

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

19

ABRIL 1947

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 3. *Santiago de Chile, Abril de 1947* N.º 19
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Música Chilena en la Radio</i>	3
VICENTE SALAS VIU.— <i>El público y la creación musical</i>	11
LAURO AYESTARÁN.— <i>La música escénica en el Uruguay</i>	17
CRÓNICA DE PARÍS.— <i>Música internacional o músicas nacionales, por Maurice Brilliant. El divorcio entre compositores y público, por René Dumesnil</i>	27
<i>La Unesco y la Música.</i>	30

CRONICA

<i>Noticias.</i>	32
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga</i>	34
<i>Actividades musicales en el extranjero</i>	38

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>El artista adolescente (Schumann en su diario íntimo)</i>	44
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Los primeros directores de orquesta en Chile.</i>	46
--	----

EDICIONES	48
LIBROS APARECIDOS.— <i>Resumen bibliográfico</i>	51
REVISTA DE REVISTAS	51

EDITORIAL

MUSICA CHILENA EN LA RADIO

RECIENTES instrucciones impartidas por la Dirección General de Informaciones y Cultura han reiterado a las estaciones emisoras de radio la obligación que el reglamento gubernativo del servicio les impone de transmitir en sus programas el *mínimum* de un 30% de música chilena. Con este motivo, se ha encendido una aguda discusión pública en la que hemos visto aparecer sucesivamente todos los aspectos que el esencial vehículo de nuestra época, la radio, suscita cada vez que es examinado a la luz de la cultura y de la conveniencia social.

¿Puede el Estado y debe dirigir la orientación estética de la radio? ¿Permite la Constitución Política de la República que el Ministerio del Interior supervigile y fije normas a una forma de expresión del pensamiento como es la música? ¿Puede, en el estado actual de las cosas, exigirse que parte de los programas que se transmiten sean sustituidos por música chilena? Si lo anterior es realizable, ¿cuál sería la música que se puede indicar como posible y conveniente de ser divulgada? ¿En qué proporción, dentro de esta categoría, debe imperar el criterio de seleccionar la mejor música o, simplemente, debe exigirse la procedencia nacional, aun a trueque de cambiar lo bueno extranjero por lo inferior creado en Chile?

Todas estas cuestiones han hecho reflexionar a muchos y creemos que no está de sobra el que nosotros dediquemos estas páginas a analizar tan importante materia.

Si se buscan las características más salientes de nuestra época, junto a los descubrimientos extraordinarios de la ciencia, tenemos que colocar, como fenómeno fundamental, el acortamiento de las distancias, el empequeñecimiento de la tierra y la aproximación de todos los pueblos mediante los *novísimos* sistemas de comunicaciones. No sólo la comunicación física, que nos permite trasladarnos en horas a distancias remotas que antes significaban viajes de me-

ses, sino la inmaterial aproximación que ha creado entre todos los seres humanos el descubrimiento y la realización en condiciones sencillas de la posibilidad, casi milagrosa, que brindan las radiocomunicaciones. Hoy estamos, por decirlo así, viviendo todos en un solo país; podemos escuchar, y lo escuchamos durante la última guerra, cuando se transmitía minuto a minuto la liberación de París, el acontecimiento mismo y oímos la palabra directa y personal de los grandes hombres de todos los países. La música, por su índole, ha sido la primera beneficiada de este maravilloso sistema, pero, al mismo tiempo, constituye la principal víctima de la universalización que tiende a establecer un nivel común de todos los pueblos. La radio posee un poder de penetración que supera los medios hasta hoy conocidos: llega hasta las casas aisladas en grandes soledades, penetra en los locales populares, en todos los barrios, en forma de no exigir sino el estar oyéndola o el poder tolerarla como un fondo sonoro permanente.

Por desgracia, el precioso recurso que representa el alcance ilimitado de la radio tuvo que caer en las manos utilitarias del comercio y servir de vehículo para la propaganda, para la venta de toda clase de objetos. La música, que atrae al hombre, que congrega y deja extasiado al transeúnte que oye la voz de un altoparlante, ha servido de cebo para el anuncio comercial y las radios han acomodado su vida a estos anuncios que se pagan y que determinan el precio, minuto a minuto, de las ondas en el espacio. Junto a esta explotación comercial, aparecen los noticieros y la diseminación ideológica que se hace en forma muy desigual a través de la radio.

Todas estas condiciones han determinado el que no se pueda entregar con libertad absoluta y con licencia sin límite el uso del espacio y, por lo tanto, la comunicación inmediata con todos los habitantes. No se puede abrir sin alguna norma la ventana de todas las casas y el Estado debe preocuparse de que este recurso de nuestro tiempo no venga a resultar en detrimento de la moral, la cultura y el espíritu de las clases sociales. Por este motivo, en países tan fundamentalmente demócratas como Inglaterra, la radio es una palanca tan cuidada y vigilada que su uso queda exclusivamente reservado al Gobierno, o mejor dicho, a instituciones especiales que, bajo la protección del Gobierno, la custodian y orientan.

Si el problema que envuelve el uso y abuso de la radio es grave para la cultura en general y para el mantenimiento de las instituciones públicas, para la música, el buen o mal empleo de la radio significa los más promisoros o los más desastrosos augurios.

Se ha dicho entre nosotros que el Gobierno no puede fijar la

orientación estética de la radio, que ello va en contra de las disposiciones constitucionales que aseguran la libertad del pensamiento y de expresión. Nosotros pensamos en forma enteramente diversa. El Estado debe supervigilar la transmisión radiotelefónica de la música; tiene que procurar que no se destruya el tesoro de nuestra expresión genuina y de nuestra tradición popular con la divulgación a granel no sólo de lo extranjero, sino de lo que falsamente lleva a cada paso la etiqueta de la música de otros países. La explotación comercial que la radio, estimulada por la masa, se complace en adoptar, ha producido en todos los géneros estilos peculiares, al gusto de la generalidad, exagerando lo ordinario, lo llamativo y cuanto tiende a producir un efecto barato. Así hemos visto originarse, por ejemplo, un canto chileno que ya no tiene nada que hacer con el pueblo, un canto lleno de calderones, suspiros, falsetes y efectismos del peor gusto y de la más detestable consecuencia.

Fuera de esto es impresionante andar por los campos y oír cómo los trabajadores, al salir de sus faenas, si cantan o silban ya no es lo que solíamos oír hace veinte años; invariablemente, lo que les atrae e inspira es la música de alguna película, casi siempre mejicana o argentina, o alguna de esas inverosímiles «canciones melódicas» que se ha dado en fabricar para que sirvan de ligamen entre los avisos de cosméticos, remedios o prendas de vestir. Cuando no se trata de la pegajosa canción con que circula el reclamo de algún ofrecimiento de negocio.

El problema, pues, de orientar la radio desde el punto de vista nacional es el de una necesidad social que no puede ser discutida, a menos que se pongan frente a ella los intereses de avisadores y avisados. No creemos que intervenir en las líneas generales de la radiotransmisión sea otra cosa que adoptar normas similares a las que limitan el uso de todas las libertades, en razón de la convivencia humana y en resguardo de que el abuso lesione los fundamentos de las instituciones públicas y privadas o dañe el acervo espiritual de nuestra civilización.

Después de estas dudas de orden doctrinal, ha solido discutirse la posibilidad de sustituir con música chilena una parte considerable de los actuales programas de radio. Surgen aquí varias cuestiones, que podríamos ordenar en la siguiente forma: primero, saber si existe música chilena suficiente; en seguida, determinar cuál es esta música y, por último, conocer con qué criterio debe ser enfocada su difusión.

Lo que parece increíble es que en algunos órganos de prensa, o en las mismas transmisiones de radio, se dijo que la música chi-

lena no podía ser obligatoria simplemente porque no existía, porque no se la encontraba en ninguna parte... No sabemos dónde viven los que así han objetado las medidas que motivan este comentario. Frente a esta negación inverosímil, un funcionario de la Dirección de Informaciones publicó estadísticas, cifras y datos que, de ser ciertos, nos harían vivir en un edén musical que ninguno de nosotros conoce. Los auténticos compositores de música seria que, honestamente, en toda la historia de Chile, tal vez alcanzan o sobrepasan una docena, y esto con buena voluntad, resultan incrementados hasta casi un centenar; las obras de estos compositores, numéricamente alineadas, superan en muchos de ellos a la producción de los autores más fecundos de la historia. Sí es seguramente cierto que los «compositores» de música ligera, con su variadísima gama,—que va desde la señorita, atribulada de soltería, que compuso un vals hasta los verdaderos profesionales de este género—, se cuentan por centenares y su producción indudablemente por miles. Ojalá el panorama a que aludimos fuese real y tuviéramos el florecimiento único que esta prolificidad revelaría. A todo esto convendría agregar la situación bastante variada en que se encuentran los ejecutantes nacionales frente a la música chilena. La verdad es que fuera de los conjuntos llamados típicos y de los artistas que en las radios cantan música ligera, los ejecutantes de alta música, sean pianistas, cantantes o lo que fueren, no ejecutan música chilena, no la conocen, no les gusta y profesan hacia ella el fastidio que les produce algo que demanda esfuerzo para no traerles ni éxito ni gloria.

La situación verdadera de la música chilena hay que enfocarla en forma distinta, según se trate de música seria o de música ligera. En ambas categorías, la producción es distinta en número y en posibilidades de difusión. De la música ligera, como ya hemos dicho, existe un cultivo que en Chile es tan difundido como en las demás partes del mundo. Hay mucha, muchísima gente que compone pequeñas piezas, sin mayor pretensión, y que por ellas consigue boga y notoriedad. El nivel técnico en que, por lo general, esta música se mueve es más bien pobre. Pocos son los autores de género ligero que tienen conocimientos fundamentados de composición y que pueden armonizar con cierto gusto, dentro de las exigencias de sencillez que el género impone. La música ligera, por otra parte, se beneficia de tener a su favor las editoriales (las poquísimas que existen) y las compañías editoras de discos que «explotan», y efectivamente lo hacen, el talento de los compositores siempre que se acomode a las normas de vulgaridad que la venta a granel exige.

La música ligera cuenta también con ejecutantes especializados: son numerosos los conjuntos, que se llaman con nombres más o menos campestres, y muchas las «estrellas» que llenan los buzones de las radios con una correspondencia artístico-sentimental que constituye su mejor plataforma. En suma, puede decirse que la música ligera es abundante, variada y que, por razón misma de su índole liviana, tiene defensa. Los compositores del género se han asociado, luchan por sus derechos y no faltan veces en que el sindicato que ellos constituyen habla en nombre de los «compositores de Chile».

El panorama que ofrece lo que llamamos música seria,—sinfonías, poemas sinfónicos, sonatas, cuartetos, etc.—es el reverso de la medalla. Los compositores que, ya en estas décadas, han trascendido las fronteras y nos dan fama de nación musicalmente avanzada son pocos; pero aun son muchos, en proporción a los habitantes del país, como atestigua un curioso libro de cierto aventurero musical que observó en Estados Unidos, en un extraordinario cálculo, la densidad de la composición por habitantes y por kilómetros cuadrados. . . Las obras propiamente tales, no los números de las pequeñas piezas, ni los títulos de los movimientos de las obras, son pocas y, pese a los catálogos fabulosos y a los inventarios un poco necrológicos, nuestra música adolece de falta de fecundidad. Piénsese en las obras grandes y, fuera del caso de Enrique Soro, no hay ningún compositor que pueda exhibir una lista tan sustanciosa, y, perdónenos el compositor, la propia suya podría ser aún muchísimo más rica. No podemos, si estamos tratando las cosas en serio, equiparar los ensayos, los bocetos de artistas con poco bagaje técnico, a la música que real y verdaderamente se puede presentar como tal en cualquier parte del mundo. Sabemos de un compositor que pasó por Santiago y se fué descorazonado por el enorme número de buenas intenciones que le mostraron; buenas intenciones que no pasaban más allá de ser obras con todas las características del talento sin pulimiento, sin desarrollo y con escasa técnica.

Sobre este panorama no muy rico se extiende el desierto absoluto en lo que se refiere a ediciones y a discos. Las ediciones son escasísimas, invariablemente de obras para piano o piano y canto y casi todas ellas costeadas por los autores. Hay compositores que han sido editados fuera de Chile, pero sus obras no se encuentran en los almacenes de música y probablemente sólo figuran ya en los catálogos como ediciones agotadas. En cuanto a las grabaciones de discos, puede decirse que el terreno se halla totalmente virgen. Para las fábricas de discos sí que la música chilena no existe. No

podemos contar más que con alguna que otra grabación esporádica, hecha en el extranjero, y menos todavía con las grabaciones privadas o las copias en acetato que se guardan como recuerdos, más o menos caseros y para un uso muy restringido. Todas las gestiones que hasta ahora se han hecho con las casas que editan discos han sido infructuosas: la música seria no es comercial, no produce la vuelta rápida del capital invertido y por ese motivo, a pesar del proteccionismo del Estado, de los capitales chilenos con que la Corporación de Fomento ha ayudado, las sociedades grabadoras se desentienden de la producción nacional y alegan cosas tan pintorescas que harían creer que los empleados de esas firmas tienen mayor experiencia técnica para calificar nuestros ejecutantes, y sobre todo nuestra Orquesta Sinfónica, que los grandes directores que vienen al país. Todo les parece malo. No podrían grabar ninguna música sino partiendo de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia para arriba. En el fondo hay un hecho claro y es que la música chilena seria no preocupa ni interesa en absoluto al negocio de discos.

De los hechos verídicos expuestos se desprende que, para pensar en una destinación de tiempo a la música seria en las radios, es indispensable empezar por crear los medios con que hacerlo: fomentar la producción, ampararla y pagarla para que el compositor pueda consagrarse a ella sin renunciar a una vida decente; a continuación, fundar iniciativas que aseguren la difusión en gran escala y para esto son indispensables las ediciones y los discos.

Como dijimos antes, a este panorama bien pobre se suma el hecho del poco interés que el ejecutante de cartel siente por la música de su patria. El desiderátum de los pianistas es copiar a la letra los programas rutinarios y comerciales de todos los artistas en jira. En estos programas no cabe, ni podía haber, la música chilena. Y esta crítica podemos hacerla sin reparos desde nuestro máximo ejecutante Claudio Arrau, a quien la música chilena prácticamente le es desconocida, hasta el más modesto de los ejecutantes de piano.

La música nacional ha sido objeto de una medida proteccionista. Como última cuestión surge este problema: ¿debemos proteger todo lo que se hace en Chile y contentarnos con que cuanto se toque simplemente sea chileno o hecho en Chile para que merezca el amparo de una orden ministerial? O bien, ¿deberemos tomar en cuenta también la calidad de la música? En nuestro concepto, las instrucciones que se impartan a las radios deben comprender la música nacional y, en alguna forma, evitar que, por la ley del menor esfuerzo, o la del mejor comercio, se escoja precisamente la peor música chilena, la más vulgar y de peor categoría. El arte debe

ser amparado y protegido y, en seguida, seleccionado; esto se hace con todos los sistemas genéticos en que se asegura una semilla de buena cepa. La exigencia lisa y llana de música chilena traerá como consecuencia, no un adelanto sino quien sabe si hasta una antipatía hacia ella, a menos que las medidas gubernativas formen parte de una acción tendiente a apoyar y sostener la buena creación nacional.

Hay, además, otro peligro, ya denunciado: una vez que el mayor tiempo de las transmisiones de radio lo ocupa la música ligera, existe el fundado temor de que Bach, Beethoven, Wagner o Debussy que, por desgracia para nosotros, no nacieron ni en Santiago ni en Talca, sean eliminados y entre a sustituirlos, antes que la música seria,—que podría, en un terreno muy liberal, asemejarse a la de ellos,—la «canción melódica» con su lánguida cursilería. Este peligro es real. La mayor parte de las radios tocan música seria, aunque lo hagan sin adecuada preparación ni respeto; no querrán otra cosa que zafarse de esta fatigante cultura impuesta a la fuerza, sustituyéndola por las alegres y entretenidas canciones de moda.

Todo lo que hemos dicho nos lleva a tener que manifestar nuestra aprensión por que se aplique un criterio de nacionalismo matemático y, en cierto modo, dictatorial. Debemos ir hacia la colocación de la música chilena en un lugar importante en las transmisiones de radio; eso no sólo es justo, sino también necesario y vital para nuestro arte, cualquiera que sea su género y su nivel. La radio es demasiado importante y demasiado influyente para poder ser desestimada. Sin embargo, debemos cuidar que esta imposición de música chilena no se haga fuera de la realidad ni fuera de una estricta selección. Creemos que no sólo debe irse a exigir música chilena sino que, del modo más amplio y justo, debería indicarse, siquiera por vía de ejemplo, cuál tipo, cuáles autores u obras se deseaba fuesen divulgadas. Y bien entendido que cuando hablamos de música chilena, nos referimos a todo lo que se produce en el país y no al concepto absurdo y pequeño de creer que sólo es chilena la música que contiene estilizaciones de la canción popular. Si así fuera, no seríamos chilenos sino cuando anduviéramos usando poncho o hablando con los modismos característicos del dialecto campesino. Como ha dicho más de una vez nuestro gran compositor Alfonso Leng, lo chileno está en la esencia de la música, en la fisonomía de nuestro idioma sonoro que refleja las cualidades intrínsecas de la raza sin necesidad de recurrir al nacionalismo barato que fascina a los auditorios extranjeros superficiales y a los turistas.

Aconsejamos, pues, cuidado en las medidas que se tomen para

con la radio. El problema es tan delicado que, si no se pone un tino exquisito y un discernimiento inteligente, podemos, en vez de hacer un bien a la creación musical de Chile, infligirle un castigo del cual tardaría muchos años en reponerse.

D. S. C.

NUEVAS SECCIONES DE NUESTRA REVISTA

A partir del próximo número, segundo del tercer año de nuestra publicación, incluirán las páginas de esta Revista algunas nuevas secciones, junto a las que venimos publicando. Con el carácter de secciones permanentes figurarán:

«Música y Vida», a cargo de Juan Orrego Salas, en la que se considerarán diversos aspectos de las actividades musicales y problemas de este arte en relación con la vida social, fenómenos generales del desarrollo de la cultura, etc.

«Músicos de Chile», comprenderá el análisis de una composición de autor nacional realizado por distintos colaboradores, preferentemente otro compositor. Dispondrán así nuestros lectores de una antología crítica de nuestra producción musical.

«Encuestas». Se halla en estudio el cuestionario de la primera gran encuesta, dirigida a compositores, intérpretes y público aficionado, sobre los problemas de mayor relieve que se acusan en nuestra vida musical.

EL PÚBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

V i c e n t e S a l a s V i u

I

El concierto público.—Su desarrollo durante el Romanticismo.—Democratización de la «élite».—Función rectora de ésta y cambio que experimenta.—La engañosa contribución de los snobs.—Qué es el público actual.—Su influencia sobre la música.—De la pasión batalladora a la negativa indiferencia.—Un estado de alarma.

CON rara coincidencia de pareceres y una misma angustia por impulso, recogen publicaciones de los más apartados lugares la consideración del divorcio en que hoy se encuentran el creador musical y el público de los conciertos. Los peligros con que amenaza tal estado de cosas a la evolución del arte y los males ciertos que ya se constatan, alimentan amargas reflexiones de los críticos en revistas tan autorizadas como «The Musical Quarterly» de Nueva York, «Music Review» de Londres o «Revue Musicale» de París, entre las últimas que hemos tenido ocasión de leer. En Europa, donde las actividades musicales hacen frente a los múltiples problemas que el derrumbe moral y material de la post-guerra plantea, esta preocupación se sobrepone a toda otra. Los vastos auditorios del teatro lírico y de los conciertos sinfónicos dan muestras no sólo de su oposición, sino, lo que es más grave, de su absoluta indiferencia por las nuevas producciones, aferrándose al trillado repertorio de un clasicismo que abarca un reducido número de obras entre las compuestas por los maestros de los siglos XVIII y XIX.

No hace falta un muy detenido examen de las circunstancias actuales ni una memoria muy extensa de las que inmediatamente las precedieron, para comprobar cómo también en Chile se manifiesta dicho mal. Los pasos que ha seguido desde sus síntomas al estado presente quizá pueden observarse con mayor claridad en un país como el nuestro, donde la cultura musical se ha desarrollado con celeridad prodigiosa en el corto margen de unos años. Sin embargo, es preferible no circunscribirse en estas líneas a la manifestación local de esa crisis, aunque tampoco dejaremos de señalarla. Hay que llegar hasta lo hondo de sus primeras raíces para alcanzar una visión justa. Y esas primeras raíces parten de substratos anteriores a las manifestaciones de la cultura musical alcanzada hoy por nosotros.

El concierto público de música sinfónica y de cámara fué, como es sabido, un producto del temprano romanticismo. Sólo en los días de Beethoven se empieza a hacer costumbre esta forma de producirse el consumo musical, relegado antes al templo y a los salones de las cortes o de la nobleza aficionada. El teatro lírico, presenta por supuesto un caso aparte, al que no nos vamos a referir. Todavía

en el período juvenil de Beethoven, la «élite» aristocrática ejerce una función rectora de la vida musical, indudable en la imposición del gusto público. No tardarán en unirse a ella núcleos más amplios de «entendidos» dentro de un proceso de inusitada rapidez. Puesto que mediada la obra de ese genio, para proseguir con su ejemplo, la función de la música ha cambiado en virtud de aquellos a quienes se dirige, a la vez que se advierte sobre las creaciones musicales la huella que imprime el reflujo de esa influencia. No importa el que, en lo privado, continúen siendo sostenedores del arte de Beethoven príncipes y arzobispos, herederos de una tradición varias veces secular en su mecenazgo; ante el público, en el contenido, la forma y los medios de que dispone un arte que se ofrece para todos los que quieran gustarlo, las sinfonías, cuartetos y sonatas de Beethoven patentizan la presencia de los hechos que acaban de originar una completa renovación del ambiente. Schubert elaborará hasta las más sutiles piezas de su obra de cámara, los lieder, para esa media burguesía vienesa que nunca habrá de olvidarlos y cuya incorporación a determinar los rumbos de la música era tan reciente por entonces.

El «aficionado» a la música, el núcleo de los «entendidos» burgueses que fija el gusto del común de los auditores, se hace presente así desde la segunda década del siglo XIX. El triunfo de los ideales románticos,—con su ensoñación de épocas pretéritas mal conocidas, su sentimentalismo naturalista y su nacionalismo o popularismo incipiente,—será en buena parte el triunfo de esta nueva clase de auditores, que se impone a la que preponderó hasta entonces. Desterrando su decaído refinamiento, más para abrir al arte perspectivas de inusitada amplitud.

Si se recorren los programas de aquellos días, se echa de ver el mucho lugar que en ellos ocupan las obras de los músicos contemporáneos. Es natural que así ocurriera, que tuviese mejor acogida la música nueva escrita para un nuevo ambiente, identificada con sus ideales, nacida de ellos. La correspondencia entre el creador de música y sus auditores es absoluta. El inmediato pasado,—Mozart, Haydn,—alterna con las obras de Beethoven, Spohr, Schubert y Weber. En seguida, incorporará Mendelssohn al repertorio habitual de los conciertos públicos las magnas creaciones de Bach y Haendel. Ello señala cómo la «élite» de los aficionados amplía sus gustos y ensancha su cultura a impulsos de su creciente avidez. La historia de los años románticos, hasta las últimas consecuencias del arte de Wagner con que se cierra tan brillante etapa, marcará con caracteres indelebles la de ese proceso de crecimiento del gusto de un público dirigido por un grupo, más o menos amplio según las naciones, de aficionados inteligentes que arrastran tras de sí a una masa cuya base tampoco deja de crecer.

A fines de la centuria y en los años que preceden a la guerra de 1914, la madurez alcanzada por la cultura musical del público es tanta que en los países más avanzados en este aspecto,—Francia, Alemania,—podrán ensayarse las más arriesgadas experiencias en la creación ar-

tística sin que la masa de esos públicos las deje de registrar y aun de participar en ellas con verdadero apasionamiento. Pero, justamente en este momento, es cuando se insinúan divisiones, estratificaciones en esa gran masa a que aludía. Acabarán por hacer bifurcarse a la entidad élite-masa del público de los conciertos nacido con la sociedad burguesa del siglo XIX. Los despiertos y los apáticos ante los nuevos fenómenos que tienen lugar en un arte de complejidad, intelectual sobre todo, creciente, empiezan a distanciarse para terminar por contraponerse. Se hará notar en París, cabeza del mundo musical a comienzos de siglo, la coexistencia de un público de *elegidos* o *selectos*, gozoso de cualquier audacia, y enemigo *del vulgo* de la música, con esta masa del público sobre cuyos gustos en seguida ejerce tutela. Son los selectos quienes procuran señalar de manera ostensible la frontera que los separa de la masa y de sus aficiones. El creador de música de los albores del impresionismo, y los que vengan después en tendencias subsecuentes, favorecerá esa división, subrayará que se dirige específicamente al auditorio de los selectos, que su arte lo es por tanto de selección y que prefiere el aplauso de una minoría al de la plebe concenteril. Ni qué decir tiene que el dilettante sentimental, el fervoroso aficionado romántico, será rechazado hacia los rangos de la plebe por la nueva clase intelectualista, tan pagada de su refinamiento. Igual ocurre con el gran repertorio sinfónico y de cámara romántico que arrullaba los sueños de este tipo de auditor. Debussy, figura prominente de tal estado de cosas, reunirá la colección de sus agudas disquisiciones sobre música bajo el título de *Mr. Croche, antidilettante*. Y Mr. Croche no hay que olvidar que es la encarnación del propio Debussy en efigie de crítico. Sus comentarios a la Sinfonía Pastoral, por ejemplo, están llenos de postulados gratos a la «élite» del momento, formulados con exageración que no rehuye caer en la caricatura.

A pesar de todo, aun no está rota definitivamente la comunicación entre esas dos capas, más alta y más baja, del público, ni ha disminuído en gran medida la función rectora de la «élite» sobre la masa. En realidad ocurre sólo que ésta se ha relegado un poco hacia retaguardia, en la justa medida que la otra hace del vanguardismo la razón de su existir. La música que la vanguardia aclame, con irritación o estupor de los rangos postreros, acabarán éstos por aceptarla y aclamarla a su vez. Es únicamente cuestión de tiempo, de muy corto tiempo por la velocidad con que se producen ahora las revoluciones musicales. «L'après-midi d'un faune», «Iberia», «La Mer», no tardan en ser pasto de la masa. Lo mismo ocurre con las composiciones del discutido Ravel o del más fieramente discutido Strawinsky. La ampliación considerable que experimenta el número de los snobs, defensores a ultranza de lo nuevo,— sin necesidad de comprenderlo,— facilita el proceso químico de su asimilación, por lo que sin duda el snob es un beneficioso agente para la producción musical de cierto período. A la vez que un engañoso agente para el creador de música, quien habrá de llegar a un momento en que compruebe hasta qué punto no era entendido por los

entendidos y venía produciendo en el vacío, en absoluto divorcio con el público. Situación en extremo peligrosa para él y para la evolución del arte.

Cuando el hecho de ese divorcio se establece sin posibilidad de equívocos, el abismo es ya tan grande que resulta imposible de salvar y favorece el auge de la serie de rencores que tal incompreensión lleva aparejada. Fundamentales cambios sociales y económicos ahondarán la diferencia en los años que corren entre las dos guerras mundiales. La clase de los snobs se reduce y pierde la mayor parte de su influencia. Surge el tipo del compositor de los años 1920 a 1935 que hará bandera de no ser comprendido, de crear de espaldas a toda clase de público y, poco más o menos, sólo para sí mismo y un estrecho círculo de iniciados y amigos. La estética y la técnica del arte de Schönberg es buen ejemplo, aunque ni mucho menos el único de este caso. El público entero, en sus diversas capas, es masa de ignorantes para los creadores de una música que deriva cada vez más hacia las intrincadas rutas de aquélla que los científicos medievales calificaron con acierto de especulativa.

Hemos de volver con 'más espacio sobre este punto fundamental de las relaciones entre el compositor y el público de nuestro tiempo. Examinemos ahora qué es este público y cuál la función que ejerce sobre la vida musical.

Guido M. Gatti, en su artículo «Composers and Listeners», aparecido hace poco en «The Musical Quarterly», cita al ensayista italiano Ugo Ojetti, quien considera que el público de hoy lo forman «gentes ignorantes, pero ignorantes con prejuicios o preconceptos, que están dispuestas a aplaudir y acudir al próximo concierto si la música que han oído les ha emocionado». De un público así, «responsable,—como el escritor señala,—del éxito en definitiva de una obra musical», cabe esperar una influencia catastrófica sobre el destino del arte. Sin duda existe exageración en cómo define Ojetti al conjunto de los auditores contemporáneos. Pero nada más que exageración. La estima de una obra por su capacidad de emocionar sigue siendo el denominador común de los juicios colectivos. Capacidad que, como es de suponer, depende del grado con que el compositor cultive los acicates de emociones elementales, al alcance de cualquiera. En la justa medida que carece de juicios abunda en prejuicios la masa de los oyentes: respeto a etiquetas consagradas, sin revisión posible; falta hasta de curiosidad por cuanto no caiga en los límites restringidos de un llamado clasicismo que sólo abarca las figuras destacadas en cien años de la historia de la música; oposición a todo credo estético que no sea el de esa etapa, concretamente, la que se extiende desde Beethoven a Tchaikowsky, con sus tardías prolongaciones en músicos de principios de siglo; horror a toda inquietud (en el contenido, en la forma, en la técnica), que perturbe las lindes conocidas de esa irrenovable estética. Con éstas y otras limitaciones que podrían señalarse en la posición ante la música de los vastos auditorios modernos, resulta claro que si no de ignorantes se les pueda calificar de demasiado sabedo-

res de una sola verdad. Lo que, a fin de cuentas, desde el punto de vista de la inquietud intelectual, es peor que la ignorancia. Pues no disfrutan siquiera del candor que la ignorancia suma presupone y que hace tan apto para un bien dirigido cultivo al terreno virgen, siempre generoso en posibilidades.

Las posiciones que comentamos del público actual descubren al más superficial observador el hecho, cuajado hasta en sus últimas consecuencias, de una total ausencia de control del público-masa por el público-élite. Cuantos factores venían contribuyendo a su distanciamiento en la última década del siglo XIX, acrecientan su fuerza y terminan por impedir cualquier «contagio» entre las capas superiores e inferiores de los aficionados. Es difícil precisar con una fecha el momento en que se cortan los puentes y se interrumpe la comunicación que cada vez existió por cauces más estrechos. Debió tener lugar ese corte durante los años que corren entre el 30 y el 40 de nuestro siglo. Porque en la anterior post-guerra y hasta 1929 aproximadamente, se observa en los auditorios europeos, que recogen todavía la más inquieta actividad musical, un continuo y apasionado batallar en pro y en contra de las nuevas tendencias musicales que indica cómo élite y masa se oponen y se *influyen* también por el hecho de su enconada oposición. El estreno de «La Consagración de la Primavera», como tiempo antes el del «Pelleas», representan dos buenos ejemplos de esas batallas, ya históricas. Si no batallas, combates y alguna que otra escaramuza provocaron las aportaciones de «los Seis» al terreno sinfónico, al ballet y a la música de cámara. ¡Qué contraste entre aquella saludable efervescencia y la apatía del público actual! Donde antes se prodigaba la opinión,—por errónea que fuera, ardientemente sostenida,—no hay que buscar otro tributo que el de un desdén en cogerse de hombros ante lo nuevo. Es decir, ante el esfuerzo de los que pretenden abrir nuevos caminos al arte. El Strawinsky que surgiera hoy, o el Debussy o el Wagner, no hallaría clavo ardiendo de qué cogerse para empezar a existir en el mundo artístico. En la indiferencia del público, receptor indispensable que nada ya recibe ni está dispuesto a recibir, naufragan los mejores propósitos. No hay peor muerte para una obra musical que su glacial paso, sin pena ni gloria, por los conciertos. Las composiciones de quienes no figuran como valores consagrados o admitidos por la gran masa del público reciben alguna esporádica interpretación, para caer después en impenetrable silencio. No digo en el olvido, porque mal se puede olvidar aquello a lo que no se prestó ni una atención ligera. Pensemos por un instante que esa actitud del público frente a la creación musical es correspondida de inmediato por la que se ven obligados a adoptar, *sin mayor resistencia*, directores e intérpretes. Estos, han llegado a desentenderse casi por entero de su deber primordial de educar al público, de inquietarle, de plantearle nuevos problemas. Es más cómodo seguir los caminos directos hacia su halago, que son por añadidura los más lucrativos. Pensemos todavía en cómo los dos extremos de este único mal se sueldan con la

participación de los intermediarios,—agencias internacionales de conciertos, propietarios de salas que viven de la renta de la música, etc.—en incremento sin tregua de sus apetitos comerciales y todas las alarmas que surgen sobre el porvenir de la creación musical se justifican. Pero, ¿nos hallamos en verdad ante un camino sin salida? Un error de visión, ¿no nos multiplicará la suma de errores que hacen tan sombrío al horizonte?

En el número próximo continuaremos la publicación de este artículo con el siguiente sumario:

El auditor-masa.—Su divorcio del compositor y su tiranía sobre el intérprete.—Posiciones antagónicas entre el creador y el auditor de música.—Génesis y responsabilidades de ese antagonismo.—Una música inconfortable.—Los funestos intermediarios.—Una función olvidada de la crítica.—«Apreciación» musical y fomento de la pedantería.—El nuevo público.—Su educación.—Hacia la busca del equilibrio perdido.

LA MUSICA ESCENICA EN EL URUGUAY

(1793 - 1900)

P O R

L a u r o A y e s t a r á n

EN la historia general de la música culta como estado social, el siglo XVIII es un gigantesco y agitado laboratorio donde se va a obrar una trasmutación total de valores y conceptos.

Los creadores e intérpretes adscritos todos ellos durante cuatro siglos a las casas reales europeas, buscan ahora una irradiación más amplia que la que podía brindarles el reducido ámbito de una cámara, privada al fin. Por otra parte, el pueblo exige imperativamente una participación cuando menos pasiva en el hecho de la re-creación estética. En ese sentido de la búsqueda de un pueblo para hacerlo copartícipe de sus ideas y experiencias, el siglo romántico, que hunde sus raíces en el 1700, por curioso destino estético, se enlaza subterráneamente con la Edad Media. Y si en ésta el artista halló en el recinto de las grandes catedrales primero—canto llano—y en la plaza pública luego—misterios, milagros y autos sacramentales—, el lugar propicio para ese entendimiento, el Romanticismo buscará en la escena—ópera o concierto—la razón de su existencia en el pueblo y para el pueblo; sólo que en la primera ese pueblo será el actor del drama litúrgico, en tanto que en el segundo no pasará más allá de entusiasta espectador. Además, no conviene olvidar que en el Medievo el creador será anónimo; como un sabio descuido de la naturaleza nacerá; como una flor que no pide permiso para brotar y que sin embargo lleva toda la representación del arbusto. En el Romanticismo será un hombre de carne y hueso con nombre y apellido, con sus dolores, alegrías, miserias y grandezas que aspira premeditadamente y busca con desvelo llevar esa representación colectiva. El punto de partida será enteramente distinto: la colectividad en la Edad Media, el individualismo más insolente en el Romanticismo. Pero la estación terminal del largo viaje será la misma: el Pueblo.

Desde 1400 hasta 1800, esto es, durante el Renacimiento y los primeros siglos de la Edad Moderna, las grandes batallas estéticas se librarán en los gabinetes o cuando mucho en los jardines acicalados de las grandes casas reinantes. El pueblo queda afuera, atisbando al través de la reja como frío y lejano espectador. El tiene su arte menor de canciones y danzas que se desgajaron del gran tronco sonoro y corren su vida propia, que a veces pide prestada el creador culto para alimentar con nueva savia la forma de la Suite, por ejemplo.

Y así, si en el Medievo, la iglesia y la plaza pública fueron el gigantesco matriz de generosas y fecundas experiencias estéticas, en el Clasicismo será en el salón y en el Romanticismo en el teatro donde se van a obrar esas trasmutaciones.

En el teatro gana Victor Hugo la batalla del romanticismo literario. En el teatro, Berlioz resquebraja los moldes de las doradas formas en su Sinfonía Fantástica y da paso a la anarquía formal del poema sinfónico. En el teatro, Rossini cubre el primer tercio del siglo, Verdi el segundo y Wagner el tercero con las posibilidades de su drama musical. Hasta el más refinado y sutil arte de cámara, como concepto y hasta como nombre, es una supervivencia de otras edades: la sonata, el cuarteto, tendrá que subir a un escenario para hacerse oír e imponerse.

Y en Montevideo el teatro fundado en 1793 fué, más que una diversión amable, una pasión avasallante. Aquel lema que lucía la vetusta Casa de Comedias que, en un discutible latín quería decir «Cantando y riendo corrijo las costumbres», se tornó para nosotros en un imperativo estético y social: «cantando y riendo *dirijo* las costumbres». Y como la costumbre era la ópera italiana del siglo, he aquí que toda la pléyade de compositores nacionales del siglo XIX rindiera pleitesía en sus obras a un italianismo tan sincero como exclusivista; como que era producto del aire que se respiraba a diario en el teatro, que saltaba a la calle, que penetraba en los más encumbrados salones y que hasta asomaba su máscara en la canción de la patria, el Himno Nacional, hecho a su imagen y semejanza.

El teatro fué para el montevideano su pasión, decíamos. Más aun, la razón de su existencia estética y hasta su timbre de orgullo y gloria. Porque bien es verdad que no pudo ser mejor servido por Europa entera durante todo el siglo XIX. De la música «oficial» europea, desde luego. Desde que en 1830 se cantó la primera ópera completa hasta pasada la primera década del siglo presente, llegaron hasta la cuenca del Plata los cantantes de más encumbrados prestigios.

Pasaron y repasaron sus escenarios figuras de la talla de Tamberlick, Stagno, Tamagno, Patti, las Tetrizzini, Caruso inclusive, que recibió de nuestro público hasta una rechifla en sus últimos años por haber dejado escapar, ¡horror!, un prepotente «volátil de corral», como dijera un cronista, de su dorada garganta.

Rossini estrenó para Montevideo, aun en plena vida, al igual que Verdi, y que Wagner, sus más discutidas obras de creación. Un joven pálido, nervioso, hizo sus primeras armas en nuestro Teatro Solís: se llamaba Arturo Toscanini. Bassini, Sivori, Gottschalk, llenaron nuestras ansias de «virtuosidad» instrumental.

El teatro fué nuestro vehículo de extensión musical. Dos corrientes llegaron a él en oleadas sucesivas. La tonadilla escénica durante los últimos días del coloniaje; la ópera italiana luego, ambas practicadas con similar devoción. Mas la primera no tuvo ninguna proyección por cuanto al llegar a Montevideo había ya entrado en España en su decrepitud y atada además indisolublemente a la madre patria, no pudo desligarse de ella. La ópera italiana tomó la plaza por asalto y sentó sus reales en ella por todo el pasado siglo.

Entremos un poco al detalle de la evolución del gusto musical

en Montevideo. La tonadilla escénica española triunfa aquí desde 1793 hasta 1825. Su caída es vertical ante el primer asomo de música italiana. Su liquidación definitiva está dictada en estas frases que firman «Treinta y tres melómanos» en el diario «El Universal» del 1.º de Julio de 1831, sobre las personas que *«en materia de buen gusto y bellas artes quieren que este país vuelva al estado en que yacía en el tiempo de las famosas tonadillas, en que lucían a competencia la mala poesía, la mala música y la mala voz, dando mala idea a los extranjeros de nuestra civilización»*.

Rossini es el que gana la batalla contra la tonadilla, pero su reinado es ciertamente efímero: apenas perdura, en vigor absoluto, por veinte años. A fines de la Guerra Grande (1851) comienza a tambalearse su corona, rueda al suelo y es recogida por Verdi, quien impera por medio siglo. Entre ambas figuras se desliza un breve interregno que ocupan Bellini y Donizetti alternativamente.

Sin embargo, Verdi asciende al trono muy lentamente. Los rossinistas empecinados atacan a Verdi nada menos que por su música «violenta», «atronadora», y la aceptan dolorosamente como expresión que tiende a identificarse con «la época de viajes rápidos» y excitaciones violentas. . . No olvide el lector que estamos en 1855. Para quien dude de estas aseveraciones, aquí está esta pieza curiosísima para el estudio de la evolución de la cultura musical uruguaya, aparecida en el folletín musical del «Comercio del Plata» de Montevideo, del 22 de Julio de ese ya remoto año:

«Nuestro teatro lírico se ve hoy invadido casi exclusivamente por la música de Verdi. LUISA MILLER, ERNANI y TROVADOR son las óperas que han constituido las últimas representaciones, y antes de éstas la compañía no ha salido de los dominios de este maestro, como si quisiera seguir el ejemplo de casi todo el mundo filarmónico, conmovido con el estrepitoso ruido de sus obras ó como si la moda ó alguna de esas otras potestades de los pueblos cultos tomasen parte en esta singular contienda. Parecería, sin embargo, que un pacto secreto uniese á todos los empresarios á dar la preferencia á las partituras de este compositor, pareciera que hubiese en ello un interés especial en hacer predominar esa música, á fin de hacer mas fácil la empresa de operar una pronta revolución en la moderna escuela. El hecho notable, que debe estudiarse por su significación moral es que en todas partes es bien aceptada esa exclusiva invasión, como si esa música ruidosa, esa música atronadora llenase en el ánimo de la generalidad de los públicos una necesidad de emoción violenta, poderosa como las grandes ideas hoy dominantes, como los grandes acontecimientos que hoy se desenvuelven en todo el mundo. Es por que, como dijimos la otra vez, esa música tiende á identificarse con la época, y en el siglo de la armonía, en el siglo de los viajes rápidos por toda la superficie del globo, la impaciencia de verlo todo, de sentirlo todo en una sola vez invade todos los espíritus, y sin explicárselo la mayor parte, se siente cada uno respecto de la música como respecto de los demás arrastrado á preferir aquello que, como una grande exposición, presenta el mayor número de objetos reunidos. La música de Verdi aspira á sim-

bolizar la época en el arte, trayendo las ideas, las formas de todas las escuelas para presentarlas en una fusión conveniente, y como modificadas en los rasgos mas sobresalientes de la fisonomía nativa. Al brillo, al esplendor de los motivos italianos, mezcla la exajeración, á veces, la hinchazón, la extravagancia de la escuela francesa, salpicando todas sus obras con algunas de esas sanguinolentas notas de la armonía alemana...».

Perdónese la extensión de esta cita, en virtud de su jugosa observación. No es de extrañarse mayormente cuando siglos antes y un siglo después, se aplica la misma terminología para liquidar problemas similares.

Desde luego que éstas son las dos grandes líneas generales de la música como estado social culto en nuestro medio de 1800 a 1900, porque no sería justo olvidar otras dos corrientes que en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron un profundo y vasto cauce: la zarzuela y la obra de los grandes conservatorios.

La zarzuela, la vieja zarzuela española de pura cepa madrileña, anti-italianizante—pero italianizada a veces a fuerza de no querer serlo—y tonadillesca. La vieja tonadilla escénica reverdecía en esta forma española del siglo XIX. El gusto montevideano por la tonadilla tomaba un nuevo empuje en la zarzuela. Cuando se inauguró el nuevo local del Teatro San Felipe en 1880, sobre las cenizas de la antigua Casa de Comedias, en su fachada se hizo figurar el nombre de Arrieta junto al de Mozart...

Lós grandes conservatorios que despertaron el Uruguay a la vida de la creación musical, tuvieron también su raíz en una de esas dos grandes corrientes: en la italiana, en la operística. De los directores de orquesta que llegaron a Montevideo quedábanse muchos de ellos en nuestra ciudad figurando luego en los cuadros de profesores de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, «La Lira», el «Instituto Verdi», etc. Instrumentistas italianos de relieve integraron las primeras filarmónicas y agrupaciones de cámara de fin de siglo.

Nuestro primer teatro, la Casa de Comedias, fundado en 1793, dió cabida en sus años mozos a la tonadilla escénica. Desde la dominación brasileña (1821-1825) comenzó la invasión de cantantes italianos, y después de varios conatos de representaciones escénicas, se canta por fin en 1830 una ópera completa, desde luego de Rossini: «El engaño feliz». La temporada de 1830 fué la clave de toda la cultura musical montevideana del siglo XIX.

En ese sentido el Uruguay marchó de perfecto acuerdo con el ritmo general de la implantación de la ópera italiana, tanto en la América del Sur como en la del Norte.

La aparición de la operística italiana en el panorama musical americano se efectúa en dos etapas. La primera va de 1810 a 1820 y se observa al través de las arias y fragmentos que se cantan en todos los teatros del nuevo mundo. La segunda ocupa el decenio 1820-1830 y en ella se ofrecen las primeras representaciones completas del repertorio rossiniano. La aparición de la ópera y sus prestigios estalla simultáneamente en todos los escenarios. El célebre

Manuel García con su «troupe» de cantantes italianos, estrena en Noviembre de 1825 «El barbero de Sevilla» en el «Park Theatre» de Nueva York y después de actuar dos años en Norte América pasa a México, dando allí la misma ópera en 1827 e inaugurando el reinado italiano en ese país. En 1825, Miguel Vaccani y los hermanos Tanni, dan la primera ópera en Buenos Aires: desde luego el «Barbero». El 26 de Abril de 1830, Teresa Schieroní y Margarita Caravaglia ofrecen en Santiago de Chile la primera representación operística: «El engaño feliz» del mismo compositor. Brasil, Perú, etc. ofrecen el mismo panorama.

En el Uruguay se conocían las arias del repertorio italiano ya en la década 1810-20. En 1824 Vaccani ofrece versiones fragmentadas de las óperas itálicas y en 1830 se canta la primera completa.

En realidad si se tiene en cuenta la liviandad con que se ha analizado la evolución de la ópera en otros países americanos, con el mismo criterio podría decirse que en 1824 se cantó la primera ópera en Montevideo. Sin embargo, en puridad de verdad la iniciación del reinado de Rossini se fija en nuestro medio en el año 1830.

Antes de esa fecha se realizaban espectáculos de ópera muy curiosos. Se tomaba una partitura: «El Barbero de Sevilla» (como ocurrió por ejemplo el 28 de Enero de 1829) y se cantaban casi todas sus arias, dúos, tercetos, etc., con excepción de los recitativos e intermedios instrumentales, aun cuando la obertura fuera siempre ejecutada. Los actores salían a escena en traje de carácter, decían su parte y luego, «mutis por el foro». Caía el telón y, al levantarse de nuevo, aparecía otro personaje a hacer lo mismo con otro trozo.

En ese sentido me place transcribir este conato de crítica firmado en «La Gaceta» de Montevideo, del 21 de Octubre de 1829 con respecto a la actuación de la cantante Sra. de Foresti dice así: *«Una de las cosas que contribuyeron á obscurecerle fué la otra comparación que naturalmente se hizo de lo deslucido de su traje con el brillante y elegante de aquellas otras señoras. [Aquí se refiere a la Caravaglia y a la Schieroní]. Es cierto que aquellas representaban personajes heroícos y esta es una campesina en el primer duo, y una esposa en su propia habitación en el segundo, y en el aria; más las paredes de una habitación doméstica en el teatro son transparentes, y las rústicas de las óperas muy coquetas. Agregase á esto que no comprendiendo la mayor parte del auditorio el asunto de dichas piezas su vista se consideró defraudada del brillo y elegancia de trage».*

No le hagamos cargo al habitante montevideano de entonces de esta flagrante confesión de sus debilidades por el aparato y la vestimenta, más aun que por el limpio y alto goce estético; en otros momentos, ese mismo vocero que recién nos hacía lamentar la pobreza indumentaria, levanta su voz con dignidad y exige a la Administración de la Casa de Comedias, la repetición de obras como el «Condenado por desconfiado» de Tirso, o la entonces novedad «El sí de las niñas» de Moratín, en lugar de tan jocosos como vulgares sainetes, mengua del buen teatro, de la especie de «A un engaño otro mayor o sea El barbero que afeita al burro».

La implantación del reinado de la ópera italiana en Montevideo alrededor de 1822, se debió, entre otras causales, al hecho histórico de la dominación brasileña. La brillante corte de Juan VI de Portugal tiene su radiante sucursal en la de su hijo Pedro en Río de Janeiro. Cuando el padre se retira para Lisboa, el pueblo del Brasil se alza el 7 de Septiembre de 1822 contra la metrópoli. Y corona en Diciembre al primogénito, que asciende al flamante trono con el nombre de Pedro I. El Uruguay cambia de tutela de inmediato y la corriente de cantantes italianos del teatro y de la Capilla Real de Río se hace aún más poderosa hacia el Río de la Plata.

Hacia el año 1822 las temporadas teatrales comenzaron a estabilizarse definitivamente. En tiempos de la dominación portuguesa (1817-1822), la Casa de Comedias tuvo indudablemente un historial brillante. Los habitantes montevidianos, cómodos y pacíficos, no sintieron mayormente su transición al dominio brasileño que se obra en ese mismo año. En Septiembre, Lecor se establece en Canelones, y Maldonado se convierte en el gran puerto lusitano, pero la Casa de Comedias no cierra sus puertas.

La temporada teatral duraba desde la Pascua de Resurrección de cada año hasta Cuaresma del siguiente, época esta última en que la población dejaba de concurrir a toda clase de espectáculos. Y como las compañías europeas se presentaban en Río de Janeiro a principio de temporada, pasaban luego a Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires, he aquí cómo los porteños empresarios venían muchas veces a ésta para contratar actores y cantantes según el éxito que éstos hubieran tenido en nuestro Coliseo. Montevideo, como puerto obligado, era pues el origen de la actividad escénica bonaerense.

Hasta 1843, fecha de iniciación de la Guerra Grande, las representaciones alcanzaron gran predicamento y ya antes de ese entonces se comienza la construcción de un gigantesco teatro—gigantesco por supuesto para las reducidas proporciones de la población y hasta de los edificios—que abriría sus puertas en 1856, años después de levantado el sitio de Montevideo.

Pasados los primeros meses del establecimiento del sitio, se reanudaron las actividades de la música escénica y por muchos años, cercada la plaza por las fuerzas de Oribe, el teatro nunca cerró sus puertas. Por otro lado, el pueblo que iba creciendo en el campo sitiador también tuvo su actuación musical perfectamente organizada: profesores de piano, canto, guitarra, etc. se anuncian en las columnas del periódico oribista «El defensor de la independencia americana»; conciertos públicos y hasta espectáculos circenses en el Cerrito se suceden con toda normalidad. A los diez días de firmado el tratado de paz de 1851, el maestro de piano y armonía Antonio Aulés establece conservatorio en la capital y entre sus antecedentes honrosos declara que tratará de probar aquí sus méritos «como lo ha probado ya en Buenos Aires y el Cerrito, donde estuvo algún tiempo establecido» («Comercio del Plata», Montevideo, 18 de Octubre de 1851).

La inauguración del Teatro Solís, tiene para la historia de nuestra cultura musical el significado de la culminación de una etapa y de la apertura hacia otra nueva era de similares características, que perdurará por espacio de medio siglo. Fué levantado únicamente como templo del arte lírico italiano del siglo XIX. Sus orígenes hay que ir a buscarlos a las primeras representaciones operísticas del año 30. Cuando la ópera italiana se impone en el año en que se jura nuestra primera Constitución, ya comienzan a levantarse voces pidiendo un escenario de mayor amplitud y magnificencia que el de la vieja y colonial Casa de Comedias.

Es que la ópera italiana del pasado siglo necesita para su completa expresión el aditamento suntuoso del color y la atmósfera. Y necesita además un doble público: una platea de brillantes, prósperos y fríos burgueses, y un paraíso donde se irá a llorar con lágrimas de verdad las suertes desdichadas de las Violetas y Gildas, uniéndose ambos públicos ante el estremecimiento de un aria «de bravura» que salva la cristalina voz de una soprano o ante un prolongado calderón que se hincha como un perfecto cuerpo luminoso y se separa del fenómeno sonoro. Esta es la realidad social que corre junto con la belleza intrínseca de la partitura, y ello no podía darse en el escenario reducido ni en la incómoda platea de la vetusta sala de la Calle del Fuerte. No era del caso lucir sus mejores galas para arrastrar los pies en sus pisos de ladrillo raspado y ver al fin sobre los hombros las charreteras de aceite que los quinqués goteaban desde los altos en plena sala. Desde luego que con la construcción del Solís se fué hacia otro harto generoso extremo. Era mucho teatro para una población reducida como la nuestra en la mitad del pasado siglo, que oscilaba alrededor de las 50.000 almas. Dos mil quinientas personas y aun más—aunque, para ser precisos, las localidades eran 1854—podía albergar en su ámbito suntuoso de una acústica perfecta. Por fin, el 25 de Agosto de 1856 se abrieron por primera vez sus puertas. Esta vez la música era de Verdi. Se cantó el «Ernani».

Pero hay además otra realidad social importante: la ópera italiana crea en torno suyo toda una industria, con vastas ramificaciones, que la fomenta en pro de su existencia. Las grandes temporadas invernales significan un vasto despliegue de actividades colaterales. Joyeros, perfumistas, sastres y modistas organizan en torno a la burguesía montevideana una danza fantástica. Nuestras familias viven socialmente para los tres meses centrales del año dedicados a la gran ópera. Por vía de las grandes veladas de gala del 18 de Julio y del 25 de Agosto, nuestra colectividad social entra por la senda del lujo y la suntuosidad. Los cantantes elevan cien veces el precio de sus actuaciones y se van de nuestras playas cargados de sólidos patacones. «La eximia artista Adelina Patti—dice un cronista del «Montevideo Musical» de 1888—ha adquirido en una joyería de esta ciudad unos brillantes por la suma de 12.000 pesos oro. ¡Lo que dan los gorgoritos de Lucía y Barbero!»

Comienza la emigración de los grandes terratenientes a la ca-

pital. Por entre crisis y bancarrotas, nuestra economía pasa del feudalismo a la burguesía. El gobierno apoya complacido desde sus arcas exhaustas la realización de las grandes temporadas y las subvenciona graciosamente. Coincide justamente el auge de la gran ópera con la época del militarismo más rutilante. Santos contrata a los músicos italianos de las grandes compañías como profesores para su Escuela Nacional de Artes y Oficios; por lo menos convierte en docencia más o menos democrática un lujo aristocrático.

Cuando amanecen los primeros compositores nacionales, la estrella del alba de la ópera italiana brilla con su máxima plenitud en el firmamento. Ella les conducirá por el camino. La primera ópera uruguaya fué estrenada el 14 de Septiembre de 1878. Era la «Parisina» de Tomás Garibaldi. El libreto en italiano, obra de Felice Romani, había servido a Donizetti hacía apenas cuarenta y tres años para su ópera del mismo nombre.

La inmigración italiana que se inicia en la Guerra Grande en gran escala y se acrecienta enormemente en la segunda mitad del siglo XIX—que va a determinar el cambio de filiación étnica de nuestro pueblo, en un principio de única raíz española—tiene su campo de fermentación previa en los cantantes de ópera que comienzan a hacer popular el dulce idioma itálico. Cuando llegarán las grandes masas de agricultores y comerciantes, los orientales reconocerán su verbo y lo aceptarán complacidos. No creo que sea aventurado observar que el idioma había preparado convenientemente desde el teatro la entrada de esa poderosa colectividad en nuestro complejo racial.

* * *

Levantemos aún más el punto de mira. Si en la evolución de la música americana el Uruguay marchó a idéntico ritmo con las otras capitales del continente, ¿cuál fué su posición respecto a la música que se hacía en Europa?

En el año que se cantó la primera ópera completa—1830—Europa vivía una de las experiencias estéticas más trascendentales. El gran río romántico que se precipita en Europa en el filo de 1800 alcanza su mayor caudal en el mismo año en que aquí se jura nuestra Carta Magna y por la vieja Casa de Comedias pasan actores y cantantes, tonadilleros y cómicos de la legua. Vivamos en tanto un momento bajo el sol europeo de 1830.

Victor Hugo gana la decisiva batalla del romanticismo con su turbulento «Hernani»; Chopin, pálido adolescente aún, da a conocer en Varsovia sus dos Conciertos para piano y orquesta; Musset publica sus ardientes «Contes d'Espagne et d'Italie»; Delacroix y el tierno inglés Turner empapan sus pinceles en las ideas y la atmósfera del siglo; Berlioz sienta el principio de la «música de programa», en su deslumbrante «Sinfonía Fantástica»; Lamartine edita sus nostálgicas «Harmonies», mientras Mendelssohn compone el sutil tejido sinfónico de «La gruta de Fingal». Es, en una palabra, el

Siglo Romántico vestido de punta en blanco con los tributos de su resplandeciente gloria.

Pero todo este grande historial del año 1830 en Europa, no es por cierto una realidad social y artística cohesionada y evidente. El lento discurrir del tiempo y una perspectiva histórica amplia, nos permiten reconstruir hoy las fuerzas imperecederas que movieron subterráneamente todo el Romanticismo. Por la superficie corría otra vertiente más fácil y efímera. En 1830, el arte de salón no era ya más el arte de la calle. Y habían pasado para la música los dorados tiempos en que un aria que se oía en la empacada corte de Sans-Souci de Federico el Grande, se repetía en la más humilde taberna entre el correr de los vasos de vino que una moza fresca y garrida transportaba en alto. Mientras Schumann componía sus delicados y fuertes «Papillons», el gran público se entregaba a la melodía desenfadada de Giacchino Antonio Rossini.

Y esta segunda corriente, corrió hasta América, bajó hasta la cuenca del Plata y golpeó con fuerza las puertas de nuestro Coliseo. ¿Cuál era entonces nuestro coeficiente cultural y artístico?

La musa fácil de don Francisco Acuña de Figueroa se enseñoreaba en nuestro ambiente literario; junto con sus letrillas, epigramas y acrósticos, cada dos años presentaba solemne e irremediablemente un Himno Nacional de su cosecha abundosa para la aprobación del Superior Gobierno. Las composiciones en verso aparecidas en los periódicos de la época, un unipersonal «Fillán, hijo de Dermidio» de Manuel Araújo, editado en ese año por la Imprenta de la Caridad, y sobre todo el «Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya», comenzado a publicar en 1835 en Buenos Aires, son la guía más segura para visitar los lugares literarios de aquellos tiempos; «guía de pecadores» se podrá decir de éste último en muchos casos, pero de todas maneras de entre sus páginas se salvan algún viejo diálogo de Bartolo Hidalgo o alguna composición de mayor entonación del Presbítero Juan Francisco Martínez, de los Araújo o del Doctor Gerónimo Villademoros.

En 1830, un sabio de verdad, Dámaso Antonio Larrañaga, ciego casi, dictaba sus fábulas amables. Comenzaba en ese mismo año la inmigración argentina de la época rosista, personalidades las de estos exilados que más tarde van a constituir la pléyade de los primeros románticos de 1840, a quienes ha de alentar la noble prosa de Don Andrés Lamas, en cuya Introducción a las «Poesías» de Adolfo Berro va a establecer un verdadero anticipo de sagacidad histórico-literaria dentro del arte latino-americano en sus albores.

Este año no es precisamente el de mayor brillantez del período que llega hasta la Guerra Grande, a cuyo final vuelven a trasmutarse los valores culturales; pero es, en cambio, el del amanecer definido de nuestra cultura musical. El montevideano comienza a oír música—desde luego la segunda corriente superficial que hemos anotado—que se hace en Europa, interpretada por ejecutantes europeos de excelente categoría; un aria de Cimarosa, un trozo de las primeras óperas de Rossini se repetían—especialmente las de este

último,— a los pocos años de haberse estrenado en Europa. Se inicia un movimiento hacia la vetusta sala de la Casa de Comedias, donde Casacuberta emociona fuertemente en el «Otello» y Joaquín Culebras divierte en «El sí de las niñas». Poco a poco el teatro se convierte en una necesidad cotidiana; para llegar, terminada la Guerra Grande, a darse en algunos momentos hasta veinte funciones de ópera por mes.

En hablando de música, la temporada de 1830 se desenvuelve bajo el signo fecundo de Rossini, pero de un Rossini de primera mano. En el mismo año en que el maestro italiano se instala en París, el montevideano oye música aún sin aventar por el diario manoseo a que más tarde se la sometiera. Diecinueve representaciones operísticas se dan en ese año; excepción hecha en dos oportunidades en que se pone en escena el «Conradino» de Pavessi, compositor italiano de escaso volumen, el resto de ellas fueron dedicadas exclusivamente al repertorio del hoy casi desplumado «cine de Pesaro».

La verba turbulenta y amable de Rossini, donde el humor corre a gruesos chorros, constituyó la delicia del montevideano de 1830, que quizás no estuviera capacitado para reparar en el corto vuelo y en la cómoda y despreocupada posición estética de aquél. Pero enorme injusticia sería exigirle al público de la Casa de Comedias un profundo acento crítico cuando ignoraba los auténticos monumentos románticos de esos tiempos y cuando en aquella sazón París, Viena, Londres y Roma, refan ante la facundia del compositor italiano. Y eso que hacía apenas tres años que Beethoven yacía olvidado, no por desconocimiento sino por desprecio, en un verde y grave cementerio de las afueras de Viena...

MUSICA INTERNACIONAL O MUSICAS NACIONALES

¿Es verdaderamente la música un lenguaje internacional o, como se dice comúnmente, el *más internacional* de los lenguajes? Los conciertos parisienses de la UNESCO, que ofrecieron en poco espacio un panorama del mundo musical, constituyendo, por otra parte, manifestaciones preciosas, llevaron a ciertos auditores a dudar de ello o más bien les persuadieron de que este axioma admite fuertes objeciones.

La verdad es que resulta difícil asimilar completamente una música nacida fuera de nuestras fronteras y lo que se nos escapa sobre todo es lo que tiene de específicamente nacional, lo que constituye su originalidad peculiar. Esto no quiere decir que no debamos hacer esfuerzos por comprenderla y enriquecer así nuestra cultura, del mismo modo que un pueblo gana con el conocimiento de las literaturas más alejadas de la suya. Sin duda, el aficionado a la música cree comprender inmediatamente, siempre que no sean muy «difíciles» y de aspecto singular, las partituras extranjeras que le presentan los múltiples conciertos. Hay en ello cierta ilusión. Lo que se comprende fácilmente es lo que la obra tiene de superficial, de común y comunicable; no lo que constituye su sentido íntimo y su verdadero valor. Lo mismo sucede con la literatura. Una obra extranjera, incluso traducida y bien traducida, que lleve los caracteres de su país, nos es mucho menos accesible de lo que creemos. «Todos, dice Lionel Landry (que compara con justeza música y literatura) han podido experimentar al traducir, que hay autores que se prestan y otros que se resisten a la traducción, no sólo por razones de vocabulario y sintaxis, sino porque el pensamiento que engendra la oración está en armonía o en discordancia con el nuestro».

Así es que un Fauré, músico tan profundamente francés, cuyo lenguaje parece claro y accesible a todos y no parece tener un «color local», no se comprende ni gusta fácilmente fuera de Francia. Ocuere exactamente lo mismo con un Racine. Debussy, no menos específicamente francés, tiene más auditores en el extranjero, pero, los auditores no franceses ¿no se sienten atraídos más bien por sus singularidades extrañas que por su alma francesa? ¿no se dejan captar más bien por su sintaxis muy personal y muy conocida, mientras que en un Fauré, con su música lisa como una pared barnizada, si se nos permite la expresión, la mirada, la primera mirada, no encuentra nada a que asirse? Del mismo modo un Bruckner, un Mahler, un Hugo Wolff, un Brahms, a pesar de su forma aparentemente «clásica», no gustan ni se comprenden bien en Francia.

La música para adquirir todo su valor debe, como regla general, permanecer profundamente, auténticamente nacional. Las tentativas de unificación, ya sea en el modelo francés o italiano, ya sea un poco más tarde y de manera más considerable, según la forma alemana, dañaron, aunque ligeramente, a la música. No debe-

mos crear una música universal, ni tampoco una música europea; que cada país guarde cuidadosamente su genio para su beneficio y el de todos.

Si muchas naciones se han despertado musicalmente a fines del siglo XIX y principalmente en el siglo XX, se debe al cuidado que han puesto en escuchar sus voces ancestrales, a que han bebido en sus propias fuentes. Han estudiado, clasificado, publicado su folklore y han empleado sus melodías populares, traducciones fieles del alma de su raza.

En Francia, a pesar de que los compositores utilizan temas populares, el folklore está muy lejos de desempeñar un papel fundamental en la creación artística. Parece que los franceses han absorbido su folklore y han compuesto con la savia de esas flores una miel que no lleva ya el sello del folklore. Sucede lo mismo en otros países de tradición musical. Italia y los países de idioma alemán, por ejemplo.

Y volviendo al principio, esperemos que la UNESCO nos prestará el servicio eminente de hacernos comprender mejor y gustar las diversas culturas nacionales, en lo que tienen de propio y auténtico. No es unificándolas por compromiso, vana tentativa, como se las acercará al vasto público de oyentes, sino, al contrario, guardándolas vivas y originales. El esfuerzo de comprensión que tendremos que hacer será bien pagado con una ampliación de nuestro bagaje intelectual y un acrecentamiento del más alto y noble placer.

MAURICE BRILLANT.

EL DIVORCIO ENTRE COMPOSITORES Y PÚBLICO

Desde hace largo tiempo—más de veinte años— se ha podido comprobar en Francia—y, sin duda, en otros países—una especie de divorcio entre el público y los compositores contemporáneos. Tanto en el teatro como en el concierto, las obras modernas no obtienen más que un público restringido, en tanto que los viejos repertorios siguen satisfaciendo el gusto de la mayoría. Las salas se llenan y los ingresos son brillantes; pero si se anuncian las mejores piezas sinfónicas o líricas escritas en estos últimos años, las salas se encuentran ante un déficit que las subvenciones no bastan para enjugar.

Sin duda, la historia nos muestra que siempre ha sido necesario luchar para imponer al público las obras nuevas: las querellas constituyen lo fundamental de la historia musical. Sin embargo, hoy sucede algo nuevo. Otrora se presentaba como un movimiento de opinión, apasionado, y que mereció, a veces, que se calificara de «guerra»; ahora es, más bien, un rehusar, una abstención, lo que

se comprueba. Una vez agotado el ardor de los amigos venidos para sostener con sus aplausos al músico; una vez calmada la curiosidad de un pequeño número de profesionales; una vez satisfecho el entusiasmo de los snobs, sobreviene la indiferencia y el abandono. El tiempo de las luchas ha pasado, y son muy raros los conciertos en los que aplausos y silbidos se mezclan hasta el agotamiento de las fuerzas antagonistas.

RENÉ DUSMENIL.

LA UNESCO Y LA MUSICA

Poco ha sido divulgado el carácter, organización y fines de la Unesco (Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Informaremos en unas breves líneas de su función respecto a las actividades musicales.

La Unesco ha sido creada como una entidad intergubernamental, dependiente de las Naciones Unidas. Cuarenta y cuatro Estados han firmado ya su adhesión a los Estatutos del que empieza a ser el más amplio de los organismos internacionales de cultura.

En la primera Conferencia General de la Unesco, celebrada en París en Noviembre del año pasado, se fijó el programa de sus actividades, que amplió el proyecto sobre ellas elaborado por el Secretariado provisorio, existente desde hacía varios meses antes.

La sede permanente de la Unesco será París. Su organismo supremo es la Conferencia General, compuesta por representantes de todos los Estados signatarios de su convención, y se reunirá cada año en un país diferente. El Secretariado lo forman funcionarios, reclutados en los países adherentes, que gozan de los privilegios e inmunidades del cuerpo diplomático. La misión de estos funcionarios internacionales no será la de representar los intereses de sus países de origen sino, por el contrario, los de la cooperación internacional. El fin primordial de la Unesco es servir a la paz, por el estrechamiento de los lazos culturales que unen a las naciones y que pueden fomentar una mejor comprensión y un sentimiento de admiración y respeto mutuos entre los pueblos. Esta labor, en cuanto a la música se refiere, será cumplida en dos campos principales: el de la educación musical y el de la difusión de las obras musicales *de todos los países en todos los países*. La educación musical comprenderá la educación escolar, asegurada en las escuelas profesionales, en las de enseñanza general y en los centros en que se imparta la educación pre y post-escolar. En lo que se refiere a la enseñanza musical profesional, la Unesco procederá ante todo a una vasta encuesta internacional sobre los métodos de enseñanza aplicados en los diversos países, tanto para la formación del compositor y del intérprete, como del musicólogo y del crítico. Los resultados de esta encuesta serán puestos a disposición de los gobiernos y del público con el propósito de mejorar en lo futuro tales sistemas de enseñanza. Una encuesta análoga será realizada sobre la organización de la educación musical en la enseñanza general. La educación musical pre y post-escolar se estimulará por medio de conferencias, públicas y radiodifundidas, sobre historia de la música general y particular de cada país; aspectos de la producción contemporánea; estudio particular y comparativo del folklore de las diversas naciones; estudio de la interinfluencia de las diversas culturas musicales, etc. Complemento de estas labores será la confección y proyección de películas documentales y educativas, para propagar la cultura musical entre las masas, y una amplia organización de conciertos populares.

Sobre la creación artística misma, la Unesco tomará las siguientes disposiciones: en primer término la organización de un registro internacional de composiciones y grabación en discos de las mismas.

Se salvará así el inconveniente actual de hallarse la grabación de discos por entero en manos de compañías comerciales, cada día menos interesadas en fines verdaderos de cultura. Un gran número de conciertos radiofónicos serán impulsados por medio de esas grabaciones, con una coordinación de programas que permita dar a conocer en todo el mundo las manifestaciones musicales de los diversos países. Sin organizar por sí misma conciertos, la Unesco prestará su apoyo moral y material (elección de programas, contrato de artistas, préstamos de partituras y materiales de orquesta, etc.), a la organización de festivales y conciertos de carácter internacional.

Para llevar a cabo todos estos fines, la Unesco tendrá precisión de montar diversos servicios técnicos, como el de grabaciones de discos, bibliográfico, prestación de partituras y materiales de orquesta, ediciones musicales, protección y defensa de los derechos de autor y de ejecución, intercambio de artistas, etc.

EL MES DE LA UNESCO EN 1947

El primer certamen internacional o Mes de la Unesco, tendrá lugar el presente año, probablemente en un país americano.

Los fines principales del Mes de la Unesco son: estimular cada año la vida intelectual y artística de la nación invitante; despertar en la mayor medida posible el interés por los fines de la Unesco, así como dar a conocer la obra realizada y el programa de la que deba emprenderse; conocer los progresos y descubrimientos alcanzados en los dominios de la ciencia y la técnica musical; promover la discusión, en el curso de una serie de conferencias, de los graves problemas planteados en el desarrollo de las artes.

El Gobierno francés, durante la primera Conferencia General de la Unesco, que tuvo lugar en París, como antes dijimos, organizó una serie de actos musicales (representaciones de ópera y ballet, conciertos sinfónicos y de cámara) en los que participaron la Orquesta Filarmónica Checa, el Konzergeboun de Amsterdam, la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa, la Orquesta y Coros del Real Conservatorio de Lieja, la Sociedad de Concursos del Conservatorio de París, el Ballet de los Campos Elíseos, el Ballet que dirige Martha Graham, el Cuarteto Calvet y el Trio Pasquier, el danzarán José Torres y los solistas Pablo Casals, Ana Brown, Robert Casadesus, Zino Francescatti y Henry Merckel.

CRONICA

CINCUENTENARIO DE LA MUERTE DE BRAHMS (Hamburgo. Mayo de 1833 - Viena. Abril de 1897).

El mundo musical conmemora el cincuentenario de la muerte de Johannes Brahms, la más grande figura del post-romanticismo alemán.

Nació Brahms en Hamburgo el 7 de Mayo de 1833. Beethoven y Schubert habían muerto hacía seis y cinco años respectivamente; Wagner, Liszt, Schumann y Mendelssohn alcanzaban por entonces la edad de veinte años.

El padre de Brahms fué un modesto contrabajista, dotado con suficiente sensibilidad artística como para advertir las extraordinarias condiciones musicales de su hijo, cuando éste era todavía un niño de cortos años. Le procuró una valiosa educación musical que Brahms complementó por su parte con lecturas de los clásicos, no sólo de la música, sino de la literatura y de la filosofía. Cuando Brahms llegó a los veinte años, siendo ya un excelente pianista, tuvo la fortuna de conocer al violinista Joachim, a quien le unió una amistad que duraría toda su vida. Empezó Brahms su carrera de concertista como compañero de jiras de Joachim, al tiempo que proseguía sus estudios de contrapunto y realizaba sus primeras composiciones. Fué Joachim quien entregó a Brahms la carta de presentación para Schumann que facilitó el encuentro entre este maestro del romanticismo y el músico con cuyas obras se cerraría, como con broche de oro, el gran siglo de la música alemana. Poco tiempo después de aquel encuentro, Schumann publicó su famoso artículo «Nuevas Rutas», en el que señalaba a Brahms como el legítimo continuador de los clásicos del pasado cercano, singularmente de Beethoven. En cuanto a Clara Schumann, fué para siempre amiga lealísima del nuevo compositor, intérprete inteligente de sus obras y consejera no menos versada en la composición de aquéllas que Brahms sometió a su juicio previo.

Siguió a los años de su descubrimiento por Schumann un período de intenso trabajo como compositor para Brahms. La mayor parte de sus obras de cámara y corales fué escrita en este tiempo, en el que Brahms dirigió la Sociedad Coral de Detmold y organizó y dirigió en Hamburgo el Coro Femenino que estrenó la serie de sus Canciones para voces femeninas Op. 44.

A finales de 1872 se trasladó a Viena, donde estrenó sus dos Cuartetos con piano Op. 25 y Op. 26, las series de Variaciones para piano Op. 21, 23 y 24, sus dos Serenatas, el Sexteto en Si bemol y otras obras que atestiguan su plena madurez. El estreno del Requiem Alemán en 1869 acabó por consagrarle como uno de los grandes compositores del momento. En 1871 tomó residencia definitiva en Viena, donde vivió hasta su muerte, sin salir de la capital aus-

tríaca nada más que para sus jiras de conciertos como pianista o director de orquesta.

La obra de Brahms tardó en ser debidamente apreciada, incluso entre el amplio público de su patria. Su posición polémica frente al extremismo romántico, y singularmente frente al movimiento wagneriano, hizo que fuese considerado como un músico conservador, de espaldas al «progreso», tal y como se consideraba este progreso a fines del siglo XIX. La densidad de escritura y la austeridad emotiva características de su estilo contribuyeron también a dificultar su comprensión. Pero obras como la Obertura Trágica, el Festival Académico, sus cuatro Sinfonías, el Requiem Alemán y la serie entera de sus Cuartetos y de sus Canciones no tardarían en ser reconocidas como una substancial contribución al arte eterno, por encima de los dictados de una época. «Ninguno de los compositores de su tiempo se aproximó tan cerca al ideal beethoveniano y ninguno fué capaz de reconstruir el verdadero pensamiento sinfónico en la forma que él lo hizo; pero la palabra *reconstruir* califica a su arte todo», dice Paul Henry Lang al precisar con extraordinario acierto la posición de Brahms en la música.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Conforme dimos cuenta en el N.º 18 de esta Revista, correspondiente al mes de Enero pasado, por acuerdo del H. Consejo Universitario, a propuesta de la Facultad de Bellas Artes ha quedado constituido el Instituto de Investigaciones Musicales. Nuestros lectores están ampliamente informados sobre las finalidades del nuevo Instituto. Para su dirección ha sido nombrado el profesor Vicente Salas Viu, asimismo director de nuestra Revista; el cargo de Secretario lo desempeña el profesor Juan Orrego Salas. Como Profesores Jefes de las diferentes secciones figuran: don Carlos Isamitt, para la de Pedagogía; don Eugenio Pereira, para la de Folklore; don Jorge Urrutia Blondel, para la de Musicología; don Vicente Salas Viu, para la de Historia y don Juan Orrego para la de Difusión y Publicaciones.

El Instituto de Investigaciones Musicales ha iniciado su labor con el estudio de los reglamentos y disposiciones necesarias para su organización interna, así como para sus relaciones con organismos similares del extranjero. En el momento de cerrarse la edición del presente número, los planes de trabajo para el presente año de las diferentes secciones están siendo establecidos por la dirección del Instituto y el Comité Asesor.

JIRA A CONCEPCION DE LA SINFONICA DE CHILE Y EL BALLET DE LA ESCUELA DE DANZA

En los primeros días del presente mes de Abril han partido en jira a Concepción la Orquesta Sinfónica de Chile y el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza. El Instituto de Extensión Musical ha or-

ganizado en la citada capital del sur una temporada de conciertos y representaciones de ballet que comprenderá tres conciertos sinfónicos de abono y cuatro funciones de ballet, aparte de las actuaciones de la Orquesta y del Ballet en conciertos educacionales y populares. La Orquesta será dirigida por el maestro Víctor Tevah, y por el maestro Enrique Soro en un festival de sus obras que comprende las siguientes: «Aires Chilenos», «Suite en Estilo Antiguo», y «Sinfonía Romántica». Víctor Tevah dirigirá como obras de compositores chilenos «Canto de Invierno» de Alfonso Leng y «Preludios Dramáticos» de Domingo Santa Cruz. Otras composiciones que figurarán en los programas son «Tocatta para orquesta» de Frescobaldi-Kindler, «Sinfonía Clásica» de Prokofieff, «Sinfonía Pastoral» de Beethoven, obertura de «Oberon» de Weber, más el «Concierto en Do menor para piano y orquesta. K. 491», de Mozart, con la participación del pianista Roberto Ide como solista y la «Cantata N.º 4», para coros y orquesta, de Juan Sebastián Bach, en cuya ejecución tomarán parte los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción dirigidos por el maestro Arturo Medina.

LA CASA DEL ARTE DE CHILLAN

Por Ley N.º 8690, la Casa del Arte que en la actualidad construye en Chillán la Corporación de Reconstrucción y Auxilio, será transferida, tan pronto como sea terminada, a la Sociedad Musical Santa Cecilia de dicha localidad. Dispondrá así esta institución de cultura de una espléndida sala de conciertos y demás medios necesarios para el mejor cumplimiento de la obra artística que desde hace tiempo realiza con el más alto espíritu.

CONCIERTOS

TEMPORADA DE VERANO EN VIÑA DEL MAR

Organizada por la I. Municipalidad de Viña del Mar, con la cooperación de la Dirección del Teatro Colón de Buenos Aires y del Instituto de Extensión Musical, se llevó a efecto en el mes de Febrero una temporada de conciertos y representaciones de ballet en el vecino balneario.

La empresa de estos espectáculos llegó a un entendimiento con la Dirección del Teatro Colón de Buenos Aires, el que permitió la visita del conjunto orquestal de dicho Teatro, que se presentó así por primera vez en nuestro país. Había anunciado, además, la actuación de los Coros de la Sociedad Wagneriana de Buenos Aires, los que, unidos a la Sinfónica del Colón, ofrecerían la ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven, de la «Demoiselle Elue» de Debussy y de numerosas otras obras. Desgraciadamente, y pese a que la propaganda había descansado sobre las obras sinfónico corales

ya indicadas, no le fué posible a la empresa cumplir con el programa de trabajo y la temporada de conciertos de Viña del Mar se redujo a lo que detallaremos en seguida.

El 1.º de Febrero se inauguraron las audiciones, con un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, en el que se desarrolló un programa que comprendía la Tocatta de Frescobaldi-Kindler; un Concierto para Órgano y Orquesta de J. F. Haendel; Tres Sonatas para Órgano y Orquesta, de W. A. Mozart, el Concierto para piano y Orquesta N.º 3, de S. Prokofiev y «Romeo y Julieta», de P. I. Tchaikowsky. En las obras para órgano actuó como solista el organista argentino Julio Perceval, y en el Concierto de Prokofiev, el pianista de la misma nacionalidad Francisco Amicarelli.

La crítica viñamarina,—por la que nos guiaremos en esta crónica,—aplaudió sin reservas el desempeño de nuestra orquesta y del director Víctor Tevah, como asimismo al organista Perceval. No fué igualmente elogiosa para el desempeño del pianista Amicarelli, quien—en su opinión—mantuvo una interpretación débil y sin relieves.

El 2 de Febrero se realizó una actuación del Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, también bajo la dirección de Víctor Tevah, en la que se puso en escena el ballet «Coppelia» de Delibes, y el Ballet de la Ópera «Thais» de Massenet, por los intérpretes ya conocidos. Este espectáculo recibió una excelente acogida del público y la crítica.

El día 5 se presentó la Ópera en dos actos de G. B. Pergolesi «La Serva Padrona», que fué interpretada por los cantantes argentinos Clara Oyuela, soprano, y el barítono Matiello. No está de más recordar que «La Serva Padrona», obra que figura entre las inmortales debidas al género bufo italiano del siglo XVIII, fué estrenada en Nápoles por su autor en 1731, y en París, por primera vez en 1746. Al ser representada en París en 1752, junto a otras producciones típicas del género bufo italiano, se produjo esa famosa división entre los aficionados a la ópera, que, de una parte, preferían el estilo francés de Ópera Cómica, y de otra, adherían con entusiasmo al estilo italiano. Tal fué el origen de esa célebre «Guerra de los bufones» que ha quedado inscrita en la Historia de la Música, y en la que participaron destacadas figuras intelectuales de la época.

La representación de esta ópera, de la cual tuvo Víctor Tevah la responsabilidad directora, fué un éxito artístico indudable. La crítica acogió con elogioso aplauso la actuación de los cantantes y del director. Clara Oyuela y Matiello demostraron excelente escuela y gran propiedad en la interpretación. La «Serva Padrona» se repitió el 9 de Febrero. Como se trata de una obra de reducidas dimensiones, se completó el espectáculo con «Divertissements» a cargo del Ballet, en la primera función, y con «Coppelia» en la segunda.

El 7 se llevó a efecto un Homenaje a Manuel de Falla, en el que actuó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del músico español Enrique Casal Chapí. El programa comprendió el

Interludio y Danza de «La Vida Breve», «El Amor Brujo», «Noches en los Jardines de España», «Homenaje a Falla», de Casal Chapí, y la Suite de «El Sombrero de Tres Picos».

Sujetos como estamos a la opinión de los críticos de Viña del Mar, debemos decir que su juicio no fué de manera alguna favorable a la labor cumplida por Casal Chapí como director. Se le objetó su débil y fría interpretación de las obras de Falla, particularmente de «El Amor Brujo», que no alcanzó ni siquiera en parte el realce ni la vitalidad que posee. Parecidos términos mereció el pianista Amicarelli, que fué el solista en «Noches en los Jardines de España». El «Homenaje a Falla», de Casal Chapí, fué elogiado por su sólida factura, que acusa a su autor como un músico de fuste, de indudables merecimientos.

ERICH KLEIBER Y LA SINFONICA DEL COLON

La Orquesta Sinfónica del Teatro Colón de Buenos Aires, ofreció dos conciertos en Viña del Mar, que se repitieron en esta capital. Dirigió al conjunto argentino en ambas ocasiones la batuta de Erich Kleiber.

Diremos en primer lugar que la visita del conjunto orquestal trasandino ha sido una buena oportunidad para apreciarlo de cerca, ya que su prestigio continental le hacía ser conocido de referencias por todos los amantes de la música. La Sinfónica del Colón es, en efecto, una de las primeras del Continente, por la calidad individual de sus miembros y la disciplina adquirida a través de prolongados años de actuación, en un medio como Buenos Aires, muy exigente para lo que a música se refiere. Hay en esta orquesta ejecutantes de primera línea, especialmente en el grupo de las cuerdas, que es sin duda el mejor de cuantos componen este conjunto. El efecto de las frases «cantabile» en violines y violoncellos alcanza una calidad sonora que sorprende gratamente desde el primer momento. Los restantes grupos equilibran debidamente la indudable supremacía de las cuerdas y mantienen un nivel sonoro total de mucha homogeneidad.

Los programas que dirigió Erich Kleiber, tanto en Viña del Mar como en Santiago, se iniciaron el 15 de Febrero. Se ejecutó en esa ocasión el Preludio de «Los Maestros Cantores», de Wagner, el «Concierto en La Menor para piano y Orquesta», de R. Schumann y la Tercera Sinfonía, Heroica, de Beethoven.

Con una orquesta como la del Colón y una batuta como la de Kleiber, era muy justificado que el público esperara algo superior a lo obtenido por el director en esta oportunidad. De todo el programa, la Sinfonía de Beethoven fué lo más logrado y la que alcanzó una interpretación más acorde con el estilo del compositor. Es sabida la predilección de Kleiber por las sinfonías de Beethoven y su prolongada experiencia respecto de ellas. No fué por ello extraño que la versión ofrecida alcanzara un nivel superior desde el punto de vista interpretativo. Pero en los restantes números del programa

fué notoria una inexplicable superficialidad de parte del director, un a modo de apresurado seguir adelante, sin valorizar debidamente ni penetrar más allá lo que tenía entre sus manos. Es extraño el fenómeno, pero por cierto que el conocido Preludio de los Maestros Cantores, es algo más que resplandecientes fortísimos de los bronces y golpear de timbales, y que en su juego temático magistral, hay muchas cosas que salieron perdiendo con el apresuramiento que se le imprimió a la ejecución. En el Concierto de Schumann, actuó la pianista argentina Lia Cimaglia, ejecutante que siendo, como es, una compositora de valía, comprende muy bien su rol musical, pero le faltan condiciones pianísticas específicas, como potencia de sonido y vigor en la digitación. El acompañamiento orquestal adoleció visiblemente de la misma falta de interés que en la obra anteriormente comentada. Pasaron los momentos culminantes, los temas tan bellos y de ese encantador corte schumaniano, sin más que una correcta distribución, con entradas precisas, pero sin vitalidad ni interés expresivo. ¿Qué ocurre con este eminente director? ¿Es que el público de Chile no le merece mayor interés?

El segundo programa de Kleiber, al que un crítico llamó con justicia «desconcertante por lo heterogéneo», comprendió las «Escenas Argentinas», de Eduardo López Buchardo; la Sinfonía en Si bemol de Mozart; el Poema «Don Juan», de Richard Strauss; los Valses de «El Caballero de la Rosa», del mismo autor, y finalmente el «Danubio Azul» de J. Strauss.

El máximo resultado fué alcanzado en la parte dedicada a los valeses, que fueron animados con un auténtico espíritu vienés, realzado brillantemente por el excelente conjunto de violines de la orquesta. En cuanto al resto del programa, se le formularon objeciones que dejan dudas sobre los propósitos tenidos en cuenta por el maestro Kleiber en esta extraña temporada veraniega. No queremos ser pesimistas, pero el recuerdo de otras temporadas en que el maestro Kleiber dejó huella imborrable, está demasiado presente para enfrentarlo con su rápida y demasiado agitada visita de este año.

DANIEL QUIROGA.

EL CITARISTA FRITZ WOSS

En Santiago ofreció varios recitales el citarista Fritz Woss, alumno del maestro Grunwald, de Budapest. La Sala de Audiciones del Ministerio de Educación, donde tuvieron lugar estos conciertos, se vió concurrida por un numeroso público, que gozó de las peculiaridades de este casi olvidado instrumento, realizadas por el arte del intérprete.

Los programas los formaron obras escritas para cítara por los músicos alemanes Joseph Haustein y Richard Grunwald y transcripciones de piezas de Juan Sebastián Bach, Roberto Schumann, Félix Mendelssohn y otros compositores clásicos.

ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

Un gran éxito han tenido durante la temporada de Verano los conciertos populares al aire libre organizados en Buenos Aires. El Teatro Colón ofreció también una serie de funciones de óperas al aire libre, en las instalaciones que ocupa en Palermo la Exposición Nacional de Industrias. A pesar de las deficiencias de acústica, acudió un numeroso público para aplaudir la interpretación de varias obras del repertorio tradicional.

* * *

Con la participación de destacados elementos del cuerpo de ballet estable del Teatro Colón, se repusieron en el mes de Febrero dos ballets de autores argentinos: «La Flor del Irupé», de Constantino Gaito, y «Cuento de Abril», del malogrado compositor Arnaldo Espósito. Otros ballets de la temporada fueron «Los Pájaros», de Respighi y «Hansel y Gretel», de Humperdinck.

* * *

Se anuncia para la temporada de Invierno, el estreno en el Teatro Colón, de la ópera «Era un Rey», música del compositor chileno Juan Casanova Vicuña y libreto del escritor Carlos Vattier. Esta ópera consta de un acto dividido en tres cuadros y es una dramatización de una leyenda infantil, que se desarrolla dentro de un ambiente lleno de sugerencias. La partitura del maestro Casanova Vicuña es de una extraordinaria finura poética y brillante realización orquestal, al decir de los músicos y críticos que han tenido ocasión de leerla.

El Teatro Colón anuncia asimismo para su próxima temporada el estreno en Buenos Aires del Oratorio «Juana de Arco en la pira», obra de Arturo Honegger. Será dirigido este oratorio por su autor.

CUBA

El Conservatorio Municipal de La Habana ha ofrecido un concierto de la Orquesta de Cámara dependiente de este establecimiento de enseñanza, bajo la dirección de Harold Gramatges. El programa lo formaban el «Concerto Grosso N.º 8, en Sol menor», de Corelli; el «Concerto en Re menor, para piano y orquesta», de J. S. Bach, con la participación como solista de la alumna Rosalina Guerrero y la «Sinfonía N.º 3, en Do mayor», de Carlos Felipe Manuel Bach.

Este concierto fué organizado con ocasión de la apertura del

presente año escolar. El Dr. Francisco Ichaso pronunció unas palabras en nombre de la asociación «Amigos del Conservatorio».

VENEZUELA

Un éxito clamoroso ha obtenido durante su presente jira por América el arpista español Nicanor Zabaleta. Ejecutó una serie de cuatro conciertos en el Teatro Municipal de Caracas y tres conciertos acompañado por orquesta en la misma capital. Zabaleta interpretó también recitales de arpa en las ciudades de Valencia, Barquisimeto y otras del interior.

* * *

El Instituto Venezolano-Americano de Caracas rindió un homenaje a la memoria de Manuel de Falla. Participaron distinguidos artistas venezolanos en la interpretación de obras para piano y para canto y piano del ilustre compositor. El Director del Conservatorio, Juan Bautista Plaza, el biólogo español Dr. Augusto Pi Suñer, el escritor José Bergamín y el crítico chileno Eduardo Lira Espejo intervinieron en este acto para glosar diversos aspectos de la personalidad y de la obra de Manuel de Falla.

ESTADOS UNIDOS

Marcado éxito obtuvo el estreno en Boston de la «Sinfonía N.º 3» de Aaron Copland, última obra escrita por este compositor norteamericano.

La «Tercera Sinfonía» fué compuesta para la Sinfónica de Boston y dedicada a la memoria de la Sra. Nadia Koussewitzky, esposa del conocido director. Después de su estreno, la Sinfonía de Copland se ejecutó por cuatro veces más en Boston, dos en Nueva York y una en Chicago, Pittsburgh y Brooklyn, respectivamente.

Virgil Thompson, compositor y crítico del «Herald Tribune», dice ser esta obra «una composición de méritos sobresalientes y gran originalidad». Louis Biancolli, del «World Telegram», se expresa diciendo que es «una de las más importantes sinfonías americanas». Olin Downes, del «New York Times», ve en ella una «completa originalidad y una concepción genuina de lo que es la música sinfónica». Agrega este mismo crítico que «con esta obra, Copland se sitúa entre los más destacados sinfonistas de la actualidad».

* * *

El crítico norteamericano Virgil Thompson comenta en un extenso artículo el estreno de la «Sinfonía Serena», de Paul Hindemith, que fué realizado por la Orquesta Sinfónica de Dallas, dirigida por el maestro Antal Dorati. Extractamos del aludido artículo el siguiente juicio: «Esta Sinfonía de Hindemith, segunda de este

compositor, es un largo ensayo escrito en vena pastoral. Procede voluntariamente de un estilo patético, elegido tal vez con el ánimo exclusivo de establecer un contraste con los fragmentos de evocación paisajista. El primer movimiento muestra una estrecha relación con las Sinfonías Italiana y Escocesa de Mendelssohn. El segundo, es un Scherzo para instrumentos de viento, basado en un tema incisivo y breve de carácter beethoveniano. El tercero, es un diálogo entre dos orquestas de cuerdas, más dos grupos compuestos de un violín y una viola cada uno, situados a izquierda y derecha, fuera del escenario. Hay en este tiempo dulzura, sin que falte en él tampoco un deliberada nobleza. Efectos de eco, evocan un decorado con cierta perspectiva».

«La obra total es contrapuntística y compleja en el sentido de que casi ningún tema se expone sin la existencia de un contratema, concebido en valiente contraste rítmico por el primero. Este procedimiento da objetividad a la expresión, aunque muchas veces le resta personalidad. La Sinfonía de Hindemith es distinguida en su forma y agradable de sonoridad. Disonancias diatónicas constituyen su sintaxis».

«La Sinfonía Serena de Paul Hindemith ocupará, sin duda, un lugar prominente en el repertorio de conciertos; más bien entre las obras de fisonomía evocativa que entre composiciones de carácter sinfónico puro. Es un producto de calidad, salido del estudio de uno de los más sólidos y conservadores músicos de nuestro tiempo».

* * *

Lukas Foss es uno de los más sobresalientes valores de la joven generación norteamericana, premiado en diferentes ocasiones por la ejecución de sus obras por los más destacados intérpretes actuales. En este caso, extractamos juicios críticos, formulados después del estreno de su «Pantomima para orquesta», estreno que interpretó la Sinfónica de Baltimore bajo la dirección de Reginald Stewart, en Febrero pasado.

Dice Olin Downes en el «New York Times»: «No es ésta una obra para ser presentada en un programa de concierto. Le falta para ello un carácter más marcadamente sinfónico, lo que redundará muy a menudo en cierta monotonía sonora. Sin embargo, deja una fuerte convicción de ser ésta una música escrita para ballet. Sus melodías y ritmos, sin apartarse de una concepción convencional de lo que es música para ser bailada, forman un conjunto agradable de elementos bien encadenados y orquestados con originalidad».

* * *

En un concierto auspiciado por la Liga de Compositores en el Times Hall de Nueva York, se estrenó la Sonata para violín y piano del joven compositor y profesor de la Universidad de Harvard, Swing Fine. La obra fué interpretada por el violinista cubano Angel

Reyes y por el pianista Jacques de Menasco. Escrita en tres movimientos de gran claridad y marcado lirismo, ha merecido de la crítica amplios elogios. «Hay momentos, dice el «New York Times», de singular energía rítmica, especialmente pronunciada en la parte de piano». La Sonata muestra en su transcurso una sólida técnica, adaptada a la especial emotividad de los elementos que la constituyen.

INGLATERRA

La temporada de conciertos de Invierno de las orquestas londinenses terminó con extraordinario esplendor. En el Albert Hall y en Covent Garden se presentó el maestro Bruno Walter, quien dirigió como estreno la Cuarta Sinfonía de Mahler. Rafael Kubelik, director de la Orquesta Filarmónica de Praga, actuó con el conjunto sinfónico de la BBC. Estrenó las obras de sus compatriotas Cuarta Sinfonía de Martinu y Sinfonietta de Janacek. Otros destacados directores extranjeros de esta temporada sinfónica fueron: Paul Kletzki, polaco; Freitas Branco, portugués y Eduard Van Beinum, sucesor de Mengelberg al frente de los Concertgebouwn de Amsterdam.

La Orquesta Boyd Neel ha proseguido su ciclo de conciertos en el Chelsea Town Hall. Los programas han contenido numerosas primeras audiciones; entre ellas, obras de Strawinsky y de Berners.

Entre los solistas se han distinguido a principios de este año los pianistas Nikita Magaloff, Malczynski y Anatole Kitain; los violinistas Ida Haendel, Campoli y Floria Pashley; los cantantes Marjorie Lawrens y Astra Desmond.

FRANCIA

El 6 de Diciembre se cumplieron cien años de la primera audición de «La Condenación de Fausto» de Berlioz. Tenía el músico cuarenta y dos años cuando dió término a una obra cuyos primeros apuntes, como la Balada del Rey de Thule, databan de 1828. El éxito alcanzado por las ocho escenas sobre el Fausto de Goethe fué tanto, que Teófilo Gautier pudo decir que desde aquel momento quedaba formada la trinidad del romanticismo francés por Víctor Hugo, Eugenio Delacroix y Héctor Berlioz.

Con motivo de ese centenario se han ejecutado algunas obras casi olvidadas de Berlioz por las orquestas de París.

* * *

Roland Petit, animador, coreógrafo y danzarín de los Ballets de los Campos Elíseos, goza de un amplio prestigio dentro de Francia por el movimiento renovador que ha impulsado en el ballet contemporáneo, prestigio que empieza a extenderse fuera de su patria.

Roland Petit empezó su carrera como bailarín de la Opera. Se distinguió su personalidad en la interpretación del papel de Carmelo en «El Amor Brujo». En 1943, al idear Sergio Lifar una nueva coreografía para este ballet de Falla, hizo que Roland Petit encarnara el papel principal. En 1944, la nueva celebridad del ballet francés fundó con Boris Kochno los Ballets de los Campos Elíseos, que durante los tres años que han corrido desde su fundación hasta el presente han realizado la obra de mayor relieve dentro del campo de este arte en Europa después de la segunda guerra mundial. Entre las obras que han obtenido mayor éxito en su interpretación por los ballets que dirige Roland Petit, figuran: «Les Forains», de Henri Sauguet; «Le rendez-vous», de Kosma; «Le Déjeuner sur l'herbe», de Lanner; «La Fiancée du Diable», de Jean Hubeau sobre música orquestada de los Caprichos de Paganini; «Jeu de Cartes», de Stravinsky y otros de Jacques Ibert, Tony Aubin y otros músicos de vanguardia franceses.

* * *

Como un homenaje a la memoria de Albert Roussel, se ha representado en la Gran Opera la ópera «Padmavati». La reposición de esta original partitura, basada en *ragas* hindúes, ha presentado en realidad los caracteres de un verdadero estreno. La crítica se ocupa ampliamente de los singulares caracteres que distinguen a la obra cumbre de Roussel.

ESPAÑA

En el Círculo Medina de Madrid, el compositor chileno Alfonso Letelier, quien residió en España hasta fines del pasado mes de Marzo, pensionado por el Gobierno de ese país, dictó una interesante conferencia sobre la música actual de Chile. Fué ilustrada por la Sra. Margarita Valdés de Letelier, esposa del compositor, y el pianista Javier Alfonso, quienes interpretaron una selección de obras para canto y piano y para piano solo de Alfonso Leng, Próspero Bisquert, Domingo Santa Cruz, René Amengual y del propio Alfonso Letelier.

* * *

La Orquesta Sinfónica Nacional ha actuado en los meses de Otoño e Invierno, bajo la dirección del maestro Heinz Unger. En el Ateneo se ha celebrado una serie de conciertos de cámara dedicados a los maestros de la música catalana contemporánea.

* * *

Con motivo de las fiestas que tendrán lugar en el Monasterio de Monserrat, cerca de Barcelona, para el ofrecimiento de un nue-

vo trono a la Virgen Patrona de Cataluña, ha sido convocado un importante certamen musical.

HOLANDA

En Amsterdam se ha creado una nueva Orquesta Sinfónica, formada por setenta músicos, que hará su estreno durante la presente temporada invernal. La dirige el compositor Karel Mengelberg.

* * *

La estación de radio de Hilversum ofreció un concierto de obras de Strawinsky, en el que se ejecutaron numerosas primeras audiciones de este maestro.

SUIZA

Trescientos cincuenta y cuatro opositores se han presentado en los exámenes eliminatorios del Concurso Internacional de Ejecución Musical de Ginebra. El jurado, bajo la presidencia de Henri Gagnebin, pudo seleccionar un grupo que se acerca al centenar de valiosos instrumentistas de orquesta.

CRONICA RETROSPECTIVA

El artista adolescente (Schumann en su Diario Intimo)

UN SOÑADOR QUE ASPIRA A LA GLORIA

Roberto era en la escuela un alumno corriente, más bien soñador y distraído. Una cosa me impresionó muy pronto en él: estaba dominado por la absoluta certidumbre de llegar a ser pronto un hombre célebre. ¿De qué manera?, no estaba todavía definida; sería célebre en todo caso por un camino u otro. Se lanzó al principio y por un cierto tiempo sobre la filología, que precisamente era su lado más débil, y mi diccionario Scheler conserva todavía multitud de citas eruditas trazadas por su mano en esta época. A continuación se apasionó por la heráldica, que estudió con el mismo ardor. Más tarde, caímos los dos sobre la poesía alemana y allí quedamos reclusos. Tenía un talento notable de escritor en prosa y verso. También nos sorprendía por el conjunto de sus ensayos musicales.

Disfrutamos de una ocasión única de profundizar nuestros conocimientos literarios: la casa de los Schumann estaba llena de clásicos y disponíamos de permiso para consultar los ejemplares de sus obras. Conocimos además un júbilo excepcional cuando el viejo Augusto Schumann nos autorizaba los Domingos por la tarde a entrar en su biblioteca particular, que mantenía cuidadosamente cerrada los demás días y en la cual se apilaba el tesoro clásico del universo entero. (De las Memorias de Flechsig. 1875).

PRIMEROS RECUERDOS MUSICALES

Improvisación libre varias horas por día. Amor a la libertad y a la naturaleza. Placer de viajar. Deseos vagos como fondo de todo. Posibilidades de escribir versos. Lengua alemana: lectura de los clásicos. Memoria. En el más alto grado en la improvisación libre. Ardor inflamado de mis discursos. Falta completa de dirección tangible. Apetencia mórbida de la música y el piano, cuando permanecía largo tiempo sin tocar. Entusiasmo por Jean-Paul. Concepto de la música sobre todo en el sentido de Jean-Paul: como consoladora en horas de soledad. Mozart,

Haydn, Beethoven... falta total de conocimiento de la música y especialmente, falta de técnica, de teoría. Fuerte impresión en 1827: la acogida de los jóvenes por las personas mayores. (Diario juvenil de Schumann).

FORMACION DE UN APRENDIZ DE MUSICO

Desde temprano, improvisaciones al piano. Enfermedad de la música. Variaciones sobre temas. Rossini en flor y mi criterio entorpecido por entonces. Biblioteca musical: partituras de Don Juan, La Flauta Mágica, Tito, Cendrillon. Primera ópera en Leipzig (1818): La Flauta Mágica. Preludios cotidianos para mi padre, después de la cena. Fastidiado de tocar oberturas. Sinfonía Heroica a cuatro manos. Sonatas de Mozart, Haydn y, más tarde, Ries, Kalkbrenner. Pasión por el teatro desde 1823 a 1827. En 1825, traducciones de Anacreonte y después de Teócrito, Homero, Sófocles Tíbulu y Horacio. Gran talento métrico. Ensayos dramáticos (Coriolano). 1829: mucho Ossian y Petrarca.

Cuarteto con los Carus y Schlegel: Mozart, Dussek, Haydn, Beethoven, Serenata del Arpista, El Rey de los Alamos, el Lied en Sol sostenido menor de Schubert, Sonata de Weber. Ensayos de componer sin instrumentar. 1827: Las Lamentaciones de Byron. 1827: composiciones de Franz Schubert, Sonata en La menor de J. S. Bach; las Variaciones en Sol mayor de Beethoven me cayeron en las manos. Estreno del Concierto en Fa menor. Retratos de hombres célebres. Biografías. Buen bailarín.

Klopstock, Schiller, von Nauenburg, Schulze, Hölderlin; intimidación por otra parte con todos los clásicos. 1827: ante todo Jean-Paul. Shakespeare también.

Pascua de 1828: exaltaciones nocturnas. Improvisaciones libres todos los días sin excepción. Por otra parte, fantasías literarias a la manera de Jean-Paul.

CONTACTO CON LA TECNICA

Fuerte inclinación hacia la música desde los primeros años. Un buen maes-

tro, que me quería pero que él mismo no tocaba sino medianamente. No recibí en cuanto a la composición ninguna enseñanza antes de los veinte años, pero comencé muy temprano a componer.

Aparte de Mozart y Haydn, los maestros favoritos de mi juventud son: Pixis, Moscheles, el Príncipe Luis; no conocía a Beethoven más que por sus cosas para piano. No había cido a ningún gran artista. De esta misma época hasta mis veinte años datan igualmente varios ensayos poéticos. Los poetas más importantes de casi todos los países me eran familiares. A los dieciocho años, entusiasmo por Jean-Paul; oí entonces también a Franz Schubert por primera vez. Goethe y Bach me fueron reino cerrado hasta entonces... Oí buena música. Después Schubert y Beethoven se elevaron en mi estimación y Bach comenzó a contar para mí.

FANTASIA E IMPROVISACION

Si el cielo te concede una viva imaginación, querrás con frecuencia, en tus horas solitarias, al sentarte al piano, como fascinado, expresar en armonías tu ser íntimo. Te sentirás como atraído, —y misteriosamente,—hacia un país encantado, tanto más que el reino de las armonías es tal vez obscuro para ti aún. Estas horas son con mucho las más felices de la juventud. Cúidate no obstante de abandonarte con exceso a unas facultades que te llevarán a disipar en sombras tanto tu fuerza como tu tiempo. El dominio de la forma, la fuerza de una construcción clara, no los adquirirás más que por los signos sólidos de la escritura. Escribe por tanto más que improvises.

(Consejo a los Jóvenes músicos para el «Album de la Juventud», 1848).

UN AÑO DE SUEÑOS

En verdad todo este año (el de los dieciséis de su edad) se desarrolló para mí como un sueño. Pero, si de una parte he soñado, de otra, me encontré con la severa realidad. Dos seres amados me han sido perdidos: uno, que me era el más caro de todos, para siempre; y el otro... también de cierta forma para siempre.

Me sublevé entonces contra el destino. Mas ahora que puedo meditar sobre todo, abrazar a todos de una mirada, reconozco claramente que el Destino obró bien. Era yo una ola hirviente y gritaba a mi paso: «¿Por

qué he de servir, justamente yo, para ser desgarrado por la tempestad?» La tempestad se calmó y las ondas se hicieron más puras y más claras. Vi entonces que aquel polvo que yacía sobre el suelo había sido arrastrado y se agitaba todavía sobre la arena luminosa. Puntos de vista e ideas sobre la vida se consolidaron así en mí; en una palabra: me he hecho más claro para mí mismo.

NOCHES DE JUNIO Y DIAS DE JULIO

Hay un momento en la vida de la adolescente en el que su corazón no puede hallar lo que quiere, porque, ante la languidez del deseo o las lágrimas de la alegría, no sabe lo que pretende. Es ese no sé qué de sublime y silencioso que agita al alma ante su felicidad lo que hace a la mirada de la adolescente hundirse soñadora en las estrellas y llorar,—pero de alegría,—ante aquellas que sonríen, así como, deteniéndose a veces pensativa, se dirige hacia la ribera, reposa entre las flores, busca las rosas y deshoja a las margaritas. Allí medita sonriente y se dice, entusiasmada: «¿Ah, por qué todavía ningún hombre me ha ofrecido tal flor? ¿Por qué todavía ningún hombre me ama?».

Cada cual, es cierto, debe tener una vez en su vida una época de contacto íntimo con las flores y las estrellas, en la que un alba suavemente rosada lo ilumine todo en torno de él, ocultando un sol que va a levantarse.

EL BRUMOSO FUTURO

Lo que soy, no lo sé todavía claramente. Tengo imaginación, nadie podrá rebatírmelo. No soy un pensador profundo; jamás puedo seguir con lógica el hilo que tal vez he anudado bien momentos antes. Si soy un poeta o no, la posteridad habrá de decidirlo...

Es singular que cuando mis sentimientos hablan más fuerte, tengo que dejar de ser poeta; no puedo, por lo menos entonces, poner por escrito pensamientos coherentes. Pero allí donde mi yo no ha sido dominado por sus propios sentimientos, allí donde sólo reina la imaginación, puedo escribir con libertad, fácilmente y mejor. En esos momentos soy uno conmigo mismo. También me es imposible hacer un poema para Lily. Porque para ello estoy casi siempre demasiado emocionado: las emociones son mudas.

EL RINCON DE LA HISTORIA

LOS PRIMEROS DIRECTORES DE ORQUESTA EN CHILE

La delicada tarea de concertar las débiles fuerzas musicales del país en vista de la formación de un conjunto orquestal, recayó en las manos del benemérito Manuel Robles, el simpático y olvidado autor de la primitiva *Canción Nacional* (1820), noble y discreto trozo mozartiano que debería seguir ejecutándose por su mérito intrínseco y la gloriosa tradición que representa. Robles dirigió a los escasos músicos aficionados que, con sus notas precursoras, alzaban la cortina del vetusto Teatro de la Calle de las Ramadas a la dramática actuación de Morante y de Cáceres, ídolos del pipiolismo ideológico. El maestro marcaba fuertemente el ritmo al golpe de su pierna claudicante, y la sala de espectáculo iba cubriéndose con un leve polvillo que llegaba a proporciones de espesa polvareda al atacar Robles el climax de aquellas oberturas concertantes que hechizaron a nuestros antepasados melómanos.

En el Teatro de la Plazuela de la Compañía, fué director por esos mismos años Don Bartolomé Filomeno, limeño de corazón que avecinado en Chile, vino a ser el tronco de una larga progenie de artistas nacionales. De la Corte del Brasil llegó V. T. Massoni, y su melena flotante y sus afilados dedos de genial violinista animaron el salón de la Sociedad Filarmónica. A sus desvelos técnicos debe Santiago los primeros conciertos de música de cámara, primorosas ejecuciones de Mozart y de Haydn que despertaron entusiasmos desconocidos en esa era de convulsiones revolucionarias anárquicas.

El ameno escritor de los *Recuerdos de Treinta Años*, José Zapiola, fué el cuarto—en orden cronológico—de nuestros directores de orquesta. Había aprendido música con pasión de autodidacta, lo que unido a su experiencia en la dirección de las bandas cívico-militares y a las lecciones de Massoni, le dieron la destreza necesaria para afrontar la responsabilidad de la concertación de los ensayos líricos de la Compañía de ópera Pissoni-Betaglia en 1830.

Rafael Pantalleni, del Teatro San Carlo de Nápoles, merece mención especial por el curioso hecho de haber sido el primero en utilizar la batuta en su trabajo profesional. Era, al decir de los contemporáneos, un prodigio de maestría; jamás lo oyeron desafinar o equivocarse «y ni siquiera vacilar en el movimiento con que debía iniciar los numerosos y distintos trozos de una ópera». Pantanelli dirigía tocando el piano en los recitados de las partituras bufas y con una vara en lo demás. Este «palito», arrancó a la socarronería criolla innumerables bromas y reproches satíricos.

Rafael Pantanelli compartió las aclamaciones del público romántico con Antonio Neumane, corso de nacimiento, alemán de ascendencia y ecuatoriano de adopción. Alumno del Conservatorio de Milán, según testimonio de su biógrafo Chávez Franco, acom-

pañó más tarde los triunfos universales de doña María Felicidad García, la famosa Madame Malibrán. Venido a estas tierras de América, fué director de coros líricos en Guayaquil, Lima y Santiago; concertador de orquestas, que dirigía con seriedad y limpieza, y autor de un «*Himno a la Providencia*» que cantaron muchas generaciones de estudiantes chilenos en las reparticiones de premios y en los desfiles cívicos de antaño. Avecindado en Guayaquil, Neumane se incorporó a la historia de su patria adoptiva al componer el *Himno Nacional Ecuatoriano* y al fundar el Conservatorio de Música de Quito.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

R. Hofman, «Un Siècle d'Opera Russe». Editorial E. Correa. París. 1946.

La casa editora Correa de París ha iniciado después del armisticio la publicación de una serie de manuales y estudios sobre música, en su mayoría de un indudable interés. Ocurre así con el que motiva este comentario, consagrado a la evolución de la ópera en Rusia. El movimiento renovador de un género que parecía anquilosado en los viejos moldes italianos, es seguido con absoluta claridad a través de la obra de cada uno de los compositores que a él contribuyeron. Glinka, Dargomijsky, Mussorgsky, Borodin, Rimsky Korsakoff y Tchaikowsky son estudiados con especial detenimiento en sus particulares fisonomías y en la suma de sus aportaciones al arte de toda una época.

Antes de considerar las óperas de Glinka y la evolución que por ellas se marca, desde su romanticismo italianizante hasta su nacionalismo eslavo, el autor de este libro presenta una concentrada exposición de los orígenes del arte dramático-musical en Rusia, a fines del Siglo XVIII. En esta parte, como en las siguientes en que se abordan aspectos más cercanos y mejor conocidos del tema desarrollado por Hofman, los datos históricos, los estudios técnicos, el anecdótico ilustrativo se equilibran en la mejor proporción. El lector abarca la época y las figuras que en ella se mueven desde ángulos de enfoque sabiamente elegidos. Recorre así el largo camino que trazan estas páginas, no sólo sin cansancio en ninguna de sus etapas, sino con agrado. Los estudiantes de Historia de la Música pueden hallar en esta publicación muchos nuevos y bien contrastados puntos de vista sobre cómo se gestó uno de los hechos capitales en el alba de la música moderna.

S. V.

Isabel Aretz-Thiele, «Música Tradicional Argentina». Tucumán. Historia y Folklore. Buenos Aires. 1946. 743 pp.

Por invitación de la Universidad Nacional de Tucumán, que desde 1914 viene preocupándose de la rebusca folklórica en la región, la distinguida investigadora Sra. Isabel Aretz-Thiele llevó allí a la práctica una prolija y exhaustiva encuesta que le permitió recoger una abundante y sabrosa cosecha de unas 932 melodías auténticas, que forman la base documental del libro. Para utilizarlas, la autora ha estudiado los antecedentes históricos del Tucumán en sus diversas etapas: aborígen, hispano-colonial, republicana, tratando en forma monográfica los aspectos que dicen relación con

la actividad musical del pueblo: instrumentos pre-colombinos, criollos y modernos. Ubicadas las melodías en el tiempo histórico y en el espacio geográfico de su ámbito cultural, la Sra. Aretz-Thiele dedica la tercera parte de la obra al análisis del contenido musical de sus hallazgos. Los clasifica dentro de la pauta formal de «cancioneros», conforme a las doctrinas de su maestro Carlos Vega. No nos es posible reseñar el importante material recogido, de gran variedad en géneros y especies: líricas como las *bagualas*, *vidalas*, *estilos*; religiosas como *villancicos de navidad*; coreográficas como las *cuecas* o *chilenas*, *chacareras*, *aires*, *cuandos*, *gatos*, riqueza que da al libro el valor de una enciclopedia folklórica de verdadera utilidad para los estudiosos del ramo. En el apéndice, publica la autora una selección de melodías, armonizadas con acierto y pulcritud. La obra realizada por la señora Aretz-Thiele le da un puesto de jerarquía en el campo de la investigación folklórica americana.

E. P. S.

Giuseppi Mazzini, «Etnofonia sud-americana» (del Cile e del Peru). Milano. 1943. 17 pp.

Destinado a difundir el conocimiento de la organología americana entre los lectores de la «Rivista Musicale Italiana», el autor describe en este ensayo con exactitud los instrumentos más usuales entre los aborígenes del antiguo Perú y aquéllos todavía actuales entre los araucanos de Chile. Se refiere con detención a la «trutruca» y buscando antecedentes para asimilarla con instrumentos conocidos, establece su parentesco formal con el «lituus» etrusco, encontrado en la tumba de los Chiusi, y con una especie de corno utilizado por los habitantes de los Alpes en nuestros días. El Sr. Mazzini hace el elogio de la disposición musical del pueblo araucano, «que ama sus monodías, las tiernas y plácidas canciones de cuna, las tristes elegías para celebrar a los difuntos, las largas salmodías para tener alejados los espíritus malignos». Ilustraciones y dibujos contribuyen a hacer gráfica la enseñanza que el Sr. Mazzini tan acertadamente se ha propuesto.

E. P. S.

Paul G. Brewster, «Ballads and Songs of Indiana». Publicaciones de la Universidad de Indiana. 376 pp.

El compilador ofrece en este denso libro el resultado de una prolija rebusca en la región de Indiana. Los hallazgos son principalmente de baladas inglesas y escocesas de antigua tradición. Algunas de indudable origen americano. Contiene asimismo cuatro ritmos infantiles y dos villancicos pascuales de gran belleza musical. El

intitulado *Los 12 días de Pascua*, ofrece una variante curiosa de la costumbre hispano-americana de los Aguinaldos al Niño Dios, que en este caso se deriva a una dádiva entre enamorados. La cuidadosa presentación del texto literario y musical y las notas iniciales que entroncan los hallazgos con las melodías ya publicadas, hacen de este libro un guía indispensable para el estudio de una importante región geográfica de Norte-América.

E. P. S.

LIBROS APARECIDOS

HISTORIA

- BOYER, J., *Petite histoire de la musique allemande*. Paris: Didier, 1943.
- BOYER, NOEL, *La guerre des bouffons et la musique française 1752-1754*. Paris: Les Editions de la Nouvelle France, 1945.
- COEUROY, ANDRE, *Histoire générale du jazz*. Strette, hot, swing. Paris: Denoël, 1942.
- La musique et le peuple en France*. Paris: Stock, 1941.
- COPPOLA, PIERO, *Dix-sept ans de musique à Paris, 1922-1939*. Preface d'Eloys Fornerod. 1944.
- DAVINSON, ARCHIBALD THOMPSON & WILLI APEL, *Historical anthology of music. Oriental, medieval and renaissance music*. Cambridge, Mass. Harvard University Press. 1946.
- HARVARD UNIVERSITY, DEPARTMENT OF MUSIC, *An outline of the history, achievement and plans for the future*. Prepared for the meeting of visiting committee and the staff of the Department of Music. Cambridge, Mass: The University, 1944.
- Ravel. Paris: Les Publications Techniques et Artistiques, 1945.
- LIFAR, SERGE, Carlotta Grisi. Paris: Albin Michel, 1941.
- Giselle*, apothéose du ballet romantique. Paris: Albin Michel, 1942.
- NESTYEV, ISRAEL VLADIMIROVICH, Sergei Prokofiev. His musical life. Translated from the Russian by Rose Prokofieva. Introduction by Sergei Eisenstein. New York: Alfred A. Knopf, 1946.
- NEWMAN, ERNST, *The life of Richard Wagner*. Volume four. New York: Alfred A. Knopf. 1946.
- BROOK, DONALD, *Composer's Gallery*. Biographical sketches of contemporary composers. London: Rockleff Publishing Corporation. 18.
- RENSIS, RAFFAELLO DE, *Arrigo Boito. Aneddoti e bizzarie poetiche musicali*. Roma: Fratelli Palombi, 1942.

TECNICA

BIOGRAFIAS

- JORDAN-MORHANGE, HELENE, *Ravel et nous. L'homme, l'ami, le musicien*. Preface de Colette, de l'Académie Goncourt, dessins inédits de Luc-Albert Moreau. Genève: Editions du Milieu du Monde. 1945.
- LONG, MARGUERITE, TONY AUBIN, LEON-PAUL FARGUE, ETC., Maurice
- LOWINSKY, EDWARD E., *Secret chromatic art in the Netherlands Motet*. Translated from the German by Carl Buchman. New York: Columbia University Press, 1946.
- APEL, WILLI, *The notation of polyphonic music*. (Third corrected edition). Cambridge, Mass: Medieval Academy of America, 1945.
- KRONE, MAX THOMAS, *The chorus and its conductor* (from organization to performance). Chicago: Neil A. Kjos music Co. 1945.

REVISTA DE REVISTAS

Conservatorio. N.º 7. La Habana. Abril a Junio de 1946.

La Música Francesa desde 1940
Strawinsky

Francis Poulenc
Enrique Bellver

El Ballet de Pro Arte Musical

Edgardo Martín

La Revue Musicale. N.º 201. París. Septiembre, 1946.

L'amitié de Boieldieu et Cherubini	Georges Favre
Quelques souvenirs	Pierre de Bréville
La mélodie de Vincent D'Indy	León Vallas
Prométhée Enchaîné	Francesco Malipiero
Sur la Musique Pure et Impure: Bach et Gounod	Charles Lalo
Trois Sonnets: Bach, Haydn, Mozart	Maurice Dauge
La Musique dans la Vie	Charles Oulmont

La Revue Musicale. N.º 202. París. Octubre, 1946.

Pierre Vellones	Paul Landormy, W. L. Landowski et René Chalupt
L'Unesco et la Musique	Mojmir Vaněk
Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée	René Thimonnier
Sur la musique des chœurs d'Alceste d'Euripide	Charles Koechlin
Les sons et les couleurs	Maurice Touzé
Wagner acousticien	Henri Cabié

La Revue Musicale. París. N.º 203. Noviembre-Diciembre, 1947.

Schumann adolescent, d'après ses journaux	Guy Bernard
Nitchevo	D. E. Inghlebrecht
Préface au Traité d'Armonie d'Obouhow	Arthur Honegger
Bruno Walter	Jacques Feschotte
La musique vocale de Georges Migot	M. Henrion
François Berthet	J. Longchamp
Le professeur occasionnel	Maurice Servais
La musique dans la vie	Ch. Oulmont
Chroniques et Notes	

The Musical Quarterly. Nueva York. Octubre, 1946.

Editorial	Paul H. Lang
To Bruno Walter on His Seventieth Birthday	Thomas Mann
A Newly Discovered 15th—Century Manuscript of the English Chapel Royal—Part 1	Bertrand Schofield
Discoveries in Vienna: Unpublished Letters by Weber and Liszt	Robert Henried
Ariosti's Lessons for Viola d'Amore	David D. Boyden
Psychology and Problem of the Scala	James L. Mursell
German Baroque Opera	Donald Jay Grout
Mozart's Seventeen Epistle Sonatas	Robert S. Tangeman

The Musical Quarterly. Nueva York. Enero, 1947.

Editorial	Paul Henry Lang
Mendelssohn's «Songs Without Words»	Louise H. y Hans Tischler
Roy Harris	Nicolás Slonimsky
A newly discovered 15th—Century manuscript of the English Chapel Royal. Part 2.	Manfred F. Buzofzer
Composer and Listener	Guido M. Gatti
Bach and «The Art of Temperament»	J. Murray Barbour
Some 18 th.—Century classifications of musical style	Ruth Halle Rowen
Gershwin, Schillinger and Dukelsky	Vernon Duke

The Composer's. N.º 1. New York. February, 1947.

The State Department and American Music Abroad	Carlos Moseley
A Fanfare for the League's New Baby!	Aaron Copland
From the Editor to you	Everett Helm
League Activities	
Heard Recently	
The European Scene: Holland and Hungary	

Music Educators Journal, Chicago. Septiembre-October, 1946.

The Living Pulse of the MENC	William E. Knuth
Is the Teacher Worthy of His Hire?	Ennis D. Davis
Music Education in China	Stella M. Graves
Problems in Music Teacher Preparation	Paul Van Bodegraven
A Music Problem for Blinded Veterans	Ben Bernstein
The State Music Educators Association	Philip Gordon
The Musical Status of the Band	Mark H. Hindsley
Music and the Child's Personality	Gene Chenoweth
Chile Includes Music Education in Curriculum	
Where can we find Teachers?	Henry S. Grossman
Music for every child?	Minerva Pepinsky
Holiday for Strings	Clifford A. Cook