

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

**PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**

Universidad de Chile

29

JUNIO - JULIO 1948

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 4.º *Santiago de Chile, Junio-Julio de 1948* N.º 29

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>La Facultad de Ciencias y Artes Musicales</i>	3
<i>Ponce y López Buchardo. Dos grandes pérdidas para la música americana.</i>	6
VICENTE SALAS VIU.— <i>La Primera Sinfonía de Santa Cruz</i>	9
HÉLÈNE JOURDAN-MORHANGE.— <i>Ravel, a los diez años de su muerte</i>	15
<i>El formalismo de los compositores soviéticos.</i>	19

MUSICA Y VIDA

<i>Falsa erudición antes que música</i>	22
---	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	24
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga N.</i>	28
<i>Actividades americanas</i>	37

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Impresiones de un Premio de Roma</i>	44
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno</i>	46
---	----

EDICIONES	47
REVISTA DE REVISTAS.	51

EDITORIAL

LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

DURANTE las últimas semanas se ha llevado a término el proceso administrativo de dividir la Facultad de Bellas Artes y sustituirla por dos facultades independientes destinadas a dirigir por separado la docencia, la investigación y la difusión en los campos de las artes plásticas y de la música. De este modo empieza a existir para nuestras actividades la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, cuyo nombre perfila claramente las finalidades, por un lado especulativas y científicas y, por otro, artísticas que tendrá a su cargo la nueva corporación. De la Facultad recién creada pasan a depender el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Musicales y del Decano, directamente, el Instituto de Extensión Musical; el Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes, que en adelante se denominará «Instituto Secundario anexo a las escuelas artísticas», queda entroncado a las facultades de Artes Plásticas y de Música a la vez que a la Facultad de Filosofía y Educación. Todo este proceso determina un cambio sustancial en la estructura jerárquica de los asuntos artísticos y un reconocimiento definitivo de su categoría universitaria. Ningún obstáculo se ha puesto, después del largo examen hecho a la idea de crear las facultades artísticas, ni por parte del Gobierno, ni del Consejo Universitario, ni de la Facultad de Bellas Artes que, ella misma, sancionó finalmente en forma unánime su división.

Debemos señalar como un hecho importantísimo para las actividades musicales el que entren a estar dirigidas por una Facultad propia. No sólo se asegura con esto un mejor entroncamiento a la enseñanza universitaria, un claro reconocimiento de la madurez que los estudios supe-

riores de música han adquirido, sino que, en el vasto crecimiento que la vida musical ha tenido en Chile, se reconoce que en forma permanente ha de estar dirigida por un músico y que este profesor, sea cual fuere su especialidad, debe representarla en el seno del Consejo Universitario.

La creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales significa el haberse completado una larga evolución comenzada hace veinticinco años cuando, por primera vez y con asombro general por lo descabellado que parecía el asunto, se lanzó la idea de llevar los estudios musicales a la Universidad y darles rango de estudios superiores. Fué en la Comisión de Reforma del Conservatorio de 1925 cuando se planteó, ya en terreno oficial, la idea de crear facultades artísticas. No se hablaba en ese entonces sino de la música, y del paralelismo que presentó la evolución de las artes plásticas chilenas nos llevó en las sucesivas reformas de 1927, 1928 y 1929 a concebir la dependencia universitaria en una facultad única, que rigiera tanto las artes plásticas como la música. Así nació la Facultad de Bellas Artes y empezó a funcionar en 1930 y así se han desarrollado las grandes innovaciones artísticas de estos últimos años. En un ritmo tal, que pronto la casa común pareció estrecha y fué necesario, en previsión del futuro, asegurar una situación independiente a cada una de las actividades que en ella se albergaban.

La Facultad de Bellas Artes ha cumplido una nobilísima etapa. Al ser reemplazada por las nuevas entidades, no se piensa en quebrar la unidad del criterio artístico de la Universidad, sino asegurarla dentro de la concordia que pueden reforzar corporaciones independientes y a la vez unidas por comunidad de ideales. La historia de la Facultad de Bellas Artes, que pronto podrá ser escrita, asombrará a muchos por la enorme complejidad de las iniciativas que completó y por el pensamiento en todo momento de avanzada que animó sus resoluciones. No han faltado, en medio de las discusiones que precedieron a la división de la Facultad de Bellas Artes, quienes han pretendido negar su eficacia en la conducción de las artes plásticas. Aunque será fácil desvirtuar semejantes opiniones con la sola enumeración de los hechos, cabe ha-

cer notar que nadie en cambio ha podido desconocer el enorme progreso que la música ha realizado bajo la égida de la desaparecida Facultad. Nadie se atrevió tampoco a discutir el que las actividades musicales tienen una importancia, una jerarquía y un volumen como para constituir el tema suficiente de preocupaciones de una facultad.

Es curioso anotar que la innovación que presenciamos coincide, a un año de distancia, con el centenario de la fundación del Conservatorio Nacional. No dudamos que, en el futuro, el paso que ahora se ha dado habrá de recordarse en un pie de no menor importancia con el que dió hace un siglo la progresista visión educacional del Presidente Bulnes. Si el Estado Chileno tuvo por la música una inquietud que lo llevó a crear uno de los conservatorios más antiguos de este hemisferio, si más adelante juzgó conveniente poner su enseñanza bajo el amparo y el prestigio de la Universidad de Chile, si luego dotó a las actividades musicales de una herramienta tan poderosa como es el Instituto de Extensión Musical, nueva honra merece por haber asegurado la continuidad de estas iniciativas dentro del alto nivel y la consideración que sólo una facultad universitaria puede comunicarle. Queda también establecido el hecho de la fisonomía técnica que revisten los servicios artísticos; es decir, hemos superado la etapa en la que se las enfocaba como un simple fenómeno administrativo o como regiones de importancia secundaria en las que cualquiera podía actuar y en que se prefería precisamente que la directiva superior estuviera en manos de quien no fuera artista. Los artistas eran tenidos por gente discola, peligrosa y de una cultura no bien asentada y, sobre todo, seres fundamentalmente belicosos.

El gobierno de las cosas artísticas por los artistas mismos no ha sido en Chile ningún fracaso ni han demostrado ellos una capacidad diferente para regir las materias que les incumben que las que pueden exhibir los restantes gremios de profesiones liberales. Los artistas tendrán en el futuro ocasión de seguirse prestigiando en las labores superiores de la Universidad y prestarán un concurso efectivo y útil en los problemas generales de la educación.

D. S. C.

PONCE Y LOPEZ BUCHARDO

Dos grandes pérdidas para la música americana

HALLANDOSE en las prensas el número anterior de nuestra Revista, nos llegaron las noticias de la muerte de Manuel Ponce en México y de Carlos López Buchardo en la Argentina. Ambos músicos se contaban entre los valores de la música de América consagrados por una labor fecunda. Pertenecían a la generación de aquellos artistas que, surgidos en la linde del Romanticismo, hubieron de hacer frente a un mundo caótico: en Europa, por la liquidación de las fórmulas, ya en decadencia, de aquella época tumultuosa; en América, por la pugna entre una etapa colonial,—también en el arte e incluso en éste más prolongada,—y la que surgía para afirmar las personalidades de las nuevas naciones. Los problemas planteados entre la «música pura» y la «música con programa», la oposición entre el nacionalismo a la romántica y el más auténtico que impulsó el impresionismo francés en España y en los países latinoamericanos; multitud de conflictos que para nosotros no han presentado virulencia, se agitaban entonces con extrema pasión. La obra de Ponce y de López Buchardo navegó en sus comienzos por esas sirtes y supo imponerse con un sello inconfundible, prestando así una contribución de la mayor importancia al desarrollo de la música posterior de México y de la Argentina.

* * *

Manuel Ponce nació en la ciudad de México el 8 de Diciembre de 1886. Desde muy niño ofreció muestras de un rico temperamento musical. A los siete años escribió sus primeras composiciones, algunas de ellas, fechadas en 1893, muy significativas.

Después de sólidos estudios realizados en su ciudad natal, Manuel Ponce fué pensionado para continuar su carrera en Italia. Contaba entonces dieciséis años y, no obstante tan temprana edad, el Conservatorio de Bolonia no podía ofrecerle las soluciones que anhelaba para su arte. No tardó en trasladarse a Alemania, donde perfec-

cionó sus estudios de piano con Martín Krauss, a la vez que ampliaba sus conocimientos de la composición con diversos maestros, en un ambiente mucho más avanzado que el italiano. Al regresar a México, obtuvo las cátedras de Piano y de Composición en el Conservatorio y fué encargado de dirigir la Orquesta Sinfónica recién formada en aquella capital.

En 1925, Manuel Ponce volvió a trasladarse a Europa, esta vez a París. Reside aquí nueve años, durante los cuales escribe muchas de las obras de mayor relieve en su producción. Admirador de Paul Dukas desde hacía algún tiempo, asiste a sus cursos de la Escuela Normal y rehace su propia técnica en contacto con la del gran músico francés. Regresó Ponce a México en 1934. A partir de este año habita en la capital federal dedicado a la composición y a sus funciones de profesor. Si se ausenta de la ciudad, es por cortos plazos; ya dentro del país, para recoger los materiales folklóricos de que fué un tenaz estudioso; ya a otros países americanos para dar a conocer sus obras. En Chile, Manuel Ponce estuvo por última vez en Noviembre de 1941. Dirigió uno de los festivales panamericanos organizados entonces por el Instituto de Extensión Musical, concierto consagrado en su integridad a obras del ilustre visitante.

Entre otras composiciones de menor importancia, Manuel Ponce es autor de las siguientes: Tríptico para gran orquesta; Interludio Sinfónico; Chapultepec, tres bocetos sinfónicos; Poema Elegíaco; Ferial; Concierto para piano y orquesta; Concierto del Sur para guitarra y orquesta y Suite en Estilo Antiguo. Para conjuntos de cámara, Ponce escribió un Cuarteto de Cuerdas, dos Tríos con piano, una Sonata para violoncello y piano, una Sonatina para violín y numerosas piezas para canto y piano y para piano solo.

Folklorista intuitivo y paciente, Manuel Ponce ha sido uno de los primeros músicos mexicanos que dedicó un esfuerzo constante a la búsqueda y recopilación de la música popular de su país. En muchas de sus composiciones hizo uso de materiales folklóricos, dentro de una estilización post-impresionista.

* * *

Carlos López Buchardo, nacido en Buenos Aires en 1881, desarrollo una amplia labor en el ambiente musical argentino tanto como creador de música, en gran parte consagrada al teatro lírico, como animador de las actividades musicales más diversas. En este aspecto se destaca singularmente su participación en la Asociación Wagneriana. Desde 1916 desempeñó diversos cargos en esta Asociación, que fundara en 1912 Ernesto de La Guardia. A la Wagneriana y a López Buchardo cabe el honor de haber impulsado la mayor parte de los acontecimientos decisivos en el desarrollo de la música contemporánea argentina. López Buchardo fué designado presidente de la Asociación Wagneriana en 1916 y hasta su muerte la prestó todo el entusiasmo de su generoso espíritu. Bajo las sucesivas presidencias de López Buchardo, que cubren un período de treinta y dos años, la Asociación Wagneriana se ha distinguido como uno de los hogares más amplios y mejor orientados de la música clásica y moderna en el continente americano. Los maestros de mayor renombre, europeos y americanos, han participado en los conciertos auspiciados u organizados por ella.

Como compositor, López Buchardo ocupa un lugar indisputable en el nacionalismo musical argentino. Son las esencias del folklore criollo las que, unidas a una dúctil técnica, alientan en obras como las Escenas Argentinas para gran orquesta, ejecutadas en 1922 por Félix Weingartner, en Perfiles Criollos para piano, en las tres Canciones Argentinas o en las seis Canciones en Estilo Popular para voz y piano. Incluso en la temprana ópera Sueño del Alma, que se diera en el Teatro Colón hacia 1918, el poematismo romántico se alía con giros folklóricos y notas de ambiente que en sustancia son argentinos.

LA PRIMERA SINFONIA DE SANTA CRUZ

P O R

Vicente Salas Viu

LA crítica musical se limita en nuestro ambiente a la reseña de los conciertos. Carecen los diarios, en ausencia cada día menos justificada por el desarrollo de la cultura artística chilena, de suplementos semanales o de artículos desligados de la crónica del acontecer inmediato. Con lo que ocurre que hechos de trascendencia en la evolución de la música contemporánea, la de dentro como la de fuera de Chile, no reciben la consideración detenida que merecen ni son examinados sino con esa rápida mirada al pasar, común rasero para todos.

No pretenden estas líneas cumplir la función cuya ausencia tanto se echa de ver. No podrían pretenderlo; en primer término, porque llenar ese vacío sería fruto de una labor continuada y no de un artículo esporádico. Sólo, en forma modesta, buscan atraer por un instante el interés de los lectores sobre el estreno de una composición chilena del más alto significado: la Primera Sinfonía, en Fa, de Domingo Santa Cruz, interpretada hace poco por Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile.

Simplemente el ser esta Sinfonía la primera de autor chileno que se ejecuta después del estreno en 1920 de la Sinfonía Romántica de Enrique Soro es bastante motivo para la atención que reclamamos. Pero hay más. La Sinfonía de Santa Cruz ha sido distinguida en un concurso internacional, el Premio Reichhold, donde se presentaron centenares de grandes obras sinfónicas escritas por figuras destacadas en la creación musical de todo el continente. Y es desde luego, si se prescinde de esas consideraciones externas, la obra de mayor amplitud y de más vasto aliento emprendida en los dominios de la música chilena desde que Alfonso Leng ofreciera su poema sinfónico «La Muerte de Alsino» en Mayo de 1922.

Santa Cruz es un compositor difícil. Exigente de sí, su estilo no incurre en complacencias de las que suelen deleitar, en cómodo acarreo de tópicos románticos, al auditor superficial. Y sin embargo, en una composición como la Sinfonía que comentamos, tan fiel a lo mejor de su espíritu y realizada con medios técnicos de indudable complejidad, ha logrado el asenso unánime del público. Existe en ello una aparente contradicción. Nada más que aparente. Porque se

ha evidenciado en este caso, del que pueden deducirse muy variadas consecuencias, que el tan vilipendiado público tiene un criterio y una sensibilidad mucho más agudos de lo que pudiera deducirse al verle delirar con Tchaikowsky o someterse a la magia de los acordes mayores con pleno despliegue de los instrumentos de bronce. El público chileno, sobre todo después de la experiencia que representó el año pasado la audición íntegra de «El Arte de la Fuga» de Bach, necesita que se le haga justicia como a uno de los más capaces de comprender lo que es música en la música, libre de excipientes pseudo-sentimentales o pseudos-literarios que faciliten su asimilación. Volviendo a nuestro punto de partida, ¿por qué el público reaccionó en la forma que lo hizo ante la Sinfonía de Santa Cruz? No hay otra respuesta sino que en esta obra, la mejor lograda de su autor, el contenido y los medios de expresión se compenentran en el justo equilibrio que da vida a una creación de arte. En nada es más severa que en la creación artística la ley que niega validez a las buenas intenciones sin realización acabada. El artista se distingue del común de los mortales en saber dar forma a lo que puede ser intuído por los que no lo son.

Santa Cruz, en la obra que motiva estas notas, no sólo ha dado aliento a una verdadera sinfonía, sino que dentro de su forma ha recogido ideas propias llenas de vigor, que se expresan con un lenguaje no menos personal. Ninguna de las composiciones salidas de su mano acreditan como ésta la completa madurez alcanzada por el músico chileno en tan difíciles y con frecuencia arriesgados caminos como los elegidos por él.

Desde sus primeras composiciones demostró este músico una cierta tendencia hacia el lenguaje melódico y armónico de los post-impresionistas europeos. Quizá en los Poemas Trágicos para piano (1929) y en el Cuarteto N.º 1 (1930) es donde mejor se descubren los caracteres de ese lenguaje, con una acusada fluctuación tonal, por cromatismo, que hace bastante indefinida la tonalidad predominante en las piezas para piano. Se ofrecen también en estas obras dos rasgos fundamentales de su estilo posterior: un acendrado y peculiar sentido de lo trágico; algunos giros españolistas, como en el segundo tiempo del Cuarteto, que aparecen espontáneamente, sin propósito de estilización deliberada y acudiendo más a lo profundo que a lo externo de esa música. Santa Cruz, objetivo en extremo, de nada se halla más lejos que de cualquier forma de nacionalismo. En la pintura de las pasiones incluso, se inclina hacia lo abstracto. Le repugna la confidencia, la concreción de un sentimiento que pue-

da ser ajeno a la materia musical. Las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas (1937) son la obra más perfecta de esa etapa inicial y el punto de partida de todo lo realizado después. Están ya escritas en una técnica armónico-contrapuntística de que ha de servirse fielmente en adelante; los matices impresionistas que todavía se advierten en composiciones anteriores, desaparecen. Las disonancias no se producen por la superposición vertical de notas sobre las fundamentales de los acordes, sino en el movimiento de las partes reales de la polifonía. Su idioma armónico, en suma, nace directamente de la conducción de las voces.

Estas características de las Cinco Piezas para cuerdas se señalan con menor precisión en el Cuarteto, que constituye el antecedente de la obra a que nos referimos y que hemos señalado como la cumbre de la primera manera de su autor. También en el Cuarteto la tonalidad se afirma inequívoca dentro del tratamiento disonante de las partes y de sus frecuentes pasajes politonales. Las secciones trabajadas en una libre polifonía alternan con otras construídas sobre notas pedales o «legatos» de gran extensión que fijan la tonalidad predominante. En las Piezas para orquesta de cuerdas, donde el concepto armónico que alternaba en el Cuarteto casi en paridad con el estricto contrapunto ha cedido tanto de su parte, se muestra, en la segunda de ellas, un pedal cromático de cinco tiempos en movimiento lento que, por sus repetidas apariciones, constituye una especie de bajo obstinado. Procedimiento que se emplea, en pasajes más breves, en otros momentos de la obra.

Una fuerte expresión dramática domina el desarrollo de las Piezas para cuerdas. El sobrio patetismo que se percibe en composiciones anteriores alcanza en ésta todo su relieve, enriquecido por el dominio absoluto de la materia sonora y de rasgos substanciales, ahora ya tan claros, de su peculiar estilo.

A la altura de las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas queda preciso que tanto como la admiración por maestros del contrapunto moderno, un Hindemith por ejemplo, ha pesado en la formación del músico chileno un frecuente contacto con las creaciones de los madrigalistas del Renacimiento. Y digo de los madrigalistas porque cuanto en ellos se encierra de armonía cromática, dentro de su escritura modal, ejerce un influjo más fuerte sobre Santa Cruz que el contenido técnico o expresivo de los polifonistas religiosos. La fluidez y libertad del tratamiento de las partes en estas Piezas orquestales y en las obras que a continuación las siguen, son madrigalescas. Las Canciones para coros de 1940, los Tres Madrigales a cinco voces de

este mismo año, las Tres Canciones a cuatro voces iguales de 1941, son verdaderos madrigales, por su forma y por su espíritu. Como también ocurre con la Cantata de los Ríos para coros y orquesta (1941), al menos en las dos partes que de ella se han ejecutado. Ambas representan dos extensos madrigales acompañados por orquesta, con su libre desarrollo, sus momentos descriptivos,—del sentimiento que las cosas provocan más que de las cosas mismas,—y en cualesquiera de sus otros aspectos que se consideren en un análisis desapasionado.

En 1942, con las Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta, Santa Cruz aborda por primera vez en forma resuelta la composición para un magno conjunto sinfónico. Salvo en el último tiempo, la función del piano en estas Variaciones es más bien la de un instrumento concertante, en el estricto sentido de la palabra, que la de un solista.

Son muchos los problemas que el músico se plantea en esta primera obra sinfónica de vastas proporciones, discutible en muchos aspectos y bastante desigual. La forma arcaica del Passacaglia que adopta el movimiento inicial, la densidad de la escritura contrapuntística, que se vierte en una orquestación demasiado sorda, no favorece el efecto general que produce. Sin embargo, encierra numerosos aciertos. Esta partitura puede ilustrar mucho a quien un día pretenda explicarse los entresijos de una personalidad compleja y entregarle verdaderas revelaciones sobre su evolución. Es la obra crucial de Santa Cruz y, desde luego, representa una experiencia insuperable en la senda de su madurez, aunque para el público, desligado de estas preocupaciones, no tenga el interés de otras menos significativas.

Las Variaciones para piano y orquesta fueron seguidas por la Sinfonía Concertante con flauta solista (1945), en la que, dentro de las peculiaridades de esta especie de música, intermedia entre la sonata de cámara y la sinfonía, son resueltos con destreza los problemas de concepción, forma y lenguaje que plantea el máximo de los géneros orquestales. Concretamente desde el punto de vista de la orquestación, la Sinfonía Concertante es un paso decisivo sobre la obra anterior. La Sinfonía en Fa y los Preludios Dramáticos para orquesta son compuestos poco después. Los Preludios se mueven en la atmósfera cara a su autor y bien conocida de un patetismo sofrenado y en cierto modo madrigalesco también. El rasgo más importante en ellos para la evolución que señalamos es que el músico aquí maneja ya con la misma soltura que antes las voces, en obras tan

acabadas como los Madrigales de 1940, los recursos de la orquesta, que resaltan el color armónico y el contenido expresivo de las tres breves piezas con absoluta compenetración. La raíz de su éxito residió sobre todo en esto, en la alianza de su fondo y su forma, de los medios técnicos y de los sentimientos que por ellos se traducen. La escritura de los Preludios es netamente sinfónica, sin el lastre de técnicas más complicadas que perjudicó al discurso sonoro en las Variaciones.

La Sinfonía en Fa está escrita para una gran orquesta, mucho más amplia, sobre todo en bronce y percusión, que el modelo habitual. Aumento de los recursos sonoros que se corresponde con el ensanchamiento de la forma y que se sostiene por el vigor de las ideas y el largo alcance de su factura. En un sentido estético, la Sinfonía se relaciona con las mayores de Brahms, Primera o Cuarta; laten en ella los mismos ambiciosos propósitos del neoclasicista romántico. Ofrece también ese peculiar equilibrio de una técnica contrapuntística con un lenguaje sólo posible después de la revolución armónica del wagnerismo que se halla con frecuencia en Brahms. El color orquestal, singularmente en el primer tiempo, si algún punto de contacto tiene con músicos del pasado es con Brahms. Ahora bien, su dinámica, su monumentalidad, pertenecen a tendencias contemporáneas en el arte sinfónico que ninguna relación conservan con la aludida. Sin olvidar lo relativo de apreciaciones de esta índole, nos atreveríamos a decir que el primer tiempo de la Sinfonía de Santa Cruz es el que responde en mayor grado al estilo de su autor en obras como las Variaciones para piano y orquesta y el que, por tanto, más estrechamente se vincula con aquel sinfonismo centroeuropeo. Es el más denso de escritura y el de una orquestación más opaca. Su triunfo sobre obras anteriores radica en la bien trabada construcción, no obstante su extenso desarrollo. Que incluye en realidad dos secciones de trabajo temático y una elaboración prolongada asimismo de las dos ideas fundamentales de su forma de Sonata y de otras secundarias de un gran relieve en el contenido de este tiempo e incluso en la Sinfonía en general. Ya que existe en ella una velada manifestación de propósito cíclico, al servir un motivo-puente entre el primero y el segundo tema de ese primer movimiento como germen de la melodía del Andante y no carecer de parentesco con el estribillo del Rondó final.

El segundo tiempo es con mucho una de las páginas más impresionantes de este compositor y de toda la música moderna americana. El Santa Cruz de los Poemas Trágicos y de los Cantos de

Soledad, el de las Piezas para orquesta de cuerdas y de los Madrigales vuelve a mostrarse aquí en toda su profundidad, con una fuerza de expresión adolorida que sobrecoge. No es sólo la patética melodía, en su continuo pasar y repasar de unos instrumentos a otros, cargándose más y más de sentido, quien recoge esa expresión en su integridad; tanto como ella, el fondo armónico añade matices, teje zonas de sombra en torno a la línea purísima del canto que se desliza; gime o se exalta en perfecta comunión de ambos. La escritura orquestal participa de las mismas cualidades. Nada se estorba y todo contribuye a la expresión total.

El tercer tiempo presenta una forma de Rondó-Sonata, rica de posibilidades y animada por una vena rítmica inagotable. La multiplicidad de elementos presentados a favor del doble carácter que en su construcción presenta este tiempo, se sintetiza al cabo por la oposición entre un coral, sereno, diáfano, y el burlesco ritmo del tema del Rondó. La dinámica con que los dos elementos están trabajados en la extensa Coda, que recapitula el espíritu de toda la Sinfonía, tiene algo de beethoviana. En cuanto a la orquesta, en todo el movimiento, las densas combinaciones de timbre que restan brillo a otras páginas sinfónicas de Santa Cruz, incluso el primer tiempo de esta Sinfonía, han desaparecido para verse reemplazadas por una instrumentación dúctil, ágil, donde abundan hallazgos felices de disposición instrumental. Algunos críticos han señalado en este tiempo una brillantez a la rusa, en una línea que pudiera ser la que partiendo de Mussorgsky va a dar en las últimas creaciones de Prokofieff. Apreciación que al pie de la letra, en un examen detenido de la partitura y de los recursos técnicos puestos en juego, peca de inexacta. Pero no así en cuanto a la impresión auditiva. En el fondo, no se trata sino de una coincidencia del estilo peculiar de Santa Cruz, al lograr su plenitud en el terreno sinfónico, con el más avanzado de nuestra época. Son los giros de un idioma común a nuestro tiempo los que incitan a esa clase de referencias y abren el apetito de paralelos, insistimos, sólo en parte arbitrarios.

Muchos son los comentarios que pueden hacerse a una obra como la Primera Sinfonía de Santa Cruz que despliega tantos puntos de enfoque. Sobre todos ellos uno ha de imponerse: que el músico chileno ha impreso en su Sinfonía un avance decisivo a la creación musical de esta nación.

RAVEL, A LOS DIEZ AÑOS DE SU MUERTE

P O R

Hélène Jourdan - Morhange

EL 27 de Diciembre de 1937, murió Maurice Ravel, después de ocho días de silenciosa agonía y cuatro años de lucha desesperada contra el destino. Es casi imposible poder describir las impresiones generales sobre la vida de un gran hombre cuando nos asaltan los más pequeños recuerdos, todos esos de que se nutre la amistad.

Nadie ignora la personalidad de Ravel y los triunfos que obtuviera en vida. Sin embargo, tan sólo en el día de su muerte el mundo adquiere conciencia de su genio. En ese mismo día, el cielo, mensajero de todos los países del mundo, fué estremecido y, escogiendo la música, lengua universal, envió por medio de sus ondas, venidas de América, de los países latinos o de los países del Norte, el lenguaje de Ravel. El aire estaba lleno de sus obras,—«Pavana», «Dafnis», «Bolero»,—que se cruzaban en el espacio para exhalar su espíritu en nuestras radios.

En París, durante días y días, nos vimos envueltos en armonías ravelianas. No solamente honraron su memoria las grandes sociedades de conciertos en emocionantes festivales; todos los músicos se acordaban de haber interpretado alguna vez a Ravel. En las casas, a través de cualquiera ventana entreabierta, sobre un patio interior, se oía a un niño tratando de tocar «Ma mère L'Oye»; a un pianista que estudiaba la «Sonatina»; a una cantante ocupada en repasar las melodías de «El Niño y los Sortilegios».

Todos los discos desgranaban el «Cuarteto», el «Trío», «La Valse», «Las Melodías Griegas». ¡Era alucinante! Hasta tal punto,

NOTA.—Hélène Jourdan-Morhange inicia su colaboración en nuestras páginas con este artículo, en el que recoge inapreciables recuerdos de Ravel, a quien la unió la más estrecha amistad.

Hélène Jourdan-Morhange ocupa un puesto distinguido en la música francesa contemporánea, como intérprete y por sus sagaces apreciaciones como crítico. Primer premio de violín en el Conservatorio de París, a ella está dedicada la Sonata en Dúo de Ravel y ha sido una de las ejecutantes más celebradas en su instrumento de las obras escritas por Franck, Debussy y otros maestros modernos.

Como crítico, Hélène Jourdan-Morhange colabora en «La Revue Musicale» de París y en varios diarios europeos. Es autora de una biografía de Ravel, «Ravel et Nous», aparecida recientemente con gran éxito en las ediciones «Le milieu du Monde» de Suiza. Excelente libro que avala un prólogo de Colette, la colaboradora de Ravel en «L'Enfant et les Sortilèges», y unas bellísimas ilustraciones de Luc-Albert Moreau.

que toda otra música semejaba haber desaparecido. ¿Acaso Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Fauré, Debussy, acordaron esta gran ola de silencio para mejor recibir a Ravel en el firmamento musical?

Ravel, tan modesto y tímido siempre, se habría sentido molesto al percibir que se ocupaban tanto de su nombre. Aquel Ravel que, cuando hablaban de su gloria, decía: «¿La gloria?, ¡oh, yo estoy de moda, simplemente!»

Esta modestia era uno de sus mayores atractivos. Juzgaba sus obras con una objetividad poco común en un creador de música.

Recordamos un artículo escrito por él, como crítico musical, en el que teniendo que referirse a su «Pavana para una infanta difunta», escribía: «Influencia de Chabrier, demasiado flagrante y forma bastante pobre».

Por lo demás, siempre estaba inclinado a renegar de sus obras de juventud. Le veo haciendo un gesto de extrañeza y diciéndome: «¿Pero le gusta a Ud. Dafnis?»

Sin embargo, más tarde, cuando la enfermedad le impidió todo trabajo; cuando las notas dispersas en su pobre cerebro no encontraban ya el camino de la vida, comenzó a admirar sus antiguas composiciones.

En el último concierto que pudo escuchar—Ingelbrecht dirigía «Dafnis y Cloe», con los Coros y la Orquesta Nacional—Ravel, emocionado al extremo por esta ejecución magnífica, me empujó hacia la salida y, ya en el coche, llorando, me dijo: «Nunca más podré escribir eso. Es hermoso; sí, a pesar de todo, es hermoso».

Traté de consolarle, pero él me interrumpió: «No, no, aun me queda todo por decir».

Cuando se conoce la evolución constante que le condujo del juvenil Cuarteto a los sutiles Valses Nobles y Sentimentales, del áspero Dúo para violín y violonchello al lirismo del Concierto para la mano izquierda se sabe que Ravel tenían razón, *le quedaba todo por decir*.

¿Hemos de evocar al Ravel desesperado de los últimos años? Sí, creo que debemos decir la verdad dramática de su fin, aunque sólo sea para subrayar su grandeza. Ravel sufrió con un valor callado, desafiando hasta el fin su destino. Como Beethoven, Schumann y otros grandes elegidos, pagó en la tierra el don de ser inmortal.

En otros tiempos, y no en éstos en que evocamos su muerte, en mis recuerdos se imponía un Ravel joven, contradictorio e infan-

til. A pesar mío, le veo siempre cual caminante en nuestros largos paseos por los bosques de Rambouillet. Recogía toda clase de flores; atendía a los pájaros; le seducía el paso de una ardilla; los más pequeños insectos le intrigaban. Comprendía a los animales y les hablaba en un idioma fraternal.

Le veo también en nuestras salidas nocturnas en París. Después de los conciertos, volvíamos a encontrar a nuestros amigos noctámbulos en el «Boeuf-sur-le-toit»: Nuestro pobre Léon-Paul Fargue llegaba hacia las dos de la mañana pensando que era hora de comer.

Jean Cocteau, el porta-antorcha de Satie y de «los seis», nos deslumbraba con sus historias y anécdotas radiantes. ¡Cuántas ideas, cuántas discusiones apasionadas surgían en torno a esas mesas iluminadas por celofanes multicolores! Ravel se maravillaba como un niño: «¡Mirad estos nuevos faroles!»; «¡escuchad ese glisando de saxofón!». El primer «jazz» hacía su aparición y Ravel, transportado, descubrió en él tesoros inauditos. «El Niño y los Sortilegios», la «Sonata para violín y piano», y el «Concierto para la mano izquierda», surgieron directamente de su admiración por el «Jazz».

Sí, Ravel era un niño. No conocemos bastante al Ravel sencillo y sensible que se cuidaba en ocultar su verdadero rostro, el Ravel maravilloso de «Ma Mère L'Oye», el niño mimado y algunas veces intolerable de «El Niño y los Sortilegios», el Ravel cuya música sensual de «Jardín Feérico», es una de las más bellas confesiones.

¿Qué no se ha escrito sobre Ravel? Incomparable artesano, relojero meticuloso, brujo de los sonidos... pero, ¿se ha insistido bastante sobre las cualidades de su alma?, ¿sobre ese pudor que velaba sus más calurosos sentimientos?

¡Cómo encuentro en su música los rasgos esenciales de su naturaleza! Aquellas frases elusivas, interrumpidas antes de entregar su contenido; aquellas marchas hacia atrás, antes del crescendo que estalla en cólera, ¿no son acaso la imagen de las tentativas hacia la liberación de las confesiones guardadas largamente en los labios, de las palabras que traicionarían sus pensamientos secretos, de los gestos que confesarían su ternura? La madre de Ravel era vasca, y la reserva del músico, el pudor sentimental del amigo, el amor exclusivo que tenía por el arte, nos hacen comprender de qué manera pervivían en Ravel las cualidades de su origen materno.

Los grandes conciertos con motivo del décimo aniversario de su muerte celebraron su memoria en festivales donde toda su obra relumbró. El público descubrió en ellos nuevos tesoros, porque la música de Ravel no sacia nunca al oído. Cada nueva audición nos trae

una nueva reafirmación de equilibrio y de belleza. Cada obra nos ofrece un Ravel vivo y distinto. El Ravel dandy con «favoris», del Conservatorio; el alquimista de los sonidos de los «Valses nobles y sentimentales»; después, el de la guerra, «Trío»; el Ravel soldado, «Le tombeau du Couperin»; el Ravel que flirtea con el primer Jazz, «El Niño y los Sortilegios». Las noches en el «Boeuf», «los Seis», «Sonata para violín y piano», «Dúo»; el del viaje a América, «Concierto» de piano dedicado a Mme. Long. Y más tarde el Ravel enfermo, angustiado; la última composición: el «Concierto para la mano izquierda» que evoca, por sí solo, la fatalidad de su destino.

Torbellinos de notas surgen con estas imágenes.

Ravel no ha muerto, porque una y otra vez volveremos a encontrarle en su música inextinguible.

EL FORMALISMO DE LOS COMPOSITORES SOVIETICOS

El mundo musical, y no sólo éste, fué conmovido a principios de año por la resolución condenatoria contra los principales compositores soviéticos dictada por el Comité Central del Partido Comunista de la URSS. En nuestro número anterior fijamos en el artículo editorial de esta revista nuestra posición ante el debatido problema. Queremos hoy reproducir, para mejor información de nuestros lectores, casi en su totalidad y, desde luego, textualmente, la resolución comentada.

Los compositores afectados por tan extraña disposición soviética, los acusados de rendir parias al «formalismo occidental con olvido de las mejores tradiciones de la música rusa», los que incurren «en confusas y neuropáticas combinaciones de sonidos» sin saber ya cómo «debe escribirse para el pueblo», son: Vissarion Shebalin, director del Conservatorio de Moscú; Nikolai Miaskovsky, Sergei Prokofieff, Vano Muradeli, Aron Khachaturyan y Gabriel Popov. Todos ellos distinguidos con el Premio Stalin. Shostakovitch, a quien también se alude en la condena, posee además de este Premio, la Orden de Lenin y la Orden de la Bandera Roja.

El origen de la enérgica resolución del Comité Central Comunista estuvo en las reacciones producidas por el estreno de la ópera «La Gran Amistad» de Muradeli, que se ofreció en el Teatro Bolshoi de Moscú, con ocasión del treinta aniversario de la Revolución de Octubre. Sobre esta ópera dicen sus censores: «La música de «La Gran Amistad» es inexpresiva y pobre; producto de combinaciones de sonidos desagradables. No existe una relación orgánica entre el acompañamiento musical y el desarrollo de la acción en el escenario. El compositor no ha sabido aprovechar el venero de melodías, canciones y danzas folklóricas de que es tan rica la creación artística del pueblo soviético. Elude las mejores tradiciones y experiencias de la ópera clásica, en general, y de la ópera clásica rusa, en particular.

«El Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética considera que el fracaso de la ópera de Muradeli se debe a los compromisos de Muradeli con el formalismo burgués, tan falso y ruinoso para la producción creadora del compositor soviético». Y prosigue la resolución, extendiendo sus consecuencias a otros casos:

«Como se demostró en la conferencia de dirigentes de la música soviética orientada por el Comité Central, el fracaso de la ópera de Muradeli no constituye un incidente aislado, sino que guarda una conexión estrecha con la situación infortunada de la música soviética contemporánea, donde prevalecen tendencias formalistas en la mayor parte de los compositores». Rememora la resolución del Comité Central el escándalo producido en 1936 por la ópera «Lady Macbeth de Mzinsk» de Shostakovitch. «En aquella ocasión, dice, el Diario Pravda, hablando de acuerdo con instrucciones del Comité Central del Partido Comunista, encareció la alarma y el peligro representados por el espíritu de esa ópera. A pesar de las advertencias entonces hechas, la situación no ha cambiado».

«En el terreno de la música sinfónica y para el teatro, el estado actual de la creada por los músicos soviéticos es especialmente malo.

Hablamos de los compositores que confinan su arte en direcciones formalistas y antipopulares. Estas direcciones han alcanzado su plena manifestación en las obras de músicos como los camaradas Shostakovitch, Prokofieff, Khachaturyan, Shebalin, Popov, Mias-kowsky y otros, en cuyas composiciones las distorsiones formalistas, las tendencias antidemocráticas en la música, extrañas al pueblo soviético y a su gusto artístico, se hallan gráficamente representadas.

«Las características de tal música constituyen la negación de los principios básicos de la música clásica; la predicación de la atonalidad, la disonancia y la desarmonía, como si en esto residiera la expresión del *progreso* y de la *innovación* en el campo de la composición musical; y una pasión incontrolada por las combinaciones confusas y neuropáticas que transforman a la música en una cacofonía, en un apilamiento desordenado de sonidos. Esta música se resiente fuertemente de la actitud de los modernistas burgueses contemporáneos de Europa y América, quienes reflejan el marasmo de la cultura burguesa, la completa negación del arte musical, el camino cerrado en que se encuentran.

«Al desafiar las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental; al rechazar estas tradiciones por absurdas, pasadas de moda y conservadoras; al fulminar con arrogancia, como si se tratara de abogados de un tradicionalismo primitivo, a los compositores que conscientemente procuran dominar y desarrollar los métodos de la música clásica, muchos de los compositores soviéticos, en su persecución de falsamente concebidas innovaciones, han perdido contacto con las demandas y el gusto artístico del pueblo soviético, se han encerrado en un estrecho círculo de especialistas y de «gourmets» de la música, han rebajado el alto papel social de la música y empequeñecido su significación, limitándose a complacer los gustos degenerados del individualismo estético».

Después de afirmar en su informe, el Partido Comunista, que una actitud tolerante ante estos problemas conduciría a «la liquidación del arte musical», ataca la política educativa que se mantiene en los conservatorios, sobre todo en el de Moscú, dirigido por Shebalin. «Los estudiantes no son educados en el respeto de las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental. No se desarrolla en ellos la admiración por las creaciones artísticas del pueblo y por las formas democráticas de música».

Ante un estado de cosas «absolutamente intolerable» para los dirigentes políticos del arte soviético, la resolución a que nos referimos adopta una serie de medidas para combatir «el subjetivismo, el constructivismo, el extremo individualismo y las complicaciones profesionales» de los músicos que sostienen «puntos de vista y teorías por completo ajenas a los principios del realismo soviético». Dichas disposiciones pueden resumirse: 1.º Una radical censura a «las tendencias formalistas en la música soviética». 2.º La propuesta de «la liquidación de hechos semejantes a los indicados, con la procuración consiguiente de medidas que conduzcan al desarrollo de la música soviética sobre líneas realistas». 3.º Amonestar a los com-

positores soviéticos para que «se coloquen a la altura de las altas demandas hechas a la creación musical por el pueblo soviético». 4.º Aprobar «disposiciones de organización dictadas por los órganos apropiados del partido y de las instituciones artísticas que tiendan a impedir acontecimientos de índole semejante a los censurados».

Como es sabido, tres de los siete compositores objeto de estas críticas se vieron en la obligación de justificarse públicamente por sus *errores*. Muradeli compareció personalmente en una asamblea de la Unión de Compositores, ante novecientos de sus miembros, para testimoniar su gratitud por la censura recibida del Comité Central. Agregó: «Mi ópera constituye una aberración para el oído normal humano. Es un fracaso como creación artística, en el que he incurrido por seguir los falsos caminos de la invención musical y del formalismo extraños a la comprensión del pueblo. Me hago cargo de mi responsabilidad por estas equivocaciones y deseo de todo corazón enmendarlas». Prokofieff, por hallarse enfermo, no asistió a la asamblea, pero envió una carta de agradecimiento al Comité Central por «la asistencia que me ha prestado con la corrección de mis errores». «La decisión del Partido, termina Prokofieff, separa en la música los tejidos decrepitos de los sanos». Khachaturyan agradeció también la censura y escribió un artículo en la prensa para calificar a sus últimas obras de «aglomeración innecesaria de sonidos».

MUSICA Y VIDA

FALSA ERUDICION ANTES QUE MUSICA

Aquel día el primer fagot de la Orquesta Sinfónica había sido ingratamente traicionado por la suerte. Un Do sostenido cualquiera del solo de fagot del segundo movimiento de una Sinfonía de Beethoven había escapado al control de sus dedos, a tal punto de que en el instante preciso de su ejecución. El público familiarizado con la obra no dejó de notarlo y si no hubiera sido por el respeto que infundía el maestro director, habría promovido un escándalo en pleno concierto. Algunas toses de balcón y anfiteatro, y «cuchicheos», más aristocráticos de la platea, dejaron bien establecido que el casual error no escapaba a la percepción de los auditores. De ahí en adelante poco se pudo apreciar lo que seguía de la obra. La preocupación dominante desde entonces para la mayoría era esperar que terminara aquella obra para salir a los pasillos y manifestar públicamente el respectivo juicio crítico respecto a la creciente ejecución. Llegado el momento, foyer y pasillos se llenaron de gentes que coincidían en decir que la Orquesta había decaído y que el gran maestro alemán que había sido contratado para dirigir tres o cuatro conciertos, no era en realidad tan sobresaliente. Otros más indulgentes no creían que por una nota falsa podía condenarse a ochenta profesores de orquesta y un director; entonces, protestaban indignados por el hecho de que se aceptara a un fagot de esta categoría en una orquesta que, al fin y al cabo, era ofrecida a las más expertas batutas del mundo.

En medio del barullo de críticos tan insensatos, no faltaba un compositor que recordaba, como si fuera hoy que, con ocasión de ejecutarse una obra de él hacía algunos meses, un platillo había resbalado de las manos del ejecutante y había rodado por el suelo produciendo una cacofonía poco agradable a su música. El público de entonces, también consciente, como ahora, del desgraciado accidente, llenó los pasillos para protestar por el hecho de que se ejecutaran obras de compositores tan inexpertos como el que ahora observaba sus absurdas reacciones.

Por su parte, un crítico desde hacía años llenaba páginas de periódico señalando errores del oboe, el clarín, el piccolo, etc., en el compás cuarenta del primer movimiento, en la reexposición del cuarto o en el quinto compás después de la letra A del Andante, etc., etc. Se había trasladado también al concierto de un famoso violinista para decidir en algunos minutos si éste podía ponerse por encima o por debajo de otro concertista de este instrumento que se había dejado escuchar en esta sala meses antes. El uno había ejecutado con mayor velocidad de la debida el Zapateo de Sarasate; el otro había hecho un rubato fuera de estilo en el tercer compás de esta obra. Esta y otras consideraciones llenaban columnas de columnas, en las que ni siquiera se había pensado consagrar media frase a la música misma, a fin de cuentas el único elemento que justificaba tales conciertos.

Si a todo esta colección de absurdos se agregan hechos, repetidos una y otra vez, de salas prácticamente vacías porque, aunque anuncien programas de alto interés artístico, no cuenta con el favor de presentar a una reluciente estrella que, por razones extra-musicales, haciendo o no justicia a su categoría artística, ha sido presentada al público por las grabacio-

nes R. C. A. Sello Rojo u otras grandes empresas de discos, podemos llegar fácilmente a la conclusión de que en la actualidad no se va a los conciertos a escuchar música, sino a dar rienda suelta a la extrema frivolidad de un público formado sobre bases bien lejanas a la esencia del arte.

Si nos preguntamos por qué las taquillas de los conciertos donde figuran en proporción mayor primeras audiciones de obras clásicas, románticas o contemporáneas, experimentan grandes bajas en comparación con aquéllas que corresponden a programas integrados por composiciones que el público conoce hasta la majadería, es fácil responder una vez más que la única razón visible es que éste no se interesa por la música más allá de ir a ocupar una butaca para escuchar lo que le es familiar y descubrir cuanto error de última importancia se produzca en su interpretación, o bien comparar la ejecución que ofrezca fulano con la de zutano, para luego darle un lugar en la jerarquía personal que se mantenga al día sobre los intérpretes.

En gran parte son éstas las razones fundamentales de por qué ha desaparecido de la sociedad de nuestros días la necesidad de hacer verdaderamente música de cámara, lo que en siglos pasados mantuvo en constante formación una élite de gran cultura artística, que se reunía en las casas a leer cuartetos y quintetos y a cantar lieder, sin la falsa pretensión de ser acabados virtuosos en su interpretación, pero animados, sí, por el auténtico fervor que la música despertaba en ellos. El gran arte de los sonidos no era entonces, como hoy, un fenómeno de museo, en el que la música de esos días debía resignarse a ser escuchada escasamente una o dos veces, para ser abandonada en seguida con la certidumbre de haber cumplido un compromiso que bien podía excusar por algunos años a los intérpretes de volver a preocuparse por un compositor determinado. Se hacía música por una necesidad del espíritu, y tanto los que participaban directamente en su interpretación, como el simple auditor, se entregaban de lleno al regocijo que ésta podía o no producirles, sin reparar en fenómenos banales y virtuosísticos de interpretación.

El vasto público que semana a semana concurre a las salas de conciertos va predominantemente animado por el deseo de saciarse en cuanto detalle distintivo pueda descubrirse en la interpretación de una determinada obra en comparación con otra versión que de ésta haya escuchado. El virtuoso responde a esta necesidad con no menos frivolidad. A ello se debe, el limitadísimo repertorio con que cuentan, en cuya presentación pasa a tener una importancia fundamental el imprimirle, a costa de lo que sea, un sello personal. Para lograr tal notoriedad disparatada, muchas veces debe prescindir del fluir natural de una partitura, para introducir aquí o allá un «rallentando» que otros colegas no hagan, o bien, cuando se trata de directores, sacar a relucir temas secundarios, en perjuicio de la línea temática principal. En estos casos el público exclama, como poseído del más auténtico alborozo, ¡qué genio, lo que hace de esta obra! ¡ese tema nunca lo habíamos escuchado! Y así se sigue juzgando la verdadera música, en términos de acrobacia y preciosismos que, lejos de significar un beneficio para quienes deberían ser los defensores de nuestra cultura artística, son una traición viviente a todos aquellos grandes creadores por quienes expresan la más santa de sus admiraciones.

JUAN ORREGO SALAS.

CRONICA

DIVISION DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

En el artículo editorial de este número, se comenta el decreto del Ministerio de Educación por el cual la antigua Facultad de Bellas Artes ha sido dividida en las nuevas de Ciencias y Artes Musicales y Ciencias y Artes Plásticas. Esta acertada medida, producto ante todo del amplio desarrollo y del incremento alcanzado por las actividades artísticas en ambas ramas, fué acordada por el H. Consejo Universitario después de un amplio estudio del problema en sesiones de la Facultad de Bellas Artes. No hemos de insistir aquí en los juicios ya expresados en nuestro editorial sobre las razones de toda índole que aconsejaron la disposición aludida. Reproduciremos en su parte dispositiva el decreto del Ministerio de Educación, elocuente del vasto alcance que tiene la nueva estructura de ambas Facultades. Dice así:

ARTÍCULO 1.º—Dependerán de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas: *a*) Escuelas Universitarias: Escuela de Bellas Artes y Escuela de Artes Aplicadas (Sección Pedagógica y Artífices); *b*) Escuelas Anexas: Escuela de Artes Aplicadas, Sección Artesanías.

ART. 2.º—El Instituto de Extensión de Artes Plásticas dependerá del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas.

ART. 3.º—Dependerán de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales: *a*) Escuelas Universitarias: Conservatorio Nacional de Música (Sección Musicología y Composición); *b*) Escuelas e Institutos Anexas: Conservatorio Nacional de Música (Sección de Estudios Instrumentales y de Canto) e Instituto de Investigaciones Musicales.

ART. 4.º—El Instituto de Extensión Musical dependerá del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

ART. 5.º—El Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes, que en adelante se denominará Instituto Secundario Anexo a las Escuelas Artísticas, estará supervigilado por una comisión integrada por los Decanos de las Facultades de Filosofía y Educación, de Ciencias y Artes Plásticas, de Ciencias y Artes Musicales o por los representantes que ellos designen. El Consejo Universitario determinará su dependencia dentro de los organismos de la Universidad.

ART. 6.º—Formarán parte de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales los profesores de las Cátedras de carácter universitario que a continuación se indican: Composición Musical; Análisis de la Composición Musical; Historia de la Música; Historia de la Música Americana y Chilena; Historia General del Arte; Historia de la Danza; Análisis Histórico de la Composición Musical; Armonía y Composición; Análisis Armónico; Pedagogía Musical; Educación Ritmo Auditiva; Fisiología e Higiene de la voz; Práctica coral; Práctica orquestal; Práctica de música de cámara; Opera, danza

(coréutica y eukenética); Interpretación superior instrumental e interpretación superior de canto.

ART. 7.º—Formarán parte de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas los profesores de las siguientes Cátedras de carácter universitario: *a*) En la Escuela de Bellas Artes, las de Pintura, Escultura, Dibujo, Historia de las Artes Plásticas, Estética, Morfología Humana, Dibujo Geométrico y Morfología Plástica, Historia del Arte Americano, Orientación y Técnica del Dibujo Escolar, Seminario de Enseñanza Plástica Escolar, Dibujo y Pintura del Curso de Iniciación y Seminario de Historia del Arte; *b*) En las Escuelas de Artes Aplicadas, las de Dibujo y Colorido y la de Escultura del Taller de Plástica General, Historia de las Artes Plásticas, Dibujo Técnico y las Cátedras servidas por los profesores-jefes de los Departamentos Técnicos de la Escuela, a saber: Artes del Fuego, Artes de los Metales, Artes Gráficas, Artes de la Madera, Arte Textil y Decoración de interiores.

ART. 8.º—Don Alfonso Bulnes Calvo, miembro académico de la Facultad de Bellas Artes, continuará en su carácter de tal en las Facultades de Ciencias y Artes Musicales y de Ciencias y Artes Plásticas.

ART. 9.º—Los miembros académicos de la Facultad de Bellas Artes, señores Luis E. Giarda, Alfonso Leng y Rodolfo Oyarzún, continuarán en su carácter de tales, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, los dos primeros y en la de Ciencias y Artes Plásticas el último.

ART. 10.º—Los miembros honorarios designados por la Facultad de Bellas Artes, serán tenidos como tales en ambas Facultades artísticas.

ART. 11.º—En las leyes y decretos del Gobierno y en los decretos del Rector de la Universidad y acuerdos del Consejo Universitario, cada vez que se hace referencia a la Facultad de Bellas Artes o a su Decano se entenderá que se trata de las Facultades de Ciencias y Artes Plásticas o de Ciencias y Artes Musicales y a sus respectivos Decanos, según que se trate de asuntos relativos a las Artes Plásticas o a materias relacionadas con la Música.

Con posterioridad a la dictación de este Decreto, los miembros de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas procedieron, de acuerdo con el Sr. Rector de la Universidad de Chile, a elegir Decano Interino a Don Romano de Dominici. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales eligió Decano Interino a Don Domingo Santa Cruz.

JURADO PARA EL PREMIO NACIONAL DE ARTE

El Premio Nacional de Arte corresponderá este año a la rama musical. Por decreto del Ministerio de Educación, el Jurado ha quedado compuesto por las siguientes personas:

Rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández, que lo presidirá; señor René Amengual, en representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; señor Carlos Melo Cruz,

por la Sociedad de Compositores de Chile; señor Alfonso Leng, en representación de la Asociación Nacional de Música; y por el Ministerio de Educación, don Julio Arriagada Augier.

Hallándose en prensa este número, fué otorgado el Premio Nacional de Arte, por unanimidad, al compositor Don Enrique Soro. Nuestra Revista dedicará su próxima edición a esta destacada personalidad.

LUCRECIA MORENO SANFUENTES

Ha desaparecido prematuramente la distinguida profesora y artista Srta. Lucrecia Moreno Sanfuentes. Vida corta pero rica en desinteresada actividad artística. Su personalidad estuvo asociada a la labor constructiva de la Sociedad Bach, en los tiempos de la renovación de nuestros medios musicales. Organizó después el coro femenino Tomás Luis de Victoria, con el fin de difundir la buena música religiosa en los templos e iglesias. Fué profesora en el Colegio Dunalastair. En todas estas tareas demostró su voluntad de artista y las facetas de un espíritu privilegiado. La Revista Musical se asocia al duelo que afecta a las instituciones en que trabajaba y al de todos aquéllos que tuvieron el honor de conocerla.

CONCIERTOS HISTORICOS DEL CONSERVATORIO

Repetidas veces hemos comentado en estas páginas el nuevo espíritu, fecundo en iniciativas, que anima a nuestro Conservatorio Nacional de Música desde que fuera encargada la dirección de este centro al joven y prestigioso compositor y profesor René Amengual. Como un índice bastante significativo de ese nuevo espíritu, señalaremos el ciclo de conciertos históricos organizado por el Centro de Alumnos al abrirse el presente año escolar. Se han ejecutado hasta la fecha de cierre de nuestra revista seis conciertos dentro del señalado ciclo. El primero estuvo consagrado a la polifonía y a los maestros de la monodía acompañada del Alto Renacimiento. La cantante Alicia López Cid, acompañada al piano por Elvira Savi, interpretó canciones de Juan Vázquez, Cristóbal Morales, Luis Milán, Claudio Monteverde y Julio Caccini. El Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Mario Baeza, interpretó obras de Aldomar, Morales, Victoria, Palestrina, Morley, Lassus y Costeley. El segundo concierto, dedicado a la Escuela Clásica del Violín, incluyó una Sonata de Veracini, que ejecutó Mario Valenzuela, violín, y Nella Camarda, piano; el Concierto en Re menor para violín y orquesta de Vivaldi, con Iliá Stock como solista, y la Suite en Fa mayor de Lully para cuerdas. La Orquesta de Cámara del Conservatorio fué dirigida por el alumno Agustín Culléll. El tercer concierto ofreció un panorama de música para clavecín y de cámara de fines del siglo XVII. Los compositores interpretados fueron Corelli, Telemann, Daquin, Greene y Scarlatti. Los intérpretes fueron: Manuel Quinteros, Sofía González, Celia Herrera, Carlos Dubinovsky, violines;

Mirla Montero, Jorge Divas, Galvarino Mendoza, piano; y Jorge Román, violoncello. En el cuarto concierto se ofreció un Festival J. S. Bach, en cuya primera parte Germán Holzapfel interpretó una selección de arias; en la segunda parte fué ejecutada la Suite en Si menor, actuando como flauta solista Orlando Gutiérrez. La orquesta fué dirigida por Jorge Peña. La Escuela de Viena en el siglo XVIII ocupó el programa del quinto concierto, cuyo programa presentó un Divertimento de Haydn para flauta (Sergio Muñoz), oboe (Adalberto Clavero), clarinete (Arturo Fuentes), corno (Benjamín Silva) y fagot (Edgardo Melis) y el Cuarteto en La mayor de Dittersdorf, interpretado por Mario Valenzuela, Pedro Olea, Abelardo Avendaño y Wagner Ruiz. Como prolongación de la Escuela Vienesa se ejecutó la Sonata Op. 10 N.º 1 de Beethoven por la pianista María Clara Culléll. El sexto concierto, sobre obras del Romanticismo, presentó una Sonata para corno y piano Op. 17 de Beethoven, lieder de Schubert y de Schumann y las «Escenas del Bosque» para piano de este último maestro. Los ejecutantes fueron: Benjamín Silva, corno; Eliana Arnelle, contralto; Eliana Valle, piano. Como se advierte, por la sola enunciación de estos programas, el mejor criterio y una bien orientada cultura musical ha presidido la organización de este ciclo de conciertos. Sus intérpretes son, en su integridad, alumnos o antiguos alumnos del Conservatorio. Los comentarios a los programas estuvieron a cargo del estudiante de Composición, Gustavo Becerra.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

A principios de Junio regresó al país, en viaje de descanso dentro de los estudios que prosigue en los Estados Unidos, el joven compositor chileno Carlos Riesco. Partió a la República del Norte en Enero de 1947, para ampliar sus conocimientos de Composición en la Universidad de Nueva York y en la Escuela de Música de Tanglewood. Carlos Riesco ha seguido cursos de Orquestación con Phillip James; de Composición, con David Diamond y Aarón Copland; de Musicología e Historia de la Música, con Kurt Sachs. Regresará a los Estados Unidos en el próximo mes de Agosto.

* * *

La profesora de Kindergarten Musical y contralto Inés Pinto de Viel, visitó en el pasado Mayo la República de Bolivia a invitación del Gobierno de este país y contratada por la Sociedad Man Césped, para ofrecer una serie de conferencias sobre la materia en que está especializada y de conciertos en las principales ciudades del país. En colaboración con la pianista Carmen Correa, ofreció cuatro conciertos en La Paz, Cochabamba y Sucre y tres conferencias sobre Educación Musical para Pre-escolares en La Paz y Cochabamba.

La crítica boliviana se ha expresado en los más elogiosos términos sobre la labor realizada durante su jira por Inés Pinto de Viel y Carmen Correa.

* * *

El 16 de Marzo volvió a ser interpretada con gran éxito en los Estados Unidos la Cantata de Navidad de Juan Orrego Salas. Actuó como solista en este concierto, que tuvo lugar en el Teatro Bijou de Knoxville, la contralto Teresa Orrego. La Knoxville Symphony Orchestra fué dirigida por David Van Vactor.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA DE INVIERNO

La temporada de conciertos sinfónicos de este año se inició el Viernes 7 de Mayo, en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Víctor Tevah, quien presentó un programa con obras de Schubert, Prokofieff y Wagner.

De Schubert se ejecutó la Cuarta Sinfonía en Si bemol, obra que no logra desprenderse de los moldes clásicos del género, dentro de los cuales el suave romanticismo que anima el estilo del músico vienés pierde mucho de su encanto. El arte de los breves poemas para canto y piano, entre los que Schubert legó tanta obra maestra, no logra, ciertamente, ser superado por el de sus construcciones sinfónicas en las que los desarrollos académicos atan a ojos vista, la inspiración de su autor. La versión de esta Sinfonía no logró tampoco destacar mucho sus méritos. Desigualdad y calidad poco cuidada de la sonoridad, debilitaron la ejecución, en la cual el primer movimiento fué lo más sobresaliente.

Muy otro fué el resultado obtenido en el Concierto N.º 3, para piano y orquesta de Sergio Prokofieff. Esta obra maestra de la música contemporánea, en que la fértil imaginación del músico ruso se despliega extensamente en medio de los más sorprendentes efectos de sonoridad, alcanzó una versión altamente estimable. Tevah y Hugo Fernández, que actuó como solista, lograron animar con justeza la composición de Prokofieff y resolver con éxito sus grandes dificultades.

Para Tevah no es problema animar el brillante despliegue orquestal de Wagner. Es un tipo de música que sabe manejar hábilmente con su temperamento vigoroso y su conocimiento del efecto orquestal. Los tres trozos seleccionados de esa bella ópera que es «Los Maestros Cantores», y que fueron «Preludio del Tercer Acto», «Danza de los Aprendices» y la «Entrada de los Maestros Cantores», alcanzaron una realización tan fogosa y dinámica como la precisaban.

El programa del segundo concierto, que fué dirigido igualmente por Víctor Tevah, ofreció la Octava Sinfonía de Beethoven, el Concierto para violoncello y orquesta de Eduardo Lalo, la Obertura Festiva de Juan Orrego Salas y el Divertimento para Orquesta de Jacques Ibert.

Un esfuerzo muy serio ha sido el cumplido por Tevah en la preparación y estudio de una sinfonía beethoveniana que interpretó este maestro por primera vez y con la cual amplía a tres su repertorio de sinfonías del maestro de Bonn. En líneas generales, la versión dada por el director chileno mantuvo un nivel estilístico notablemente justo. Tal vez un exceso de fogosidad se hiciera presente en algunos momentos, olvidando que esta obra posee características aisladas frente al grupo de obras que la rodean y que pertenecen a las últimas y más avanzadas producciones de Beethoven. En esta Sinfonía, como es sabido, un repunte jubiloso y sereno, grácilmente equilibrado, aparece en medio del dramatismo beethoveniano, que luego estallará en el mensaje enviado a la Humanidad en la Novena Sinfonía. Hubo también frecuentes desequilibrios de sonoridad, sobre todo en trompetas y timbales. Con todo, una demostración de los progresos logrados por Tevah en la dura carrera de director de orquesta.

Tan sólo el escaso repertorio existente en obras para violoncello y orquesta justificaría el que se programara, para ser ejecutado por un virtuoso de la talla de Bernard Michelin, el endeble concierto de Eduardo Lalo, cuya pobreza temática no logra ser animada ni aún con las frecuentes apelaciones a giros de la música española que, sin duda, gozaba de la admiración del autor de la tan zarandeada «Sinfonía Española» para violín y orquesta. El hecho fué que, hechas las salvedades indicadas, Michelin (a quien nos referimos en particular en el sitio correspondiente) logró salvar lo salvable en esa obra, gracias al juego asombroso de su técnica y su alto espíritu musical, capaz sin duda, de hacer florecer la maleza.

En primera audición se estrenó en seguida la «Obertura Festiva» del compositor chileno Juan Orrego, cuya obra tuvimos ocasión de calificar el año pasado como un aporte de significación al desenvolvimiento de un nuevo rumbo para nuestra música, después de conocer la Suite «Escenas de Cortes y Pastores» y de su «Cantata de Navidad». En esta «Obertura Festiva», Orrego despliega su indudable conocimiento del efecto orquestal y su bien asentada técnica de compositor, que le permite dar un juego ágil y suelto a su intención expresiva, que esta vez desea manifestarse alegremente. Tal intención está excelentemente lograda y la obra total respira una atmósfera jubilosa y movida, original en su espíritu como en su realización.

Como estreno se ofreció también el Divertimento de Ibert. Obra típica de aquel movimiento renovador y audaz que agitó la música francesa de la post guerra de 1918, desde el «Grupo de Los Seis». Ese ánimo irónico, de un optimismo y audacia con mucho de deportivo, campea como tónica de todo aquel grupo cuya influencia ha sido notoria en los creadores musicales del tiempo que vivimos. Un arte de perfiles netos, coloreados y ágiles es el de Ibert, y en este «Divertimento» se despliegan por igual su fantasía y su sólida técnica de orquestador a través de páginas resplandecientes de sonoridad. Tevah y la orquesta dieron una excelente y cuidada versión de esta obra.

En el tercer concierto correspondió la batuta al director chileno Juan Casanova Vicuña, quien ofreció versiones de la Primera Sinfonía de Beethoven, del Concierto en Sol, para piano y Orquesta de Saint Saëns, de los Valses Nobles y Sentimentales de Ravel, en primera audición, y de un grupo de obras suyas.

Juan Casanova no frecuenta las tareas de director de orquesta con la asiduidad necesaria. Tan complejo oficio necesita, sin duda, un entrenamiento constante, que Casanova no observa. No deja ello de ser sensible, pues sus cualidades musicales merecerían un mejor cultivo, sobre todo en este aspecto. Después de haber dirigido una orquesta de Buenos Aires y otra en París, ha llegado a Chile tal vez en mejores condiciones que en muchas otras ocasiones que le hemos apreciado. Esta vez presentó un programa memorizado, lo que es evidente demostración de un estudio concienzudo. Pero hay más en la tarea de recrear las ideas musicales de un Beethoven que la mera retención de sus momentos culminantes; esto es, la profundización de sus juegos temáticos, el mantenimiento de su variada gama de matices y el cuidado inflexible de su espíritu, presente por entero, aun en esta primera de sus obras orquestales. Y estos últimos aspectos, fuerza es decirlo, no estuvieron presentes en la versión de Casanova.

En el Concierto para piano de Saint Saëns, obra virtuosística y llena de efectismos, de un brillo superficial, plagado de dificultades de ejecución, la pianista húngara Margarita Laszloffy, residente desde hace poco entre nosotros, acreditó ser una ejecutante de relevantes condiciones técnicas, que mantuvo el dominio de su parte en todo momento.

Los Valses Nobles y Sentimentales, en su compleja versión orquestal, nos parecen excepcionalmente menos atrayentes que en su original escritura pianística. La complejidad orquestal con que Ravel reviste esa evocación del vals, algo cerebral y seca, no logra ser vitalizada sino a través de una dirección compenetrada profundamente en sus mil secretos y efectos instrumentales. Lo vago, áspero y poco comunicativo de estos vales, necesitaban, además, una batuta que avivara el espíritu del vals, su vuelo, su arrebató. No la hubo por desgracia esta vez.

Como compositor, Casanova nos ha dado obras finas y muy equilibradas en las que se unen hábilmente rasgos creados dentro del folklore chileno, trabajados con una técnica armónica y orquestal de ascendencia impresionista. En este concierto se ejecutaron tres de sus Escenas Chilenas, de las cuales poseen los mejores aciertos «Así es mi Tierra» y «El Huaso y el Indio», en las que se logra mayor movimiento y colorido, que en «Alegre la Tristeza y Triste el Vino», en la que el sostenimiento de los mismos recursos armónicos y de «ambiente» no evita cierta monotonía que tampoco logra ser interrumpida por algún suceso interesante, que en vano se hace esperar.

En el cuarto concierto sinfónico volvió Tevah al podium del director, presentando obras de Juan Cristián Bach, Domingo Santa Cruz y Ludwig van Beethoven. Por primera vez se ejecutaba entre

nosotros alguna obra sinfónica de los hijos de Juan Sebastián Bach. Juan Cristián fué aquél a quien cupo la señalada tarea histórica de tender un puente desde el barroco musical, que culminaba en su padre y el «estilo galante», al abrir las puertas hacia nuevas formas y estilos que lograrían plasmarse más tarde en el clasicismo de Viena. En la Sinfonía en Si bemol de Cristián Bach se hace presente un lenguaje de finos contornos y de exquisita gracia y liviandad. Mucho de lo que de la ópera bufa italiana supo, como él, trasladar a la música sinfónica el genio de Mozart, aparece también en esta sinfonía del llamado «Bach de Londres». Los atisbos de las futuras sinfonías mozartianas se insinúan con un arte fresco, de chispeante vitalidad.

Se estrenó a continuación la Primera Sinfonía, en Fa, de Domingo Santa Cruz. He aquí una obra fundamental para la producción contemporánea de la música chilena. Las características sobresalientes del arte de este compositor: complejidad de la elaboración temática, interés de la armonización y vigor rítmico de los temas, aparecen en esta obra integrando una vasta construcción sinfónica cuya elevación conceptual y cuya realización se corresponden con éxito definitivo. Los tres movimientos de la Sinfonía,—que como es de suponer, guardan el esquema clásico sólo en líneas generales, ya que Santa Cruz no desdeña ninguno de los aportes dados al arte de la composición por la música contemporánea,—tienen entre sí, una trabazón excelentemente conseguida. Si hubiera, sin embargo, que preferir alguno de ellos, nos inclinaríamos por el segundo movimiento, «Gravemente», donde el arte con que está realizado no elude comparación alguna con cualesquiera de los mejores trozos sinfónicos de la época actual. Es en realidad esta obra no sólo una aportación de primer orden para la música sinfónica chilena, dentro de la cual señala un rumbo, sino para todo el movimiento musical americano en el que entra a ocupar un sitio de los más destacados. Ella demuestra con elocuencia que la música chilena ha llegado indudablemente a la mayoría de edad y que en su contribución al arte sonoro de nuestros días emplea un lenguaje universal y moderno, asentado en sólidos conocimientos profesionales.

En la tercera parte, con Rosita Renard como solista, se ejecutó el Concierto en Sol mayor de Beethoven. La interpretación dada por la distinguida pianista chilena, fué, como siempre, una acabada muestra de su fina musicalidad y de su excelente técnica, que le permitieron cumplir su labor con expedición y justeza estilística. Haremos la sola salvedad del volumen de sonido, que evidentemente fué reducido a un límite en el que sólo con esfuerzo podía equilibrarlo la orquesta acompañante. Tanto en esta obra como en las anteriores, Víctor Tevah acreditó sus méritos indiscutibles de director e intérprete, que se vieron exaltados frente a las exigencias del programa.

En el Quinto Concierto de la temporada reapareció ante nuestra Orquesta Sinfónica el eminente maestro alemán Hermann Scherchen, quien durante su visita del año último impusiera su intere-

sante personalidad artística con el estreno de obras modernas y, asimismo, con su versión de «El Arte de la Fuga» de J. S. Bach.

En el primer concierto entregado a su personalidad, Scherchen ejecutó obras de Verdi, Mozart y Prokofieff. Se inició el programa con la Obertura de «Juana de Arco», una de las óperas de la primera época del maestro italiano, que a través de la versión dada por Scherchen demostró estar escrita con aciertos estilísticos, a través de los cuales aparece un Verdi por cierto muy diverso del que año a año nos presentan las sempiternas «Traviatas» y «Trovadores», que a fuerza de repetirse casi han borrado en el público la apreciación real del arte de este músico a quien se deben excelentes páginas orquestales, además del Requiem y el Cuarteto de Cuerdas.

La Sinfonía N.º 41 de Mozart, conocida con el nombre de «Júpiter» se ejecutó a continuación. Las bellezas contenidas en esta obra de madurez del genio mozartiano, en la que se alían un contenido expresivo intensamente dramático y una complejidad de recursos formales magistralmente utilizados, alcanzaron, a nuestro modo de ver, una ejecución completamente digna de ellas. En general, la calidad sonora del conjunto dejó mucho que desear y fué sensible en el último movimiento (formalmente, el de mayor interés) una notoria imprecisión en las entradas y en el fraseo, lo que desarticuló la construcción total. Los movimientos anteriores se mantuvieron en un nivel de corrección, siendo claramente expuestos aunque sin mayor vibración emotiva. Parecía como que no existiera todavía la debida relación entre el conjunto y la dirección del maestro visitante.

Mucho mejor fué el resultado obtenido con la Quinta Sinfonía de Sergio Prokofieff (1944) que se estrenó a continuación. El músico ruso dedicó esta composición «A la grandeza del espíritu humano». Es una obra de vastas proporciones y sin duda que pertenece a lo mejor surgido del genio de su autor. El complejo problema que significa decir algo nuevo en el marco de la forma sinfónica, aparece resuelto en esta obra con una manifestación amplísima de la riqueza de recursos que posee este músico. Prokofieff dice su mensaje con un lenguaje de gran profundidad expresiva que da un carácter austero y casi meditativo a la obra, en la cual tan sólo ocasionalmente se encuentran rasgos del Prokofieff común, el de los sorprendentes efectos orquestales y de euforia rítmica. El ambiente general de esta obra, maciza y vigorosa, acusa una magnificencia estilística que la señala en lugar predominante en el panorama musical contemporáneo. La versión dada a ella por Scherchen, fué, pese a la densidad de la obra, excelentemente lograda.

RECITAL DE JACQUES THIBAUD

En el mes de Abril se presentó nuevamente ante nuestro público, después de más de diez años de ausencia, el violinista francés Jacques Thibaud, acompañado por el pianista Marinus Flipse.

En el programa de su concierto el violinista francés ofreció versiones de la Sonata en La de César Franck y del Concierto en

Sol mayor, de Mozart, como obras principales, aparte de los consabidos números cortos que incluyeron música de Saint Saëns, Debussy, Brahms y Manuel de Falla.

En Thibaud encontramos que es la depuración de su temperamento, la fineza de relieves dada a la ejecución, animada por una musicalidad innata, lo que es más digno de destacar. No busquemos en él el brillo de un virtuoso altisonante—en el que muchos quisieran ver convertido a cuanto solista escuchan—sino al mesurado y preciso ejecutante de música de cámara, especialidad en la que, como es sabido, Thibaud, Cortot y Casals han dejado interpretaciones inmejorables y afortunadamente grabadas.

Por ello, recordamos especialmente la bella calidad de su sonido, y la justeza de su fraseo, antes que preocuparnos de una que otra momentánea caída, en la expedición para desarrollar tal o cual pasaje virtuosístico, elemento éste, en el que los años vividos tienen una influencia inevitable. Lo fundamental de su arte de violinista y de músico quedó de manifiesto en la Sonata de Franck y sobre todo en el Concierto de Mozart, en el que acusó una fineza sonora de legítima calidad. Asimismo, en la tercera parte de su programa, la «Habanera» de Saint Saëns y el arreglo del «Vals en La bemol» de Brahms impresionaron muy gratamente al auditorio que aplaudió al artista francés solicitándole varios números extra.

BERNARD MICHELIN

Pocas veces un artista ha logrado imponerse tan rápida y efectivamente en nuestro medio como el cellista Bernard Michelin. Sus dotes de ejecutante y de intérprete recibieron el reconocimiento instantáneo del público, que ahora volvió a renovarse en su visita a Chile, realizada en Mayo.

En el caso de Michelin se dan cita condiciones técnicas excepcionales, que hacen para él inexistentes los más complicados pasajes de mecanismo y, al mismo tiempo, condiciones musicales de primer orden, entre las cuales la belleza del sonido y la justeza de la interpretación se suman a la fogosidad de su temperamento. Estas cualidades, sorprendentes en un artista en plena juventud, aparecieron ahora en un nivel de perfeccionamiento evidente. Por ello, sus conciertos lograron despertar un entusiasmo merecido, pues son muy pocas las oportunidades en que se ha logrado apreciar la música escrita para cello, con mayor interés artístico y, sobre todo, libre de toda preocupación por aquellos obstáculos que la difícil técnica del instrumento suele hacer presente, y que dañan el rendimiento artístico. La música surge, por decirlo así, sola del instrumento.

En tales condiciones, recordamos de su primer concierto lo exquisito de la versión dada por Michelin a una Suite de Pergolesi; la propiedad estilística y la calidad expresiva de la Sonata en La de Beethoven y la depurada musicalidad y seguridad de mecanismo dada en el Adagio y Allegro de Boccherini. Y esa misma musicalidad que vitalizaba aquellas obras de un orden superior, fué la que supo animar también algunas páginas virtuosísticas y muy insustanciales

que figuraban en su programa. El público recibió a Michelin con entusiasmo, que se mantuvo en cada uno de sus conciertos. En su trabajo artístico justo es destacar el papel jugado por su acompañante, el pianista Nicolás Astrinidis, un músico joven de indiscutibles condiciones, que fué factor de toda eficiencia.

SIGI WEISENBERG

La afición musical santiaguina se sintió repentinamente estremecida por la presencia del joven pianista palestino Sigi Weisenberg. Llegaba a Chile por primera vez este joven artista de diecinueve años, sin mayor cartel que las noticias, siempre bombásticas, dadas por la correspondiente agencia de conciertos.

Y no le faltaba razón para su asombro al versátil público musical santiaguino, pues, desde Rubinstein acá, no se había aquilatado tan formidable dominio del mecanismo pianístico. Es realmente excepcional la facilidad de Weisenberg para descifrar aquellos pasajes «di bravura» que suelen asilarse con frecuencia en la literatura pianística. Es igualmente excepcional su resistencia física ante tales esfuerzos, pues después de su programa ordinario hubo veces en que fueron diez los extra solicitados e inmediatamente concedidos.

Claro está que este entusiasmo contagioso por el indudable brillo de la ejecución no se detenía mucho en considerar si en el terreno interpretativo las cosas andaban igualmente bien. Esto forma parte de la antipática labor del crítico, que siempre tiene que ahogar en agua fría la euforia del público. Y tenemos que decir que a Weisenberg le falta todavía mucho estudio y profundización de las obras que tiene en su repertorio. Aquellas que mantenían una correspondencia más directa entre su temperamento natural y su habilidad de mecanismo (Sonata de Liszt), lograron una interpretación equilibrada. Pero las Sonatas de Chopin, con su romanticismo de mayor intimidad y de perfiles más sutiles, quedaron en un plano exterior, como asimismo fué lo ocurrido con la versión pianística de la Chacona de J. S. Bach, en que primó lo virtuosístico antes que su inseparable espiritualidad.

Es, sin embargo, este joven artista un pianista que dará que hablar andando los años, sobre todo si con ellos madura su posición de intérprete, hasta ahora abandonada en aras de una fiereza «quiebra pianos» que, no por despertar en nuestro público emociones deportivas, es menos peligrosa para la música. Valga como testimonio de esto el que la sombra de Rubinstein parecía proyectarse sobre el Municipal cuando entre atronadoras exclamaciones de entusiasmo, se volvió a escuchar el grito de batalla de nuestros dilettantes: «¡La polonesa...!»

GASPAR CASSADO

Un único concierto ofreció entre nosotros el destacado cellista catalán Gaspar Cassadó. Ofreció en él un programa de extraordinaria calidad en que se incluía una Sonata de Haydn y otra de Brahms,

aparte de obras de Respighi, Debussy, Ravel, Granados, y del propio Cassadó.

Existe ya, podríamos decir, una «escuela catalana del violoncello» en la que, como cabeza directora, vemos aparecer la venerable efigie de Pablo Casals. Los que como Cassadó se han formado a su lado, conservan algunas de las características de estilo del maestro y, en este caso, sobresale, de una parte, la seriedad del programa y su consciente ejecución, y por otra, algunas modalidades de técnica, entre las que se destaca más que ninguna, la búsqueda de un sonido grande, de vigor y brillantez extremadas. Cassadó cambió en su instrumento, para lograr ese sonido, el cordaje, y también las crines de su arco, reemplazándolas por cuerdas e hilos metálicos. No favorece el cambio, desde el punto de vista artístico, evidentemente, pues la sonoridad es artificial y la afinación a menudo insegura, aparte de que la calidad del sonido se pierde entre ásperos frotamientos.

En su concierto, Cassadó dejó ver que es un intérprete de serias modalidades. Las Sonatas de Haydn y Brahms lo atestiguan elocuentemente, pues fueron expuestas con entera propiedad estilística. «Adagio» de Respighi e «Intermezzo» de Debussy, fueron obras nuevas que también alcanzaron en Cassadó un intérprete seguro y musical. Colaboró con Cassadó el pianista Erwin Herbst, artista de cualidades musicales por completo a tono con las del solista.

DANIEL QUIROGA NOVOA.

OTROS CONCIERTOS

El Coro de Viña del Mar, entusiasta agrupación artística que dirige la joven compositora Silvia Soubllette, realizó una presentación auspiciada por el Instituto de Extensión Musical, en el Teatro Municipal el 17 de Mayo. Este conjunto de voces mixtas presentó un atrayente programa en el que se incluían obras de autores anónimos del siglo XV, de Morley y J. S. Bach, en la primera parte, continuando en la tercera parte con composiciones de Letelier, Silvia Soubllette y Darius Milhaud. La sección central del programa estuvo a cargo del Cuarteto Vocal formado por Silvia Soubllette, Blanca Valdés, Teresa Villanueva y Mercedes Garretón, quienes cantaron lieder para ese tipo de conjunto, escritos por Schumann y Brahms.

Pese a que este conjunto mixto tiene corta existencia y a que todavía no han sido resueltos algunos problemas de equilibrio sonoro entre los grupos vocales, en líneas generales su actuación fué artísticamente muy estimable. Es cierto que en el programa había obras de dificultad superior al rendimiento de un coro de simple afición, pero, con todo, quedó en claro que su preocupación por el cultivo de la música de calidad es, a todas luces, serio y bien orientado.

El Cuarteto Vocal realizó por su parte versiones muy cuidadas y musicalmente correctas de las interesantes composiciones a su cargo.

En el Teatro Municipal se presentó el pianista Rudy Lehmann, apreciado profesor de piano y actual profesor de nuestro Conservatorio Nacional. En un programa que comprendía obras de Brahms, Beethoven, Bach, Chopin y Orrego, Lehmann demostró sus cualidades musicales que le permitieron exponer con claridad las bellezas contenidas en obras de tanto alcance como las 32 Variaciones en Do Menor, de Beethoven, Preludios y Fugas de Bach y dos Intermezzos de Brahms. De Juan Orrego ejecutó «Variaciones sobre un Pregón», integrando así con una obra nacional un programa que desarrolló con mesura y fina musicalidad, si bien su temperamento y mecanismo no le permiten el juego brillante y grandilocuente que precisan algunos autores para interpretar su complejo y apasionado lenguaje.

* * *

En la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación ofreció un concierto la joven pianista Eliana Valle, con un programa de responsabilidad, que incluía obras de Paradisi, Haendel, Beethoven, Schumann, Santa Cruz y otros autores. Esta joven artista cuya constante labor como acompañante le ha valido un sólido prestigio artístico, supo mantener, actuando como solista, las cualidades que le han sido unánimemente reconocidas. Pureza del sonido y fácil mecanismo, unidos a una fina sensibilidad, le permitieron sacar partido de las obras de su bien escogido programa, entre las cuales, las de Paradisi, Haendel y Schumann tuvieron un mejor realce.

* * *

En la misma Sala, ofreció un concierto, el 31 de Mayo, la violinista Magdalena Otvös Werner, acompañada por el pianista Germán Kock. Ejecutando en violín y viola, la joven artista húngara presentó una Sonata de Haendel y el Concierto en Si menor para viola del mismo autor, además de una Sonata de Beethoven y composiciones de Brahms y otros autores.

Magdalena Otvös ha conseguido destacarse en nuestro ambiente por sus buenas condiciones de ejecutante, pues posee un sonido brillante y vigoroso y una depurada musicalidad. En este concierto puso de relieve estas condiciones. Sin embargo, es necesario que esta artista busque la ampliación de su repertorio hacia otros autores, especialmente modernos, pues sus programas casi siempre tienen una limitación estilística que se hace necesario superar.

* * *

La contralto Elba Fuentes, de vasta y reconocida actuación en el campo de la ópera y de la música de cámara, ofreció un concierto en el Teatro Municipal a fines de Mayo. En un programa muy extenso y que comprendía autores de las diversas épocas de la música, supo manifestarse como una cantante cuya cálida voz, de hermoso

timbre, puede lograr interpretaciones muy serias. Posiblemente dañe un tanto su actuación cierta uniformidad expresiva al encarar los diversos estilos, que resienten el carácter propio de cada autor. Con todo, este concierto destaca a Elba Fuentes como una artista en franco progreso de sus facultades. Es también plausible el interés por presentar obras de autores chilenos.

D. Q. N.

ACTIVIDADES AMERICANAS

ARGENTINA

La Orquesta Sinfónica del Teatro Colón ha inaugurado brillantemente su temporada de este año, con siete conciertos a cargo del famoso director alemán Wilhelm Furtwaengler. Otros directores invitados de la temporada serán los maestros norteamericanos John Barbirolli y Leopoldo Stokowsky y el francés Paul Paray.

Se encuentra en Buenos Aires después de una triunfal jira por Cuba y México, el director argentino Juan José Castro. Dirigirá en Buenos Aires una serie de conciertos con la Orquesta de la Asociación Filarmónica, terminados los cuales partirá al Uruguay para actuar con la Orquesta Sinfónica del Sodre de Montevideo.

Bajo la dirección de Erico Thiebes se ha formado en la capital argentina la Orquesta Clásica Buenos Aires. El conjunto está formado exclusivamente por músicos aficionados y en el programa de sus actividades se procurará ante todo la versión de obras injustamente olvidadas en el repertorio sinfónico clásico.

* * *

El nuevo director del Teatro Colón, maestro Ferruccio Calusio, ha dispuesto un interesante programa de actividades para el citado coliseo durante el presente año. Se ofrecerán los estrenos de «Armida» de Gluck, «Dafne» de Richard Strauss y «Juana de Arco en la pira» de Honegger. Otras óperas consultadas son: «Don Carlos» de Verdi, «Der Freischütz» de Weber, «Las Bodas de Fígaro» y «Cosi fan tutte» de Mozart, «Tristán e Iseo» y «El Ocaso de los Dioses» de Wagner, «Mefistófeles» de Boito y «El Príncipe Igor» de Borodin. En estas representaciones, la Orquesta del Colón será dirigida por Clemens Krausse, Erick Kleiber, Ferruccio Calusio y Héctor Panizza. Entre los cantantes de fama mundial figuran: Kirsten Flagstad, Hans Hotter, Ludwig Weber, Lidia Kindermann, María Caniglia Beniamino Gigli, etc.

* * *

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires ofreció un extraordinario Festival Monteverde. El programa pre-

sentó como primera parte la ópera-ballet «Il Ballo dell'Ingrate»; la segunda y tercera parte consultaba el madrigal representado «Combatimento de Tancredo e Clorinda» y fragmentos de las óperas «Orfeo», «Arianna» y «L'Incoronazione di Poppea». La Orquesta estuvo formada por profesores de la Agrupación de Instrumentos Antiguos y la dirigió el maestro Adolfo Morpurgo.

* * *

El Cuerpo de Baile del Teatro Colón, que dirige Margarita Wallmann, presentará en esta temporada de invierno «La Leyenda de José» de Richard Strauss y «El Burgués Gentil-Hombre» de este mismo autor, «Juego de Cartas» de Igor Strawinsky y el ballet argentino «Estancia» de Alberto Ginastera.

* * *

El Círculo Juan Sebastián Bach presentó un programa vocal e instrumental de compositores argentinos contemporáneos, formado por «Vidala» de Ginastera, «El Amor y la Soledad» de Isidro Maiztegui, «Romance del Prisionero» de Carlos Suffern y otras obras de Ana Serrano, Silvia Eisenstein, Angel Lasada, Juan Bautista Massa, Gilardo Gilardi y Jorge Oscar Pickenhayn.

En el mes de Mayo comenzó su ciclo de cuartetos de Beethoven en el Teatro Colón el renombrado Cuarteto Lener.

Entre los principales solistas que visitan en la actualidad Buenos Aires se cuentan: Claudio Arrau, Walter Giesecking, Wladimir Horowitz y Ernesto Dohnanyi, pianistas; Jacques Thibaud, Enrique Iniesta y Yehudy Menuhin, violinistas; Gaspar Cassadó y Bernard Michelin, violoncellistas; Nicanor Zabaleta, arpista.

* * *

El Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, prosigue con ritmo creciente el despliegue de una actividad musical que rebasa ya de la simple esfera docente. Por iniciativa del Conservatorio se ha creado una Orquesta Sinfónica que ejecutará su primera temporada de conciertos en el curso de este invierno. En un principio, la orquesta consta de cincuenta y tres profesores. Este número será ampliado hasta llegar a un total de noventa ejecutantes. La dirección del conjunto la ejercerá el Director del Conservatorio hasta tanto se contrate quién la haya de desempeñar con carácter permanente. En el repertorio de la orquesta se reservará un lugar amplio a las obras sinfónicas de autores argentinos. Para completar esa finalidad primordial de difusión de las obras compuestas por músicos del país, se procederá a la creación de un premio anual para la mejor obra inédita de compositor novel argentino.

La Universidad de Cuyo acaba de crear también un Instituto de Musicología que se encuentra en organización.

BRASIL

Bajo la presidencia de Renato de Almeida ha sido fundada en Río de Janeiro la Sociedad Brasileña de Música Contemporánea, filial de una institución similar establecida en Londres. Los fines de la nueva Sociedad serán: cultivar la música contemporánea, tanto de autores brasileños como extranjeros. Proteger y difundir las nuevas tendencias de la composición musical, defender y representar los ideales, intereses y actividades de los músicos contemporáneos. Fomentar el intercambio entre los músicos contemporáneos brasileños y los extranjeros. Crear una discoteca, una biblioteca y un archivo de música contemporánea en el local social.

* * *

El Conservatorio Brasileño de Música ha abierto un concurso para becar a diez alumnos que carezcan de recursos y estén dotados de talento musical.

* * *

El compositor Claudio Santoro acaba de obtener una beca para ampliación de estudios en Estados Unidos, creada por la Fundación Lili Boulanger, de la Universidad de Boston. El jurado que concedió esta beca al joven compositor brasileño, estuvo formado por Igor Strawinsky, Nadia Boulanger, Aarón Copland, Walter Piston y Sergio Kussevitzy.

Claudio Santoro había estudiado con anterioridad en Estados Unidos como becario de la Fundación Guggenheim.

CUBA

La Orquesta Sinfónica de La Habana estrenó en el pasado Mayo la Primera Sinfonía del compositor cubano Edgardo Martín. Este músico es uno de los más jóvenes pertenecientes al grupo «Renovación Musical» fundado por José Ardévol. Al decir de la crítica, la Primera Sinfonía de Edgardo Martín pretende una alianza entre la expresión lírica peculiar del autor con lo que hay de fundamento de la música tradicional cubana. Está formada por tres tiempos: Danza, Canto y Glosas, Final (Rondó).

Edgardo Martín ha compuesto varias obras para canto y piano y para piano solo, «La Muerte de la Bacante» para viola, flauta, corno inglés y fagot, un Concierto para instrumentos de viento y una Suite para cuerdas, además de numerosas obras corales.

COLOMBIA

En Enero de 1945 se fundó en la ciudad de Cartagena de Indias la Sociedad Pro Arte Musical. En poco más de dos años esta Sociedad, oportunamente apoyada por el Gobierno colombiano,

ha desarrollado una valiosa labor de cultura musical, representada sobre todo por los festivales anuales de música sinfónica que organiza. Para el Festival Sinfónico de 1948, Pro Arte Musical de Cartagena anuncia programas de singular relieve. La Orquesta Sinfónica de Guatemala, conjunto extranjero invitado, actuará bajo la dirección de los maestros: Guillermo Espinoza, de la Sinfónica de Bogotá; Reginald Stewart, de la Sinfónica de Baltimore; y Andrés Archila, de la Sinfónica de Guatemala. Como solistas figurarán en esta serie de conciertos: Claudio Arrau, Aura Moncada, Manuel Herrarte y Salvador Ley, pianistas; Jacques Thibaud y Jan Thomasow, violinistas; Virginia Mac Waters, soprano. Participará asimismo en los festivales el coro femenino de la Asociación de Canto Coral del Brasil. Entre las obras que serán estrenadas figuran la Quinta Sinfonía de Schostakovitch, Tres Danzas del brasileño Camargo Guarnieri, la Segunda Suite de Dafnis y Cloe de Ravel, Partita para Cuerdas de Eduardo Solares, la Sinfonía Clásica de Prokofieff y la Suite «Rodeo» de Aarón Copland.

En los Festivales de 1949, ya organizados, participará la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, dirigida por el maestro Hans Kindler, y numerosos solistas de fama internacional.

MEXICO

La Orquesta Sinfónica de México en su XXI Temporada, correspondiente al presente año, desarrollará un total de diecisiete conciertos de abono y diecisiete conciertos dominicales ejecutados entre el 13 de Junio y el 5 de Octubre en el Palacio de Bellas Artes. Será dirigida por los maestros mexicanos Carlos Chávez, director titular de la Orquesta, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, así como por destacados directores extranjeros.

SANTO DOMINGO

La Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana prosigue, bajo la dirección de Abel Eisenberg, una obra de difusión de los valores nacionales. En fecha reciente estrenó la Sinfonía Jocososa de Luis E. Mena y la Fantasía sinfónica «Simastral» de Juan Francisco García.

ESTADOS UNIDOS

El Instituto Americano de Musicología establecido en Roma, bajo la dirección de Armen Carapetyan, celebrará en el presente Julio su segunda Sesión de Verano. Presidirá este congreso de investigadores de la música un comité formado por los profesores Yvonne Rokseth, de la Universidad de Estrasburgo; Jacques Handschin, de la Universidad de Basilea; Guillaume Van, del Instituto Americano de Musicología, y Armen Karapetyan, director del mismo Instituto. Se dictarán los siguientes cursos: Profesor Rokseth «Perotin y su Escuela»; «El Anónimo IV de Coussemaker». Profesor

Van, «Orígenes e Historia de la Misa Polifónica»; «Teóricos de la llamada Ars Nova». Profesor Handschin, «La Música del Siglo XV»; «Teoría Musical y Estética del Siglo XVI». Profesor Carapetyan, «Josquin des Prés».

En conexión con estas conferencias actuará un Collegium Musicum, donde se analizarán los materiales relacionados con los cursos.

* * *

El compositor Samuel Barber ha ofrecido en Nueva York el estreno de dos de sus últimas obras: una suite del ballet «Medea» y su Concierto para Violoncello. Ambas fueron interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Esta misma Orquesta, bajo la dirección de Thomas Schernan, ha ofrecido versiones de obras de Respighi desconocidas en los Estados Unidos. Otros estrenos destacados son el de la Sexta Sinfonía de Gustav Mahler y el de la Sinfonía Alpina de Richard Strauss, ambas dirigidas por Dimitri Mitropoulos.

Recientemente ha sido estrenada la ópera de Deems Taylor, «Moll Flanders». Deems Taylor ha explicado su ópera como una forma intermedia entre la ópera cómica francesa y la opereta. El músico norteamericano no había escrito ninguna otra obra para el teatro lírico desde el estreno de «Ramuntcho» en 1934.

Ha sido estrenada en Estados Unidos la ópera del compositor soviético Wano Muradeli titulada «La Gran Amistad». Esta ópera fué el origen de la ya famosa comunicación del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética sobre el estado actual de la creación artística de aquel país. Otro estreno lírico de importancia fué el de la ópera de Ernst Krenek «La Vida de Orestes», interpretada hace poco en Europa en el Teatro de Opera de Linz (Austria).

* * *

La Metropolitan Opera Association ha realizado con su compañía de grandes cantantes una jira durante el mes de Mayo que se extendió a los Estados de Indiana, Minnesota, Ohio y Nueva York. En las principales ciudades visitadas se interpretaron la tetralogía «El anillo del Nibelungo» de Wagner completa, «Luisa» de Charpentier, «Peter Grimes» de Britten, «El Caballero de la Rosa» de Strauss y óperas del repertorio habitual.

En la Opera de Nueva York la temporada de primavera ha incluido una extraordinaria representación de «Pelleas et Melisande» de Debussy. Maggie Tyte, la soprano que encarnara el papel de Melisande en el estreno de esta ópera, reapareció en Nueva York para ejecutar con singular maestría y con la mayor fidelidad a las indicaciones de su autor, la protagonista inmortal del drama lírico debussysta.

* * *

Tres estrenos de obras contemporáneas se destacan en los conciertos sinfónicos de la presente temporada: el Concierto para piano y orquesta Op. 37 de Robert Casadesus, el Concierto para Violoncello y orquesta de Aram Khachaturyam, y la Primera Sinfonía de Rachmaninoff. El primero fué ejecutado por la Filarmónica de Nueva York y con el autor como solista. La crítica destaca en esta obra del músico francés la sólida escritura orquestal, con un mínimo de efectos virtuosísticos en la parte solista y la ausencia de disonancias en su contenido armónico. El Concierto de Khachaturyam es criticado como una obra que responde al concepto tradicional de la forma. La orquestación se dice que es semejante a la de la Suite Gayaneh. El Concierto de Khachaturyam fué interpretado por la Sinfónica de Boston dirigida por Koussevitzky, con el cellista Edmund Kurtz. La Primera Sinfonía de Rachmaninoff es una de sus obras de juventud, recientemente reconstruída sobre los manuscritos del músico encontrados en el Conservatorio de Leningrado. Se trata de una obra de estudiante, particularmente reverente con los principios clásicos, vertidos en una orquestación brillante.

* * *

Walter Damrosch ha renunciado a su cargo de Director y Presidente de la Academia Americana de Artes y Letras. El maestro Damrosch cumplió en este año los ochenta y seis de su edad. Otras dos renunciaciones recientemente producidas, que han sido muy comentadas en los medios musicales son las de Fritz Reiner como director de la Orquesta Sinfónica de Pittsburg, y la de Leonard Bernstein, como director de la Sinfónica de Nueva York.

FESTIVALES DE MUSICA CONTEMPORANEA

Del 5 al 13 de Junio se habrá celebrado en Amsterdam el 22.º Festival organizado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. La Opera del Estado de Amsterdam, interpretó «La Dueña», ópera cómica en tres actos del compositor español Roberto Gerhard. La orquesta de los Concertgebouw, interpretó tres conciertos sinfónicos con los siguientes programas: Primero: Raymond Chevreuille (Bélgica), Concierto para Orquesta; Sem Dresden (Holanda), Concierto para Violín; G. Francesco Malipiero (Italia), Quinta Sinfonía; Miloslav Kabelak (Checoslovaquia), Segunda Sinfonía. Segundo: Roger Sessions (Estados Unidos), Segunda Sinfonía; Karl-Birger Blomdahl (Suecia), Concierto para Violín; Artur Malawski (Polonia), Estudios Sinfónicos para piano y Orquesta; Jean-Luis Martinet (Francia), Orfeo, Suite Sinfónica. Tercero: Walter Piston (Estados Unidos), Sinfonietta; Fartein Valen (Noruega), Concierto para Violín; Andrzej Panufnik (Polonia), Canción de cuna para 29 cuerdas y dos arpas; Alexander Spitzmüller (Gran Bretaña), Concierto para Corno; Rudolf Escher (Holanda), Música para el espíritu en duelo.

Dos conciertos de música de cámara se incluyen en este Fes-

tival de la Sociedad Internacional. En el primero figuran: Klaus Egge (Noruega), Trío para violín, piano y violoncello; Humphrey Searle (Gran Bretaña), Canción para tenor y seis instrumentos; Hans Henkemans (Holanda), Sonata para dos pianos; Antoni Szalowsky (Polonia), Sonatina para oboe y piano; Richard Sturzenegger (Suiza), Poemas de Miguel Angel para barítono y cuarteto de cuerdas; Finn Hoffding (Dinamarca), Quinteto para instrumentos de viento. El programa del segundo concierto de cámara incluye: Charles Koechlin (Francia), Primavera, Quinteto para arpa, flauta y cuerda; Sandor Jemnitz (Hungría), Tres Canciones de Kassak; Glanville-Hicks (Australia), Concertino para flauta, clarinete, fagot y piano; Julián Bautista (España), Cuatro Poemas Gallegos; Stepan Lucky (Checoslovaquia), Quinteto para instrumentos de viento.

CRONICA RETROSPECTIVA

Impresiones de un Premio de Roma

LA PARTIDA

Entre mil infortunados, tuve en otro tiempo la desdicha de concurrir por cinco veces al Premio de Roma, para no obtenerlo más que una sola. Y si finalmente no caí en la demanda, fué gracias a Gabriel Fauré, mi recordado maestro, quien, aunque todavía no pertenecía al Instituto, supo conquistarme entre los escultores y los pintores suficientes votos para contrapesar la animosidad de los músicos. Porque éstos, salvo Massenet, Reyer y Saint-Saëns, me odiaban. No fué por tanto el mío un premio de música. Pero no sentí ninguna vergüenza: los otros músicos eran Paladilhe, Dubois y Lenepveu. Lo importante eran los treinta mil francos oro, más el viaje y el alojamiento oftálmico en la ciudad de los césares.

Mi arquitecto, Paul Bigot, salió de París a la hora fijada el 1.º de Diciembre, con Landowsky, escultor y Quidor, grabador. Retenido por la ejecución de «Semíramis» en el Châtelet, yo no partí sino ocho días después, en compañía de Sabatté, el pintor. Mientras los otros se encaminaban poco a poco hacia Roma, nosotros debíamos quemar las etapas con el propósito de reunirnos en la frontera.

Hasta entonces yo había viajado poco. Como muchos de los franceses de esa época, no concebía seguridad alguna fuera de los límites de la República. La idea de penetrar en territorio desconocido me llenaba de vagas aprensiones. No estaba muy lejos de imaginarme a Italia como un país sembrado de emboscadas, arrasado por los bandidos de los Abruzzos y de Calabria y bajo la amenaza constante de las erupciones volcánicas.

LA SEDUCCION DE ITALIA

Cruzamos la frontera en Vintimille. Esta pequeña y antigua ciudad, italiana como ninguna, me produjo una impresión encantadora y, de no ser por mi compañero, siempre respetuoso del reglamento, creo que allí estaría todavía. Pude, no obstante, decidirle a que nos detuviésemos en San Remo para

almorzar y probar nuestra resistencia lingüística. Pero a nuestras primeras palabras de italiano, la sirvienta, con mejillas de manzana, nos respondió que no entendía el inglés. Debimos ir a la cocina y traernos los cubiertos y la comida. De esta forma, en una lengua extranjera, se comienza a comprender lo inútil de algunos sustantivos. Nuestro aire misterioso hubiera hecho pensar a un juez de instrucción que nosotros éramos los autores del crimen que apasiona a todos los salones.

Llegamos a Génova. Un proverbio define la patria de Paganini como *mare senza pesci, monti senza legno, uomini senza fide, donne senza vergogna*. Sobre los tres primeros artículos yo no pondría la mano en el fuego. Respecto al último, no tuvimos tiempo de comprobarlo. El pintor, que tenía prisa, no se detenía en bagatelas. El campo santo, es cierto, está lleno de viudas de piedra con mantillas, que son a la estatuaria lo que Leoncavallo a la música. Pero el puerto, que recorrimos en una barca a la hora del crepúsculo, se cuenta entre las cosas más emocionantes del mundo.

FRANCISCANISMO MILITANTE

Nos quedamos en Florencia ocho días, ocho días de niebla y de extremo frío. ¡Yo que me había imaginado que el clima primaveral de Génova era el de toda Italia! Fuimos después a Arezzo, Siena, Perusa y al Lago Trasimeno con su «velo de tristeza», como afirma el Baedeker. En Asís, el día de Navidad, atravesamos el camino desierto que lleva al convento de Subasio. Día inolvidable entre colinas violeta y las inefables melancolías del invierno, pero que tuvo, gracias a Quidor, su nota divertida. Habíamos arrendado unos asnos. El tierno corazón del grabador, apiadado de las pobres bestezuelas, rechazó el montar sobre la suya. Durante kilómetros caminó al lado de su burro, mano a mano, abrumándole de caricias, haciéndole las más delicadas advertencias y comunicándole los nombres de los pajarillos que pasaban. El sendero estaba interrumpido por un torrente. Quidor se ofreció a su asno para ayu-

darle a cruzarlo. «Por lo menos, gritó Bigot exasperado, sé lógico hasta el fin: instala el burro sobre tus espaldas y atraviesa el agua a cuatro patas».

ANTE LA VILLA MEDICIS

Cortona, Orvieto, últimas etapas. Y el treinta de Diciembre, a media noche, cumplimos con Colbert, fundador del Premio de Roma y de su reglamento. La gran puerta estaba cerrada; los muros, la villa, todo dormía. Llamamos, golpeamos, gritamos. En vano. El surtidor de Pincio hacía más ruido. No sabíamos todavía que la verja del jardín se escala tan fácilmente como en la Escuela de Saint Cloud. Finalmente, apareció el portero, un viejo gruñón a lo Luis XVII, medio dormido, desafiador, absurdo. Fué mi primera impresión de la Ciudad Eterna. Esta no debería pronto mejorarse. Los meses de Enero y Febrero fueron lamentables. Hacía un frío espantoso en mi cámara, cruzada por todos los vientos. Sentía la nostalgia del frío menos artificial de París y de sus casas caldeadas. Además, no había nada de música. Los conciertos eran por completo catastróficos; se descubría la Pastoral, que yo estaba feliz de haber huído en París; tuve que volver a silbar Redención de Franck, que a la misma hora se silbaba en el Châtelet, tal vez en sentido inverso. Sin ánimo para emprender trabajo alguno, nada entretenía mi inercia y mi disgusto por cualquier esfuerzo.

Con Landowsky empecé el conocimiento de Roma. Fuimos escrupulosos, obedientes a las indicaciones del Baedeker como dóciles yanquis. Pero estos éxtasis de obligación nos cansaron pronto. Saltamos de una parte a otra, contra toda buena crianza turística, del Janicula a la Villa Borghese, de la Sixtina a la tumba de Cecilia Metella, de San Juan de Letrán al Coliseo, del Aventino al Café Arago, puerto supremo de nuestros entusiasmos.

ASCENSION AL VESUBIO

En Marzo partí con Malherbe a Nápoles y Pompeya. Los primeros soles, los grandes espacios, los horizontes inéditos... respiré. La ascensión al Vesubio acabó de reconciliarme con Italia y con la humanidad. Mientras que, con la ayuda del guía y de los caballos, bajo un cielo encendido, subíamos la montaña, sin dejar de paladear nuestro lacryma-christi, pensaba sin amargura en los millones de perso-

nas que, más allá de los ríos y del mar, se afanaban entonces en los trabajos de un prolongado invierno.

A cien metros del cráter, dejamos los caballos. Cuatro hombres descendieron a nuestro encuentro con cuerdas y «vesuvenstocks». Me dieron un bastón, me ciñeron con las cuerdas y me deslicé por las cenizas. Después de mil esfuerzos, desasosegados y cubiertos de sudor, no menos de ceniza, llegamos a la cima. Inclínados sobre el abismo, nos quedamos helados de terror. De las profundidades sopla la rabia de nueve infiernos sueltos. Dante no ha imaginado nada más terrorífico. Una humareda que surgió de pronto nos despidió hasta el extremo del diámetro. Descendimos hacia Pompeya, muertos de hambre, rendidos, negros como mineros. Los lavabos del Hotel Suizo nos devolvieron nuestro color primitivo y un almuerzo, seguido de siesta, volvió a ponernos en forma.

TRABAJOS ROMANOS

Volví a Roma. De súbito tenía deseos de trabajar. Encontré la Villa transformada, bañada en luz e invadida por una floración exuberante. En aquel cuarto donde me había helado hacía quince días, el sol ahora se hacía intolerable. Lo que fueron mis primeros ensayos de trabajo, poco importa: algunas canciones, piezas para piano, y vales-nocturnos que tuvieron el honor de cautivar, cuando los vió, la atención de Gabriel Fauré. El trabajo, lejos de ser un medio, no contiene en sí un fin: os absorbe y fuerza momentáneamente a creer en alguna cosa. Se quiere a una obra cuando está en vías de realización, como una madre a su hijo. Una vez nacida, es una unidad más entre millares de unidades, carne de cañón espiritual, digámoslo así. Si fuera rico, mi ideal sería esquivar todos los beneficios y derechos, escribir diez páginas por año y destruirlas. Ningún rastro, ningún entorpecimiento, nada que moleste para la nueva empresa. Pero cuando es un oficio del que se debe vivir, siniestro oficio, entonces no hay sino aconsejar a los más jóvenes, que tienen toda una vida por delante que están a tiempo de cambiar.

Entre tanto, los días se deslizaban serenos y sin acontecimientos. Toda la mañana, trabajo y cigarrillos. Con el cañonazo del fuerte de Sant-Angelo, pegaba una hoja y desperdiciaba media hora antes del almuerzo.

(De los Recuerdos de Florent Schmitt).

EL RINCON DE LA HISTORIA

El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno

Por 1875 llegaba a la ciudad de Concepción procedente del Uruguay y de la Argentina, un músico italiano que iba a dejar profunda huella en la metrópoli del sur. Era don José Soro Sforza, nacido en Alessandria, en la región norte de la península, en 1850. Soro había estudiado Composición en Italia como discípulo del maestro napolitano Carlo Coccia (Nápoles 14 de Abril de 1872—Novara 13 de Abril de 1873). El maestro había sido el organizador de las tertulias filarmónicas del rey José Bonaparte y entre 1808 y 1819 compuso veintidós óperas para diversas ciudades de Italia. En 1820 continuó su carrera en Lisboa y en Londres, donde fue nombrado director de orquesta de la Opera y profesor de la Real Academia de Música. Carlo Coccia volvió a su patria en 1828, sucediendo más tarde a Mercadante como maestro de capilla en Novara, ciudad donde falleció. Tenía el músico italiano una extraordinaria facilidad y algunas de sus óperas las compuso en el breve plazo de seis días. Las más celebradas son «María Estuardo», «Clotilde», considerada su obra maestra, y «Donna Caritea». De tan celebrado maestro aprendió José Soro la técnica de la composición, empapándose en el ambiente operístico de los sucesores de Paisiello. Brilló en Montevideo como virtuoso del piano, acompañando a Gottschalk en la interpretación de los «Sueños del Trópico» y de los aires americanos arreglados por el músico de Nueva Orleans. Estas actuaciones le granjearon el cariño de los bonaerenses y sus trozos pianísticos: «El Reloj del Cabildo», «Marcha Triunfal» y otras composiciones fueron litografiadas en Europa, siendo arrebatadas por el público.

El ilustre Bartolomé Mitre apreciaba en Soro al hombre y al artista y, como relata Silvestre Mahuzier en sus «Recuerdos de Cincuenta Años», al visitar Concepción quiso verle y abrazarle y recordar con él los felices momentos de su permanencia en El Plata.

Lazos de amistad y familia detuvieron a Soro en Concepción y allí casó con la distinguida dama doña Pilar Barriga, prolongando su atavismo musical en su hijo don Enrique Soro Barriga, el celebrado autor de la «Sinfonía Romántica», a quien se acaba de honrar con el Premio Nacional de Arte.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

García Morillo, Roberto.—«Rimsky-Korsakoff». Ediciones Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947.

En repetidas ocasiones nos hemos referido en estas páginas a la avalancha de biografías de músicos lanzada en el último tiempo por las editoriales americanas, y principalmente las de Argentina. Las biografías noveladas más irresponsables han sido vertidas a nuestro idioma o escritas en él por biógrafos improvisados, a favor del interés insaciable del lector medio por esta clase de literatura. Era inevitable el hartazgo y hoy ya, a la vuelta de pocos años, las estampas tranochadas de Berlioz, el delirio sentimental, en pedestre prosa, sobre las vidas de Beethoven, Wagner o Liszt, es sustituido por estudios mucho más serios sobre sus personalidades, en el aspecto humano tanto como en el musical. La biografía de Rimsky-Korsakoff publicada por Ricordi Americana y escrita por Roberto García Morillo pertenece a esta segunda especie.

Ricordi Americana había publicado ya algunos opúsculos biográficos dignos de toda estimación. Por ejemplo, el Bach y el Beethoven de Leuchter y el Mussorgsky de García Morillo. En Rimsky-Korsakoff, el crítico argentino aborda un problema de mayorvergadura. Es muy difícil agregar algo a la admirable y documentada narración de su vida hecha por el propio músico ruso. García Morillo lo ha comprendido así y, libre de pedantería, no ha querido enmendarle la plana a Rimsky; en la exposición de los hechos de su vida se ha limitado a exponer en forma sucinta los mismos consignados por el autor de «Scherezada» y «El Gallo de Oro». Alguna corrección de fechas, un orden más estricto y la objetividad que es fruto espontáneo en el cambio de narrador, representan las aportaciones del nuevo libro. Su mayor interés reside, por supuesto, en la segunda parte, donde García Morillo estudia la obra de Rimsky-Korsakoff. Después de un capítulo inicial, que incluye unas bien logradas generalidades sobre lo que aquélla representa en la evolución de la música nacionalista de fines de siglo, el estudioso argentino entra a un examen analítico, por orden cronológico, de las composiciones de Rimsky. Están hechos esos análisis en forma accesible a los aficionados, sin recargamiento de términos técnicos y con indudable amenidad. Al ocuparse de las óperas, parte fundamental de la obra de Rimsky, sus caracteres son bien fijados dentro de la evolución del estilo y un resumen de los argumentos capacita al lector para comprenderlas en una forma cercana a la que suelen adoptar las notas explicativas en los programas de los conciertos. Una atención especial presta García Morillo a la paulatina asimilación que Rimsky realizó de procedimientos wagnerianos en la escritura orquestal y en el concepto general del drama con música. Sobre las últimas óperas del decidido impulsador del nacionalismo lírico, un cierto em-

pleo del «leit-motiv» presta mayor unidad al desarrollo de las partituras y modifica el concepto tradicional de la música representada. García Morillo, en leves trazos, llenos de ponderación, pone ante los ojos del lector la trascendencia de esta asimilación de procedimientos que, como muchos otros que campean en la música de Rimsky, pudieran parecer extraños a la personalidad considerada.

Un catálogo completo de las obras de Rimsky-Korsakoff, una selecta bibliografía y una enumeración de las grabaciones en discos que existen de sus composiciones aumenta la utilidad de este libro.

S. V.

Hall, Fernau.—«Ballet». Colección New Developments. N.º 3. Ediciones The Bodley Head. Londres. 1947.

En una serie de monografías bellamente presentadas y ricas de contenido, las Ediciones «The Bodley Head» de Londres, han abordado el estudio de algunos de los aspectos sustanciales del arte contemporáneo. El número tres de esta colección se halla consagrado al Ballet en Inglaterra. En apretada información, donde nada sobra ni nada falta, el autor expone una historia del desarrollo del arte de la danza en este país desde que la Compañía de Diaghileff prácticamente se estableció en Londres, al final de su deslumbrante carrera, hasta los años que corren.

Hasta 1940, en Gran Bretaña el Ballet seguía siendo un espectáculo fastuoso, limitado al usufructo de ciertas clases pudientes de aficionados. El repertorio de esas representaciones, en general, se limitaba al legado por Diaghileff, con una especial insistencia en las producciones de gran aparato, dentro de la estricta «escuela clásica», como «La Bella Durmiente» o «El Lago de los Cisnes» de Petipa. Las iniciativas mantenidas en otros terrenos, como las de la Compañía Rambert o los Ballets Jooss, no pasaron de aportaciones curiosas y en cierto modo adjetivas a la corriente caudal. Es en los años de la guerra recién pasada cuando el nuevo Ballet se abre paso con ímpetu, favorece el desarrollo de multitud de manifestaciones insospechadas y, finalmente, se nacionaliza. Proceso de tal intensidad y de tan alto significado artístico como que hoy día florece en Inglaterra una verdadera renovación de las técnicas y de los estilos más avanzados de este arte. Ni Francia, ni los Estados Unidos presentan un cuadro más amplio ni completo en cuanto a los esfuerzos realizados para abrir nuevos caminos a la danza escénica. Que parecía irremediablemente condenada a decaer después del brillante meteoro de los Ballets Rusos. «El Ballet comienza a ocupar en Inglaterra una posición comparable a la de la ópera en Italia», dice Fernau Hall al extraer las alentadoras conclusiones de su exposición. En efecto, una compañía inglesa, los Sadler's Wells es hoy la encargada de las principales temporadas en el Covent Garden, antes cerrado a toda manifestación nacional; una gran parte de sus componentes son danzarines ingleses; los más destacados coreógrafos, composito-

res y argumentistas de los ballets que se representan actualmente en el país han nacido o se han formado en la Gran Bretaña; junto a la citada compañía, la de Jooss y la de Rambert, firmemente arraigadas en aquel suelo con sus escuelas para formación de nuevos danzarines, gozan de un merecido prestigio y son las capitales animadoras de este aspecto de la cultura. Seguido con manifiesto fervor en todos sus pasos por un público extenso y bien preparado.

Fernau Hall considera las etapas por las cuales el aparente milagro ha podido tener lugar. En resumen, esas etapas son las siguientes: *Hasta 1930*. Abarca la aparición de las primeras figuras del arte de la danza en los medios ingleses. En 1733, la famosa María Sallé, uno de los espíritus más inquietos de su época, es traída a Londres por Händel. Fecha tan importante, sólo es igualada en el correr del siglo por la de 1788, cuando Noverre busca en aquellos climas el refugio para su arte que se le había negado por el tradicionalismo de la Opera de París. En el siglo XIX, Inglaterra acoge a personalidades como la de Viganò o la Taglione y las producciones del ballet romántico que ninguna influencia ejercen para redescubrir el perdido rumbo del arte propio. A comienzos de nuestro siglo, Isadora Duncan, primero, y los Ballets Rusos de Diaghileff, más tarde, hallan en Inglaterra un terreno propicio. *1930-1939*. El vacío dejado por la declinación del Ballet Ruso, abona los gérmenes de nuevas tentativas. El Ballet Club de Marie Rambert, discípula de Dalcroze avocada en Londres, se distingue entre esos primeros brotes, muy modestos todavía. Con la versión dada a «Los Planetas» (1934), el ballet inglés da un primer paso decisivo. Los Sadler's Wells comienzan su labor en 1931, en conexión con la compañía de ópera de Vic-Wells. Ninette de Valois ofrece en ese año un «Job» que es la primera muestra del futuro que le estaba reservado como destacada animadora de la danza teatral. En «The Rake's Progress» (1935) el ballet de formación inglesa alcanza una de sus cimas. Con razón Fernau Hall lo califica del «Petrushka» inglés. A partir de entonces y hasta el estallido de la guerra, el ballet nacional sabe ya sus caminos y cubre una etapa prodigiosa de grandes realizaciones. La sugestión de que no hay otro ballet que el ruso, se desvanece. Desde 1937 la Compañía y la Escuela de Kurt Jooss actúan sobre el ambiente, para vigorizar el audaz contenido de la danza contemporánea en aquel medio. «Chronica» es estrenado por Jooss en Londres. *1940-1947*. La guerra parece en un principio llamada a interrumpir la evolución encaminada a tan vastos propósitos. Se cierran los teatros, parte de las compañías se desbanda, una tras otra se acumulan una infinidad de entorpecimientos a la obra tan brillantemente emprendida. Pero la guerra misma no tarda en abrir prometedoras perspectivas. En primer término, el ballet deja de ser un espectáculo londinense. Las compañías actúan con la misma intensidad que en la capital en las ciudades de provincias y pronto se dispone de un público capacitado y de amplitud desconocida. Con los bombardeos aéreos, surgen nuevas modalidades de ballet, como el Lunch-Time Ballet y otras, que suponen no sólo la completa popularización de este arte, sino su empleo en zonas que tradicionalmente le estuvieron

vedadas. La expresión de la época, en todas sus angustias y posibilidades, halla en el arte de la danza antes que en otros, rasgos que la definen. La fisonomía de los conjuntos del Sadler's Wells, de Rambert y de Jooss, igualmente se despliega en todas sus características. Una pléyade de compositores y coreógrafos ingleses encuentra en esas compañías cuantos elementos les son necesarios para imprimir al arte de la danza un sello nuevo, con raíces profundas en la tradición nacional y con asimilación perfecta de cuantos avances se han realizado por otras escuelas contemporáneas.

S. V.

Marius Barbeau-Arthur, Lismer-Arthur Bourinot.—«*Come A Singing*». *National Museum of Canada. Ottawa 1947*

Del rico archivo folklórico del Museo Nacional del Canadá y de algunas publicaciones antológicas, los autores han seleccionado un grupo de canciones que, armonizadas con sencillez, para no alterar la melodía pura, permiten llevar a la enseñanza y a grupos familiares las características más sobresalientes del folklore musical canadiense. Bien editado, con oportunas ilustraciones, este folleto contribuirá a divulgar entre nosotros el tesoro de la música tradicional de ese país.

E. P. S.

Margaret Bradford Boni (ed.).—«*Fireside Book of Folk Songs*». *Simon and Schuster. New York*

Tres especialistas se han reunido para componer esta deliciosa antología que comprende ciento cuarenta y siete piezas ya clásicas en la música folklórica, tradicional y popular, del mundo: Margaret Bradford Boni, profesora del Juilliard School of Music de New York, recogió con su experiencia y vastos conocimientos el material documental más significativo. Norman Lloyd, Director del citado establecimiento, realizó la adaptación pianística de los trozos. Alice y Martin Provensen, han encuadrado el texto y la música dentro de un delicioso marco artístico que realza los rasgos más sobresalientes de las canciones escogidas, ambientándolas en una atmósfera de suave realidad y fantasía.

Como su nombre lo indica, es éste uno de esos libros nostálgicos, para cantar junto al fuego y evocar a través de música, letra y color el mundo infantil que todos albergamos en nuestro interior. Chile está representado por el *Cuando*, en excelente versión inglesa de John W. Beattie.

E. P. S.

Ediciones de las Obras Completas de Vivaldi. Ed. Ricordi, Milán. 1947.

Con toda la magnífica proyección que la obra de Vivaldi tuvo sobre la música de su tiempo y a pesar de la frecuencia y admiración con que en el nuestro es ejecutada, sólo una parte mínima de esa obra es conocida. El hecho se debe ante todo a que la mayoría de las composiciones del genial precursor de Bach se hallaba inédita. Las Ediciones Ricordi de Milán acaban de prestar un aporte inestimable a la música con la impresión de las Obras Completas de Antonio Vivaldi iniciada el año pasado. Trescientos cincuenta manuscritos de este maestro que se conservan en la Biblioteca de Turín han comenzado a pasar a las prensas de la Editorial Ricordi. En Venecia, bajo la dirección de Francesco Malipiero, se ha fundado el Instituto Italiano Antonio Vivaldi, cuyo fin primordial será la divulgación del legado del clásico italiano a que nos referimos. En el Festival Veneciano de 1947 se incluyó ya un ciclo de conciertos consagrados a la producción de Vivaldi. De los trescientos cincuenta conciertos inéditos de Vivaldi que han sido exhumados de la Biblioteca de Turín, la Casa Ricordi ha impreso ya veinticinco. Se proyecta la edición de lo que resta en el plazo de unos seis años.

REVISTA DE REVISTAS

Nuestra Música. Año II. N.º 8. Octubre 1947. México D. F. México.

Ballet Moderno en México	Arturo Perucho
Danzas Chontalpeñas	José E. Guerrero
Las «Escenas de Ballet de Strawinsky»	Jesús Bal y Gay
Conciertos de los Lunes.	
Notas.	

Polifonía. Año III. N.º 16. Mayo 1948. Buenos Aires. Argentina

Editorial	Jorge Oscar Pickenhayn
Carlos López Buchardo	Manuel de Falla
Notas sobre Maurice Ravel	Carlos Vega
Acotaciones a la Metodología Folklórica	Carlos Suffern
El Maestro	
Actividad musical en el país	
La Música en el exterior	
Danza y Ballet	
Discos y Radio	
Noticias	

Musical Digest. Febrero 1948. Nueva York. Estados Unidos.

Editor's Page	Alfred Human
Wanted: Alert Audiences	Daniel Gregory Mason
Bridging our Hemisphere	Camargo Guarnieri
When should piano study begin?	Andor Foldes
Jazz is American	Otto Cesana y Marion Holloway
Hymns around the World	Gustav v. Gumpert
Forum for Musicians	Rudolph Reti
Guide for the listener	Karl Krueger
George Bernard Shaw: Molder of Contemporary Criticism	Judith Brayer
Opera in New Orleans	Edna Holland
Television's Problem Child-Music	Gustav v. Gumpert
Tartar Music	Ivan Narodny
On the air	George Henry