailes a solo, el fandango y la cachucha, bailada y cantada por primera vez por oficiales y tropas del Batallón de Talavera.

Respecto a bailes de *chicoteo*, recordamos que por los años 1812 y 1813 la zamba y el abuelito eran los más populares; ambos eran peruanos. San

Martín, con su ejército, en 1817, nos trajo el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando, especie de minué, que al fin tenía su allegro. Estos últimos bailes podrían mirarse como intermedios entre los serios y los de *chicoteo*, pues no daban lugar a las desenvolturas que se ven en los otros que nos vinieron del Perú desde el año de 1823 hasta el día.

#### EL ÚLTIMO CEREMONIOSO MINUE

Recordamos el gran baile *nacional*, sin duda porque se costeaba con fondos de la nación, dado por el Presidente Prieto, el 25 de Abril de 1834. Se dió principio, para hacer revivir la antigua costumbre, con un minué *en cuarto*, entre las personas siguientes: la señora doña Carmen Velasco de Alcalde con el Presidente de la República, don Joaquín Prieto; y la señora doña Carmen Gana de Blanco con el señor Bustamante, Ministro de la Guerra.

Como era natural, esos señores hacía muchos años no se veían en este caso y no andaban muy de acuerdo con la música. Cuando se acercaba el fin del minué, la señora Velasco manifestaba más de lo necesario su inquietud; conociendo que iba a sobrar música y faltar baile, miraba con desasosiego a la orquesta que dirigíamos, rascando nuestro violín. Dimos el corte que calculamos necesario; más este expediente no podía ocultarse a todos los oídos; pero música y baile concluyeron a un mismo tiempo, circunstancia indispensable en el minué. El señor Prieto dijo, según supimos, que la orquesta había tocado mal. Así debió ser, porque es más fácil que una orquesta toque mal que un Presidente se equivoque cuando baila.

Esta es la última vez que se bailó minué en Santiago, podríamos decir en Chile. Sin embargo, en otro sarao, nacional también, que tuvo lugar un año después, se volvió a bailar, pero con cierta ligereza y poca solemnidad.

#### TAN MUSICO, COMO TORERO

Manuel Robles, según nuestros cálculos, debió nacer el año de 1790. Su padre era músico y maestro de baile.

Hasta entrado este siglo, había un paseo anual a San Francisco del Monte, pequeño pueblo situado en el camino de Melipilla, a doce leguas de Santiago. A este pueblo acudía gran parte de la gente acomodada de la capital, a principios de Octubre, en que se celebraba la fiesta de San Francisco, en un conventillo de la orden que allí había.

El año de 1819 fuimos invitados a ese paseo por una respetable familia. No lo extrañen nuestros lectores: entonces

empezábamos a aprender el clarinete y era seguro que se nos convidaba por este aliciente...

Las corridas de toros, ya en decadencia, aun se conservaban en las fiestas de campo. En la plaza donde estaba el convento franciscano se había formado una especie de circo con sus respectivos palcos y demás accesorios. Una tarde de función habían salido dos o tres toros que divirtieron a los espectadores mediante algunos toreros menos que mediocres; pues ño Montano, el Milón de la época, no había acudido, por haber engrosado excesivamente o, lo que es más seguro, por no considerar aquel pobre corral digno de su mérito.

Salió un cuarto toro, de un aspecto tal, que impuso terror al público, incluso a los toreros, que al verlo se replegaron casi corriendo a distancia respetuosa del toril. Como de costumbre, se le había hecho rabiarse antes de soltarlo. Hubo un rato de silencio, que fué en seguida interrumpido con gritos y palabras mayores dirigidas a los toreros por su cobardía. Entre esas voces salió una de un palco vecino al nuestro: «¡Que lo tóree Manuel Robles!» Como de costumbre, el pueblo repitió este nombre a gritos y sin saber, como de costumbre, también, quién era Robles.

Redoblaron los gritos acompañados de palmoteos y esto nos hizo fijarnos en un individuo que se descolgaba de un palco. Se dirigió a uno de los toreros para pedirle su poncho, y en seguida vino al palco de donde había salido el primer grito. Hizo una cortesía, y después fué a encontrar al temible toro: le sacó cuatro, ocho doce y quien sabe cuantos lances, hasta que el toro, cansado o aburrido, le dió vuelta, no la espalda, sino otra cosa, y se dirigió a los otros toreros que, avergonzados, se disponían a imitar a Robles.

Robles manifestaba como treinta años de edad. De altura más que común, de formas perfectas y de cara hermosa y simpática. Todo esto acompañado de un traje que llamaba la atención, pues era todo de seda, incluso los calzones de punto, muy de moda entonces entre la gente de tono.

Esta fué la primera vez que vimos a Robles, pues antes sólo lo conocíamos por fama de su violín, el mejor de ese tiempo. Tocaba muy bien la guitarra y con su mala voz cantaba con una gracia inimitable. Bailaba como nadie, y esto hacía que fuera muy solicitado como maestro de baile. Era lo que se llamaba un hombre *remolador*, y no habla diversión para que no fuera buscado.

(De «Recuerdos de treinta años» 1810-1840, de don José Zapiola).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

### LAS TERTULIAS MUSICALES EN LA ÉPOCA COLONIAL

Dicen las crónicas—y podría documentarse el aserto—que las primeras tertulias musicales comienzan en Chile en el siglo XVIII. Aun no había cumplido diez años este siglo borbónico, vascongado y francés y vemos llegar, con la pompa y majestad de un regio valido, al nuevo Gobernador don Gabriel Cano de Aponte y a su refinada esposa doña María Francisca Javiera Veloz de Medrano. En las acémilas que perezosamente se descargaron en la Plaza de Armas, frente al hogar transitorio, en espera de la terminación del Palacio de los Presidentes (hoy Correo Central) venían «veinte cajas con muebles y vajilla, un clavicordio, cuatro violines, una arpa y varias panderetas andaluzas». Mientras el intrépido Cano y Aponte lucía su destreza de jinete y hacía revivir los juegos épicos de caballería que iban a costarle la existencia, doña Francisca golpeaba muy armónicamente el clavicordio, a cuyo alrededor se reunía un selecto grupo de alumnas aristocráticas. Poseer uno de estos instrumentos daba tanta nobleza como esos lacrados tubos de estaño en que el Rey y sus notarios hacían constar, en menuda letra de cadeneta, los más peregrinos abolengos.

En el correr del siglo, fueron surgiendo múltiples tertulias musicales. Los viajeros recuerdan algunas de merecida fama, por el papel que desempeñaron en popularizar la buena música dieciochesca. Al toque de queda, ardieron las arañas de muchas casas copetonas para solaz de los tertulianos.

En la morada de don Agustín de Eyzaguirre, en la calle de los Huérfanos, esquina con la del Rey, doña Teresa Larraín asombró a los santiaguinos con sus tocatas en un piano de fabricación sevillana, firmado José Mármol. Los estrados de don Francisco García Huidobro, Marqués de Casa Real, tenían como autor favorito a David Pérez, discípulo napolitano de Pergolesi, y a menudo se dejaban oír las arias de *Didone Abandonata*, con acompañamiento de dos violines, viola y contrabajo. El locuaz John Byron, abuelo del famoso poeta romántico, señala en sus apuntes de viaje, la tertulia de doña Francisca Girón, «que tenía una hija muy bonita que tocaba y cantaba notablemente bien y considerábanla como la mejor voz de Santiago». Vancouver, el gran navegante británico, alaba la elegancia y distinción de las reuniones en casa de don Manuel Pérez Cotaños: «Las diversiones, escribe, consistían en un concierto y en un baile. Las mujeres eran las únicas instrumentistas: una de ellas tocaba el pianoforte, otras el violín, la flauta o el arpa».

Y así, en casa de don Francisco Javier Errázuriz, de don José María Astorga, de don Manuel de Salas, de doña Pabla Verdugo, de doña Juana Micheo y otras muchas que sería cansado enumerar, la música tuvo un lugar ostensible como solaz de aburrimiento y

---

como refinamiento intelectual. Pero ninguna tertulia alcanzó la celebridad de los salones de doña María Luisa de Esterripa y Guzmán, la última presidenta del Chile colonial, a quien sus contemporáneos bautizaron con el versallesco nombre de la Bella Marfisa. Allí lució todo el ingenio santiaguino en acrósticos, dísticos y repentismos, y a la manera de una academia neoclásica don Juan Egaña, don Bernardo Vera y Pintado y don Manuel de Salas, discutieron sobre el maridaje del drama con la música, germen de la ópera, que ellos admitían sólo en el genio de un Lully.

E. P. S.



## EDICIONES MUSICALES

### TRES ESTUDIOS SOBRE DEBUSSY

*Neville Cardus. «Ten Composers». Ediciones Jonathan Cape. Londres.  
1945*

Entre diez ensayos dedicados a otros tantos compositores por Mr. Neville Cardus, encontramos uno, el consagrado a Debussy, que por su singularidad de pensamiento merece un comentario especial.

El fenómeno Debussy tuvo lugar de manera tan súbita e inesperada, que no hemos de extrañarnos de las erróneas interpretaciones que ha suscitado. Mr. Cardus nos recuerda que no es difícil encontrar los orígenes de cualquier gran compositor, por muy genial que sea. Bach es el fruto magnífico de la polifonía; no hay brecha que separe entre sí los estilos de Haydn y Mozart; de Beethoven y Weber nació Wagner, etc. Pero Debussy no proviene de nadie ni de ninguna parte. Puesto a buscarle ascendencia, la generalidad de los musicógrafos sacan a colación el nombre de Mussorgsky, la escala de tonos enteros y las músicas exóticas que resonaron en el París de la Exposición Universal de 1889. Pero aquellas músicas—javanesas o anamitas—eran más que nada percusivas, eminentemente rítmicas y muy poco armónicas, y la de Debussy es—como afirma el autor del ensayo—«rara vez percusiva, casi siempre armónica; su ritmo es un fluido, una cuestión de cantidad y no de acentuación». La influencia de Mussorgsky tampoco puede tenerse en cuenta por lo menos en el sentido en que la presenta la leyenda aceptada por la mayoría de los musicógrafos. Mussorgsky fué, sí, un ejemplo para el músico francés que deseaba liberarse de la avalancha wagneriana y ansiaba crear un nuevo lenguaje armónico. Pero la música de Mussorgsky no deja verdadera huella en la de Debussy. «Mussorgsky—dice Mr. Cardus—no tenía nada psicológicamente en común con Debussy, aristócrata y «connoisseur» en sensibilidad». En cuanto a la escala por tonos enteros, tampoco podemos decir que ella constituya un rasgo verdaderamente característico de este compositor. Otros la han utilizado y con resultados totalmente diferentes de los obtenidos por él.

Según Mr. Cardus, Debussy escapa también a ciertas catalogaciones al uso. Por ejemplo, el calificativo de «impresionista». Se puede mantener la definición de Debussy como el Monet de su arte si tenemos fijos nuestros ojos en ciertas obras para piano o en los «Nocturnos». Pero eso no nos sirve al tratar de las «Canciones de Billitis» o las de Villon o «Pelléas». Y con relación a esta ópera tampoco podremos utilizar la etiqueta del simbolismo, pues, según el autor, Pelléas, Mélisande, Arkel y Golaud no son abstracciones, sino seres vivos y apasionados.

La infinita delicadeza de los procedimientos debussistas, la

actitud eminentemente aristocrática de esta «músico francés», como a sí mismo se denominaba, ha llevado a muchos hasta el extremo de considerarle como cosa vaga, imprecisa, hija del claro de luna, de la niebla, de los reflejos, de un mar distante e inaccesible. Frente a esa noción, Mr. Cardus alega el caso de las baladas de Villon, de los «Caballos de Madera», de «El Mar», de «Minstrels», del «Homenaje a S. Pickwick», del «Homenaje a Rameau», y en efecto, nuestro juicio, infestado por la leyenda tejida en torno a este compositor, olvida muchas veces la realidad tangible, agudamente perfilada de tantas obras luminosas y llenas de animal vitalidad. Si algunas veces hay razón para llamarle el Monet de la Música, no faltan también motivos para denominarle el Ingres de su arte.

Me permitiré transcribir todo un párrafo del ensayo que estoy comentando, pues en él se dibuja una imagen de Debussy toda verdad y que conviene tener presente ante los peligros de la leyenda. Dice así: «Creó una nueva música a fines del siglo diecinueve; mostró la salida del atolladero wagneriano; disolvió los sólidos y los colores primarios del teclado; purificó la canción francesa, volviendo a ayuntarla con la cadencia de la lengua francesa. Desdeñó las modas; fué el más independiente de los artistas. Tuvo el oído más fino y la mejor estética musical de su época. Fué refinado y juicioso hasta la última semifusa. Ese es el compositor a quien se agrupó con los decadentes franceses y se le etiquetó «fin de siècle», probablemente porque su primera notoriedad débese a una obra orquestal (¡de serenidad y de precisión clásicas!) basada en un poema de Mallarmé».

Me gustaría seguir el pensamiento del autor en lo que toca a la forma musical en Debussy, pero es cuestión que no permiten ahora, ni el espacio ni el tiempo. Me contentaré con decir al amable lector que en esto, como en otros extremos, Mr. Cardus va contra la corriente. La música de Debussy tiene una estructura lógica que anda bastante cerca, aunque ocultamente, de ciertos cánones clásicos.

Pero seamos justos admitiendo que la leyenda de la ambigüedad debussiana tiene, como todas las leyendas, un principio de verdad. Después del desenfreno romántico, del histrionismo wagneriano, una música tan delicada y reticente había de parecer de modo inevitable más fantasmagoría que realidad tangible.

México 1946.

JESÚS BAL

*Edward Lockspeiser. «Debussy». Editorial Schapire. Buenos Aires.*

La colección Los Grandes Músicos que dirige en la Editorial Schapire el conocido escritor y musicógrafo español Ricardo Baeza, es una de las más valiosas que podemos señalar al aficionado lector en lengua castellana. Valiosa por la cuidada presentación gráfica de cada uno de los tomos que lleva publicados, como por el acertado criterio que preside la selección de sus títulos. La biografía de Debussy, escrita por Edward Lockspeiser, es un prodigio de condensa-

ción de materiales, extraídos de la más que abundante bibliografía que hoy existe sobre el animador del impresionismo musical. Pero no se reduce a esto tan sólo. Aporta muy interesantes y nuevas consideraciones sobre la obra de aquel gran músico y una abundante información, recogida de fuentes directas, sobre la vida de Debussy y la génesis de sus principales obras.

Los capítulos consagrados a la exposición de las angustias, las dudas y la serie de encontrados sentimientos que pasaron sobre el ánimo del músico en torno a la composición de su ópera «Pelleas et Melisande», descubren verdaderos aspectos inéditos de esta personalidad. La sugestiva fuerza con que están escritos no halla paralelo a lo largo del libro sino con las páginas finales; las que narran esos últimos días de *sequedad* del maestro. Falto de ideas, abrumado por su enfermedad y afligido por la desesperada búsqueda de un nuevo sentido para su arte, que sólo a medias logró alcanzar en sus Sonatas para conjunto de cámara.

La parte del libro consagrada al estudio analítico de las creaciones de Debussy, está realizada en forma comprensible para el lector no músico. Lockspeiser prefiere a la habitual pedantería, un lenguaje llano, sencillo, que en modo alguno cae en el extremo contrario, el de vulgarizar,—avulgarar estaría mejor dicho,—problemas y aspectos de esta obra que rozan los dominios de la técnica. Completan el tomo una serie de apéndices que contienen un calendario completo de la vida de Debussy, relacionada con la de los principales músicos y acontecimientos de su época; catálogos de obras, bibliografía y una serie de cartas, hasta ahora inéditas, del maestro francés. Muy de destacar es también la inclusión entre estos apéndices de las Memorias de Nicolás Von Meck, en la parte que se relacionan con los años en que Debussy fué lector de música al servicio de su madre, la famosa Baronesa Von Meck, protectora de Tchaikowsky.

V. S.

*Debussy.—«Ensayos Críticos», precedido de un ensayo de Salas Viu sobre «Debussy. Atisbos de una personalidad». Editorial Lautaro. Buenos Aires. 1946*

Comprende este libro una traducción del inestimable libro de Debussy «Mr. Croche, antidilettante», que por primera vez aparece en castellano en una versión cuidadosa. El orden en que figuran en la edición francesa los artículos de Debussy recogidos en el «Mr. Croche», no ha sido mantenido en esta castellana, con el fin de agruparlos con una mayor lógica, de acuerdo con los temas que tratan. Así resaltan tal vez mejor las aristas de la posición debussysta frente a ciertos problemas.

Precede a la traducción de los escritos de Debussy un estudio de Vicente Salas Viu, sobre la personalidad del maestro como escritor sobre música, con gran acopio documental e indicaciones sobre su formación literario-artística.

R. H.

## LIBROS APARECIDOS

## ESTUDIOS GENERALES

- CHASE, GILBERT, «A guide to Latin American Music». The Library of Congress. Music Division. Washington. 1946.
- MICHELL, JOYCE, «Symbolism in music and poetry». University of Pennsylvania. Filadelfia, 1944.
- MCCALL, ADELINE DENHAM, «Music in America». Assisted by Margaret Lee Maske. The University of North Carolina Press, 1944.

## BIOGRAFÍAS

- BIANCOLLI, LOUIS LEOPOLD, «Tschai-kowsky and his orchestral music». Philharmonic-Symphony Society of New York. Nueva York, 1944.
- SAMSON, J. «Palestrina: ou La poésie de l'exactitude». Paris, P. Schneider, 1940.
- FEHR, MAX. «Die Familie Mozart in Zürich», Zürich und Leipzig: Hug & Cie., 1941.
- ABENDROTH, WALTER. «Hans Pfitzner 1869. Sein Leben in Bildern». Leipzig: Bibliographisches Institut, 1941.
- SPOHR, WILHELM. «Mozart. Leben und Werk». Briefe, Zeitberichte, Dokumente, Bilder. Waldemar Hoffmann, 1941. Berlin.

## TECNICA

- DUDGE, HELEN, «A study of chord frequencies based on the music of representative composers of the eighteenth and nineteenth centuries». Teachers College, Columbia University. Nueva York, 1943.
- BOYDEN, DAVID D., «A manual of counterpoint based on sixteenth-century practice». Vol. I: Text; vol. II: Elementary counterpoint. (Musical Examples and Supplement). University of California, Extension Division. Berkeley. California, 1944.
- DAVISON, ARCHIBALD THOMPSON, «The technique of choral composition». Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1945.
- LEHMANN, LOTTE, «More than singing: the interpretation of song». Traducción de Frances Holden. Boosey & Hawkes. New York. 1945.
- EMIL-BEHNKE, KATE, «The technique of singing». Williams & Norgate. Londres. 1945.
- TOVEY, DONALD FRANCIS, «Essays in Musical Analysis». (Chamber Music) Oxford University Press. 1945.
- WOOD, HENRY, «About Conducting». Sylvan Press. Londres. 1945.
- BAIRSTOW, EDWARD C., «Counterpoint and Harmony». Macmillan Press. 1945.
- DEVOTO, DANIEL, «Las marchas paralelas». Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. 1945.

## REVISTA DE REVISTAS

*Conservatorio*. Publicación del Conservatorio Municipal de La Habana. Octubre a Diciembre, 1945. N.º 5.

Posición del compositor cubano actual  
El Grupo Musical Cubano-Norteamericano  
La Orquesta y el Coro del Conservatorio  
La Música en América.  
Noticiero. Libros. Radio

José Ardevol.  
Alejo Carpentier  
Edgardo Martín

*Revista Brasileira de Música.* Vol. X. 1945. Publicada pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro.

Candido Inacio da Silva e o Lundu	Mario de Andrade
Contribuição dos Hebreus para a música occi- dental	Almir de Andrade
Chopin e as estátuas	Guilherme Figueiredo
Em torno do Hino Nacional	Nicanor Miranda
Estudo sobre os pedais do piano	Roberto Tavares

*The Musical Quarterly.* Nueva York. Octubre de 1945.

Editorial	P. H. Lang
Mountains, music and musicians	A. Hyatt King
The music of Aaron Copland	A. V. Berger
The ricercari of Jacques Buus	G. Sutherland
Threnodies of the ladies' books	P. Fatout
The struggle between german and italian opera at the time of Weber	R. Engländer
Reviews of Books	
Index for 1945	

*The Musician.* Nueva York. Diciembre, 1945.

Why Tax Education?	Nicholas de Vore
Place of Music in World reconstruction	Jerome W. Howe
Manuel M. Ponce	Charles Poore

*The Dancing Times.* Londres. Diciembre, 1945.

Hopscotch	Dyneley Hussey
Moscow and Leningrad. Some differences in thought and terminology	Victor Iving
Dancing in West Africa	Frank Spencer

*The Musical Times.* Londres. Diciembre, 1945.

Anton Rubinstein, russian composer	Gerald Abraham
Haydn's Trio for horn, violin and cello	A. Hyatt King
Radio, Books, Miscellaneous.	