

# REVISTA MUSICAL CHILENA

*publicada por el*  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL  
UNIVERSIDAD DE CHILE



XXXIII  
ABRIL-MAYO 1949

## INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Juan Orrego Salas, Delegados de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador.—Victor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Angel Ceruti, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Secretario: Alfonso Izzo P.

*Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz*

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

AÑO 5°. *Santiago de Chile, Abril-Mayo de 1949* N.º 33  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

## SUMARIO

### EDITORIAL

<i>El canto en español</i> . . . . .	3
VICENTE SALAS VIU.— <i>Alfonso Leng. Espíritu y estilo</i> . . . . .	8
BONIFACIO GIL.— <i>Juegos Infantiles de Extremadura y su folklore musical</i> . . . . .	18
ROBERTO GARCÍA MORILLO.— <i>El teatro musical en Argentina</i> . . . . .	40

### MUSICA Y VIDA

<i>Música y «razón de Estado»</i> . . . . .	46
<i>La Unesco y la música</i> . . . . .	49

### CRONICA

<i>Noticias</i> . . . . .	53
<i>Conciertos</i> . . . . .	56
<i>Actividades americanas</i> . . . . .	58
<i>Actividades europeas</i> . . . . .	61

EDICIONES . . . . .	65
LIBROS APARECIDOS . . . . .	68
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	69

## EDITORIAL

### EL CANTO EN ESPAÑOL

UN problema sobre el cual nunca hemos visto preocupación seria es la curiosa desviación del criterio que ha colocado incuestionablemente al idioma castellano en una situación de inferioridad entre las lenguas que se usan y que se admiten con mayor frecuencia en las actividades musicales y sobre todo en el canto. Esta situación anómala, de la que no está excluida la propia España, es particularmente notoria en los países americanos de habla española. A diferencia de lo que ocurre en Inglaterra, en Francia o en Alemania, no es raro ver entre nosotros que las obras musicales, no siendo cantadas en el idioma original, se ejecutan traducidas a otras lenguas antes que vertirlas al castellano. Hay dos ideas curiosas que parecen desprenderse de esta omisión: o que nuestro idioma pueda ser inadecuado para el canto o, la idea mucho más curiosa y difundida de que, a fuerza de oír cantar en idiomas extranjeros, el público se ha acostumbrado a no entender lo que se canta y a que aún le moleste comprender claramente las palabras sobre las que está escrita la música.

En Chile hemos tenido muy concretamente establecido el desprestigio del castellano. Hace muchos años, había un sistema de contratos en nuestro Teatro Municipal, en los que se otorgaba la concesión de la sala a empresarios, y recordamos que entre las cláusulas de estos contratos había una que obligaba al estreno de una ópera nacional, pero agregando que la tal ópera *debía estar escrita en italiano*. Es decir, que se daba ya por establecido que los compositores chilenos debían eliminar de su creación el idioma en que todos nos entendemos. Es así como, ya que hablamos del terreno lírico, la mayoría de las poquísimas obras del género operístico que se han estrenado en Chile están escritas o traducidas al italiano.

Otro tanto ocurría con el género del lied, ya fuera éste acompañado de piano o con orquesta. Hasta no hace muchos años, nuestros compositores escribieron invariablemente, con excepción de

---

Humberto Allende, sobre textos alemanes, italianos o franceses. La bella lengua de Cervantes quedaba reservada para la zarzuela y la tonadilla, para la música popular o la religiosa destinada al pueblo; quiere decirse, la que no se cantaba en latín.

¿De dónde viene, qué sentido tiene y qué consecuencias ha acarreado este menosprecio del idioma español? Si la lengua española no ha tenido en los doscientos cincuenta últimos años la importancia que se le daba cuando en tiempos de Carlos V o Felipe II era uno de los primeros idiomas de Europa, no es sino por razones políticas y principalmente económicas. España, sobre haber perdido su hegemonía europea, enclaustró su mundo metropolitano y colonial y lo aisló del comercio y del contacto con otras naciones; de ahí que, sin ser propiamente xenófobos, nuestros abuelos tuvieron poquísimos contactos con las lenguas extranjeras y, por contra-golpe, éstas con los medios cultos que se fueron formando en América. Otro factor decisivo en este problema, en lo tocante a música, es el hecho de haber dejado España de tener, desde fines del siglo XVII y aún antes, la importancia internacional de que gozó en los días en que Tomás Luis de Victoria imponía su estilo en Roma y en que Fernando de las Infantas oponía el veto del embajador de España a la peregrina tentativa de Palestrina de reformar el Gradual Gregoriano.

La música polifónica del Renacimiento tiene una riquísima producción española y no poca es la música profana que queda con textos castellanos. La ópera, que alcanzó a tener tentativas en las que aún Lope de Vega y Calderón colaboraron, fué pronto ahogada por la invasión de los cantantes italianos que establecieron sus cuarteles generales en Madrid junto con llegar los Borbones y comenzar el afán de desprestigiar los usos españoles, tachándolos de rudos y bárbaros. Desde los días del todopoderoso Carlos Broschi, llamado «il Farinelli», aquel cantante castrado que fué amigo y uno de los hombres más influyentes para Felipe V, el canto en español va quedando poco a poco confinado al género teatral de la zarzuela. Los compositores españoles, tales como David Pérez, Terradellas y Martín y Soler, se vuelven compositores italianos, escriben en el idioma de Italia y son, en todo y por todo, extranjeros, figuras que carecen de significado para el desenvolvimiento musical de España.

Durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, justamente la época en que se echan los cimientos del movimiento cultural hispano-americano, en que la música alcanza las cumbres máximas del

---

período de Bach, de los sinfonistas vieneses y del romanticismo en su primera etapa, la lengua española permanece a un lado en la producción y en el intercambio musical europeo. Italianizada la música, afrancesada la literatura y sumida España en el caos que siguió a la invasión napoleónica, tiene que pasar casi íntegramente el siglo XIX para que nos encontremos con una producción musical seria, que pueda ponerse al frente del maravilloso florecimiento del lied que creció en las manos de Schubert, Schumann y Hugo Wolff. Así, en los países americanos que importaron su música principalmente en el siglo pasado, la música, por decirlo así «la música», es un fenómeno no español y de origen extranjero; la música de canto es un arte que, en primer lugar, es italiano, y luego alemán o francés; rarísima vez inglés.

La consecuencia más grave que esta posposición del español trajo es el que se haya formado una verdadera desviación del criterio musical, que se haya perdido la capacidad de gustar de la música con texto, que se haya agudizado la preocupación por el sonido de la voz, por su emisión a expensas de la inteligencia de los textos que, para la mayoría de los auditores, no sólo son indiferentes, sino que aún estorbarían la música si se comprendieran.

Hace muchos años, una cantante chilena, guiada por un propósito muy justo, se presentó en el Teatro Municipal de Santiago con un concierto de lieder en excelentes traducciones al español, que cantó con exquisita gracia. El efecto fué desconcertante para muchos y el ejemplo quedó sin consecuencias hasta hoy. Es cierto que debemos reconocer el que se ha desterrado el canto de Schubert o Schumann en italiano o en francés, lo que antes era frecuente. Los cantantes pronuncian como pueden los idiomas extranjeros, sobre todo el alemán y el francés, y se hacen traducir, para su comprensión personal, los textos en idiomas que desconocen.

¿No sería mucho más justo entrar resueltamente, si no se poseen bien los idiomas, a cantar en español, a hacer buenas traducciones y acostumbrar al público a que la música con un texto requiere que ese texto se entienda y se ajuste paso a paso a la composición? Recordamos, y esto con motivo de que este año se oirá, y no sin algún escándalo, el Mesías de Händel en castellano, que en 1925 la Sociedad Bach cantó el Oratorio de Navidad en español y que fué sumamente justa y agradable la compenetración que el público tuvo de la obra. Con posterioridad, el Conservatorio ejecutó la Pasión Según San Mateo y la Novena Sinfonía de Beethoven también en buenas traducciones. Es decir que, en el terreno de los

---

oratorios, ya hay en Chile una cierta tradición que deberíamos vigorizar.

No existe razón para que así no sea. El idioma castellano es una de las lenguas de más bella sonoridad, de mayor claridad y redondez para la música. Las palabras españolas, con sus vocales bien distribuidas, con sus articulaciones claras y definidas, se prestan en la misma forma que el latín a la expresión musical y nadie, que no padezca de una verdadera deformación del criterio, o de una manía, puede pensar que el canto en nuestra lengua resulta impropio o ridículo. El enemigo de los textos castellanos no está en el idioma, sino en el vicio de haberse acostumbrado a que la música de canto deba servirse de textos que no se entienden, como si continuase en vigor aquella humorística frase de Voltaire contra los libretos absurdos de la ópera de su tiempo, cuando decía que «aquello que de puro necio no se puede decir, se canta».

Buena parte también en el descrédito de la lengua española para el canto lo ha tenido la extraordinaria divulgación que se hacía de la música ligera en español y de los lamentables textos a que nos ha acostumbrado la música religiosa del catolicismo hispano-americano. La Iglesia, servida en gran parte por religiosos misioneros,—que venían a América un poco en busca del martirio con que habían soñado en sus anhelos de canonización durante el Seminario,—trajeron a nuestros países una serie de cantos procesionales, casi todos marchas lentas y aún bailes lentos, y los tradujeron con la más perfecta ignorancia de nuestra lengua, con total falta de sentido poético y más bien como un acto de piedad. El resultado ha sido que lo escuchado cantar en español por nosotros ha sido casi siempre vulgar y hasta ridículo.

No ha contribuido poco a complicar la situación del idioma castellano en América la diversa pronunciación con que nuestra lengua es hablada en las diferentes regiones de este hemisferio. ¿Cuál será la pronunciación con que debe cantarse? ¿Será la fonética española, o esa jerga más o menos internacional y como de factor común, que se ha inventado en Estado Unidos de Norte América para el cine sonoro y que fielmente corresponde a la lengua escrita de revistas como el *Reader's Digest*? Es indudable que el idioma castellano, cuando se le suprimen consonantes y se le ablandan hasta que se transforma en una cosa fofa y sin relieve, desmerece fundamentalmente para el canto. Por otra parte, la emisión justa de todas las letras suena un poco cómica en países como el nuestro, en que el habla es en gran parte a base de sonidos

que se suprimen y que se reemplazan por aspiraciones, con las cuales la música no puede avenirse. Tal vez sea éste uno de los aspectos que, sin quererlo, nos ha alejado de nuestra lengua a la cual hemos mutilado. Si los alemanes pueden cantar con esa serie de consonantes que quedan como verdaderas secuelas de ruidos al final de las palabras, nosotros no podemos ir hasta aborrecer el español, quitándole las consonantes, mientras nos parece muy bello un texto de Heine o un aria del Boris cantada en una cosa que podría parecerse al ruso.

También han colaborado, y no en pequeña proporción, como teorías parásitas, las enseñanzas de los maestros de canto, que se esfuerzan por fabricar con el idioma español una fonética que sólo conviene a la lengua italiana. No es raro ver que se enseña a los alumnos de canto una especie de dicción deformada y absurda, que se asemeja a la manera como uno hablaría teniendo un alimento caliente dentro de la boca. Para los profesores de canto que, espiritualmente y en su gran mayoría, siguen siendo italianos, lo único que les interesa es lo que llaman «colocación» y esta colocación suele trastocar las vocales en la forma más cómica y disparatada.

Como una política firme para nuestras actividades artísticas debe enfocarse de una vez la rehabilitación del castellano y su empleo sistemático en la música; el alejamiento de los prejuicios que ponen un acento un tanto grotesco en el canto que se entiende; el abordar la edición de la música clásica del lied con los textos originales y *buenas* traducciones españolas que conserven todo el vuelo poético, toda la belleza que sea compatible con la adaptación en un idioma extranjero; y que la ópera, cuando no se cante en sus textos originales, se haga en castellano. Esto no es ser nacionalista, sino tener dignidad, sentido lógico y justa comprensión estética.

D. S. C.



# ALFONSO LENG

## ESPIRITU Y ESTILO

POR

Vicente Salas Viu

**E**NTRE los músicos mayores del presente musical de Chile, Alfonso Leng se destaca con una obra que el pasar del tiempo acrecienta en significación. Como los buenos vinos, gana en grados, se irisa con nuevos matices y su fuerza se hace más penetrante, lejos de disminuir. Intenté en otras ocasiones, y al ocuparme de otros músicos contemporáneos, algunos de ellos también chilenos, discernir los valores de época de los valores permanentes—o que a mí me lo parecen—en lo que llevan producido. Trabajo imposible de cumplir con Alfonso Leng. Porque lo primero que se nos ofrece en su arte es una asombrosa unidad, de la primera a la última de las páginas que tiene escritas, y junto a esto una intensidad de expresión equivalente en cada una de sus obras, sin otras diferencias de envergadura que las del particular género de composición a que pertenecen. Pretender señalar una evolución estilística considerable sería vano en un músico que se nos presenta logrado, hecho, desde los primeros pasos. Más vano aun querer separar lo accidental de lo permanente en esas creaciones. Todas ellas hablan un lenguaje substancial y profundo. Uno de los atributos, quizá el mayor, del genio de este músico es precisamente dar a la emoción huidiza de un instante o al episodio que la produce una existencia en el terreno artístico que se escapa de lo temporal. O todo el arte de Alfonso Leng perdura, o todo él se pierde. Así de extremada es la impresión que nos causa cuando nos acercamos a él para considerarlo en su conjunto.

No es Alfonso Leng músico que se mueva por modas de un momento, que persiga hacer suyos avances técnicos deslumbrantes en un cierto período o que, en actitud opuesta, se ufane de su renuncia a la expresión moderna por estimar mejor la de un tiempo pasado. Su música nace de un íntimo sentir y a él sólo obedece, incluso cuando sobre él, sobre él tan sólo, se forja un estilo y una técnica. Que se fundan por esto en razones sentimentales, antes que de ninguna otra especie. La admiración por determinados maestros o las emociones recogidas en creaciones musicales que preceden o rodean a las propias—*únicos impulsos, más que influencias, recibidos por Leng*,—deben contarse entre las razones afectivas que guían a una personalidad en su formación.

Poderoso sentimiento y poderosa intuición para vertirlo en arte, he aquí las palancas de la obra musical de Alfonso Leng. Sin arriesgar un análisis de sus elementos, haremos un esbozo de las circunstancias que los rodean.

### EL AUTODIDACTA. ESPÍRITU Y ESTILO

Alfonso Leng, que excepcionalmente visitó las aulas del viejo Conservatorio un año,—el de 1905,—debe cuanto sabe a su capa-



EL COMPOSITOR CHILENO  
ALFONSO LENG

cidad creadora y a sus extraordinarias dotes de asimilación. «Conoció la técnica de su arte, antes de aprenderla en los libros», dijo Alberto García Guerrero al referirse a aquel muchacho que con tanto fervor compartió sus inquietudes musicales a comienzos de siglo y que demostró como él una intuición vigorosa para orientarse sobre el cúmulo de experiencias que comportaba la música entonces nueva.

Un estudio y observación constantes de las obras de los compositores destacados en aquellas décadas y una vocación insobornable formaron la base de la personalidad de Leng. Se muestra muy pronto en ella una actitud meditativa ante la vida, no exenta de religiosidad o mejor aún, de un trascendentalismo sentimental que ha hecho comparar, sin grave error, algunas de las composiciones de Leng con las de Alejandro Scriabin. Aunque, ni en este caso, se pueda hablar de influencia *directa* sobre el músico chileno y todo se reduzca a coincidir en la posición apasionada y esotérica de que surgió el misticismo musical del autor de «El Poema del Extasis». Pero las similitudes espirituales implican otras en la técnica. El sentido de las funciones armónicas y el color orquestal de la música de Alfonso Leng encierran indicios bastante concretos del parentesco a que aludimos, que puede advertirse igualmente en el carácter de su escritura pianística en la mayoría de las piezas escritas alrededor de 1920. «La Muerte de Alsino», la mayor obra sinfónica de Leng, tiene, en cuanto al lenguaje armónico y en la disposición instrumental, su puerto de partida en Wagner, para navegar por los mares del sinfonismo poemático de Scriabin, tanto como por el de Richard Strauss.

Las huellas de una afinidad espiritual con los románticos alemanes aparecen claras en las primeras obras de Leng, antes de la elaboración a que será sometida esa actitud del espíritu dentro de una intimidad compleja. La personalidad de Leng se acusa bien definida desde un principio, actuando la melancolía romántica como una especie de subrayado genérico sobre la suya peculiar. Claro es que las esencias románticas en el caso de Leng actúan a través de la sensibilidad de un músico que, al encararse con los problemas del arte, dispone de una amplia cultura, que se beneficia además del rigor con que se ha formado en otros campos de la actividad intelectual (1). No hay que olvidar que Leng fué quien asimiló con mayor hondura las enseñanzas de los García Guerrero, para comprender hasta qué punto era trascendente la estética puesta en curso por los modernos franceses (2). No es casual que fuera Leng quien acercó este venero de inquietudes inéditas a sus compañeros de

(1) *La personalidad de Alfonso Leng es bien conocida y goza de merecido prestigio internacional en los dominios de la Dentística. Sus investigaciones y trabajos representan una aportación considerable al progreso de esta ciencia. Leng es Profesor de la Escuela Dental de la Universidad de Chile desde 1912 y ha sido el primer Decano de la Facultad de Odontología, al ser creada ésta en 1945.*

(2) *Como es sabido, los hermanos Alberto y Eduardo García Guerrero introdujeron en Chile, en los primeros años de nuestro siglo, la música de las corrientes avanzadas europeas, entre ellas el impresionismo.*

promoción que mejor podían aprovecharlas, un Pedro Humberto Allende o un Carlos Lavín. Por lo que a él se refería, no tomó del impresionismo sino aquello que podía enriquecer su personalidad sin desnaturalizarla. Obediente a los dictados de su intuición, se encaminó hacia una música cuyo íntimo sustento radicaba en la creada por los románticos alemanes, pero a la que se superponían esas otras más complejas experiencias. Ellas refinan, filtran las fundamentales esencias románticas del estilo de Leng—en su contenido emocional como en los medios técnicos puestos en juego,—a lo largo del desarrollo de su obra. De las primeras a las más recientes de sus creaciones, se siente como si una misma idea se ensanchara y robusteciese al pasar del tiempo. Porque si cabe hablar de una evolución del estilo de este músico, sería de una evolución hacia dentro, un ahondar sobre los mismos estímulos espirituales y sobre los mismos principios estéticos, proceso de entañamiento del que deriva esa sensación de quietismo que se recibe al considerar en conjunto sus obras. Lo que en las primeras es anhelo, está plenamente logrado después. Puestos los ojos en un mismo centro profundo, éste se ensancha, se matiza en todos sus ingredientes a medida que aumenta lo acucioso de la sostenida visión. Quizá también el valor permanente que tiene hasta la menos significativa o breve composición de este maestro procede de esa atención honda, apenas turbada por nada de fuera, puesta en substancias inmutables.

Esbozados en líneas generales los rasgos de la música de Leng, que ha impreso a la contemporánea de Chile algunos de sus caracteres inconfundibles (1), ocupémonos ahora ordenadamente de los diferentes aspectos de su obra.

(1) *Para quienes gusten de generalizaciones, siempre un poco comprometidas, una empresa tentadora es analizar cómo existe una especie de denominador común en la que parece contradictoria producción chilena de nuestros días. Siendo tantos los compositores chilenos de hoy y siguiendo corrientes tan opuestas, se presiente en todos ellos la impronta de un entrecruce de influencias que a cada uno afectan en mayor o menor grado. Esas influencias podrían resumirse: Del pianismo y la armonía románticos: Schumann-Brahms.*

*Del sinfonismo romántico: Wagner, directamente o en las direcciones: Wagner-Strauss o Wagner-Debussy. Los tradicionalistas retroceden de Wagner a un Beethoven con mucho de Tchaikowsky. Los de tendencias avanzadas, parten de Wagner a Mussorgsky (Cotapos), refrenan a Wagner con Brahms para acercarse a Hindemith (Santa Cruz) o se mantienen en la línea Wagner-Debussy (Leng, Allende, Amengual, Letelier en algunas obras).*

*Del impresionismo: sentido melódico-armónico de Debussy, formalismo impresionista de Ravel. En los más avanzados, la armonía impresionista queda como fondo de una música que sigue postulados estéticos distintos (expresionismo alemán, neo-romanticismo, neo-clasicismo).*

*De la música moderna: en este acápite las influencias se diversifican en los casos particulares de cada músico. Sin embargo, pueden señalarse como rasgos curiosos: ninguna influencia, o muy en último término, de Strawinsky; ninguna de Falla (salvo, en días muy recientes, sobre el joven Juan Orrego Salas); escasa de Ravel y casi sola sobre la música de Amengual para piano; fuerte admiración por Hindemith, señaladamente en «Mathis der Maler».*

*Contrastes con la música suramericana muy fuertes, presenta la chilena en:*

*a) Tendencia nacionalista débil y limitada a ciertos músicos. Repugnancia, aún en el nacionalismo, por la exterioridad decorativa y por lo descriptivo.*

## LAS PIEZAS PARA PIANO

Una serie de canciones y de piezas para piano inician su producción, hacia 1912. De lo que escribiera antes, se conservan un Lied para piano (1911) y las referencias, que en alguna parte hemos leído, a una «Fantasía quasi sonata», obra muy de juventud. En el Lied para piano, la forma y el contenido expresivo anuncian ya a las cinco «Doloras» para este mismo instrumento (1913-1914) (1). Breves páginas íntimas, las «Doloras» encierran una sombría emoción que tanto como en el diseño melódico, muy sobrio, radica en la vigorosa armonía sobre la que el canto se desliza. Las séptimas disminuídas y los acordes alterados de Schumann, las novenas, las quintas y cuartas consecutivas de Debussy,—aunque los matices impresionistas sean aquí en extremo leves,—adquieren carta de nueva naturaleza en como funden sus recursos para expresar los subjetivos sentimientos, la peculiar poética del músico chileno. Ya en las «Doloras», como después en los diez «Preludios» para piano (1919-1932) (2) y en el «Canto de Invierno» (1934), se descubre en todos sus recursos el recatado mundo de la música de Leng y se hace notorio que este compositor no incorpora tanto nuevos elementos de expresión como una expresión nueva sobre procedimientos de escritura conocidos. Tan penetrante es el sentido inédito que Leng les imprime que logran transformar el lenguaje de que otros antes de él se han servido por lo auténtico de las emociones que ahora recoge. Su poder de creación o, si se quiere, su originalidad, no es la de un Debussy o un Strawinsky que se hacen de un nuevo idioma para decir lo que por nadie ha sido dicho. Pero si es la de un Brahms, cuyo personal carácter da un cuño propio a la materia sonora que recibe de sus antecesores. Como ocurrió con Bach en su época y hasta con el mismo Beethoven, a quien en este aspecto concretó tomó Brahms por modelo.

El «Canto de Invierno» es una sexta Dolora, cumbre de las anteriores por su más hondo sentido y la mayor depuración y riqueza, al mismo tiempo, de cuanto en él alienta. En la serie de «Prelu-

*b) Apartamiento absoluto de los géneros líricos-dramáticos y, en general, de toda música de escena, incluso el ballet (sólo Urrutia Blondel ha compuesto un ballet que, más que de danzas, consta, hasta ahora, de una sucesión de estampas sinfónicas de acuerdo con el argumento).*

*c) Inclinación pronunciada, con variantes personales, hacia un apasionamiento más intelectual y contenido, que sentimental y desbordado. De acuerdo con esto, más imaginación armónica, que melódica o rítmica.*

(1) La Dolora N.º 3, figura como escrita en 1901, pero fué quizá corregida más tarde, porque la correlación técnica y expresiva que mantiene con las otras es absoluta.

(2) Los Preludios son de fechas muy distantes entre sí, pero los más característicos están compuestos antes de 1932. Nos atrevemos a suponer que cuando el músico escribe los Preludios N.º 8 y N.º 9 (1939) y el N.º 10 (1940) vuelve a recrear un tipo de obra que le es querido, sin pretender rebasar el cauce logrado. Los otros Preludios pertenecen a los siguientes años: N.º 1, 1924. N.º 2, 1923. N.º 3, 1919. N.º 4, 1924. N.º 5, 1930. N.º 6 y N.º 7, 1932. No es raro en Leng, como ya hemos dicho, que obras distantes en el tiempo mantengan unas mismas características, que no rompen su unidad al ser agrupadas.

dios», encontramos unos, como el N.º 3, de cierta pobreza y un lirismo que trasluce la influencia de Enrique Soro, con quien por entonces estudia Leng composición; otros, como los N.º 4 y N.º 5, son de una extrema finura armónica, con rasgos de Scriabin. En los últimos hay un mayor despliegue de recursos pianísticos, seguridad de mano que no rompe con el quietismo tan sugerente de su autor en sus obras mejor logradas. Dos Poemas para piano (1928), las «Otoñales» N.º 1 y N.º 2 (1932), los «Estudios» N.º 1 (1915) y N.º 3 (1918) abundan en las características señaladas. Las Otoñales están más cerca de la sencillez expresiva de las Doloras y el Canto de Invierno; los Poemas y Estudios, tienden a una escritura más compleja. Pianismo que en el Estudio N.º 2 (1936) y en el Presto Dramático (1933) cae en cierta superficialidad, por acumulación de recursos, o en un sentimentalismo vacuo; «de concierto», pudiera decirse.

### LAS CANCIONES

Hemos insistido varias veces sobre la admirable unidad de estilo que presentan las obras de Leng. Ella es ante todo perceptible en la serie de sus lieder, que se extiende desde las primeras manifestaciones del compositor, hacia 1912, para alcanzar la plena madurez de su arte en los años que corren entre 1918 y 1922. Sin lugar a dudas lo más personal de este compositor, personal siempre, y su aportación decisiva a la música chilena se encierra en sus canciones. Las de más antigua data que conocemos, pertenecen a los días de su fervor impresionista (1916). No sería de extrañar que antes hubiera trabajado en este género, sin haber querido conservar los posiblemente inmaduros frutos (1). Porque las primeras canciones de Leng,—«Brouillard», «Rêve», «Chant d'Automne» y «Chanson de l'oubli»,—nada tienen de primerizas. El adoptar el idioma francés en estas canciones obedece a una razón de estilo, antes que a un prejuicio de época (2). En efecto, la línea melódica sigue con fide-

(1) *El pudor con que Alfonso Leng recela sus primeros pasos ha hecho que nadie repare en una etapa inicial de romanticismo sin cortapisas que coincide con los años de adolescencia en los que decide consagrarse a la música. Un mejor conocimiento de esa etapa, de la que, por casualidad, poseemos algunos datos sugestivos, explicaría mucho de las posiciones adoptadas después. Por ejemplo, creemos de un gran valor en este sentido el hecho de que Alfonso Leng figure con Carlos Lavín, Alberto y Eduardo García Guerrero en el cuarteto de muchachos animadores de la Academia Ortiz de Zárate (1903). La Academia sólo tuvo de Ortiz de Zárate su nombre, reverenciado por quienes veían en él una gloria de la lírica nacional y una figura equiparable a la de los dioses románticos en el reino de los sonidos. Pero hay más: Alfonso Leng concibió por aquellos días el proyecto de escribir una ópera sobre «María» del colombiano Jorge Isaac, quizá la primera novela romántica hispanoamericana. De ese proyecto juvenil sólo quedaron apuntes y algunos números. El tema y el espíritu de su ópera y aún esto mismo, la ilusión de escribir una ópera de largo alcance sentimental, son realidades no despreciables al considerar los primeros impulsos de un espíritu.*

(2) *Sabido es que el castellano, perdida su tradición cantable en la música artística, no se consideró por muchos compositores, en aquel tiempo y aun ahora, como un idioma apto para recoger ciertas sutilezas de expresión ni plegarse a una técnica avanzada.*

dad las inflexiones del texto en una especie de semi-recitativo, de buena tradición clásica francesa, restaurada por los impresionistas. La expresión que así se logra,—delgada, quebradiza, rica en matices suaves,—se refuerza por la atmósfera armónica envolvente; aquí más cercana a la debussysta que en ninguna de las otras creaciones de Leng. «Brouillard» está teñida de estos elementos estilísticos y aun más «Rêve», donde la armonía es esencialmente cromática, aprovechando el deslizarse en semitonos descendentes o ascendentes para las bien graduadas mutaciones de la expresión. «Chant d'Automne» usa de armonías más llenas, con parejo refuerzo de la melodía en perfiles de mayor relieve. La «Chanson de l'oubli» se aparta un paso más del impresionismo puro en la medida que se acerca al apasionado lenguaje de los lieder de plenitud, que son contemporáneos a esta última canción francesa del músico chileno.

Alfonso Leng, como el lector habrá ya deducido de lo escrito, nunca creó música si una íntima necesidad espiritual no se lo exigía. Es un caso aparte en la generalidad de los compositores contemporáneos, porque jamás el solo deleite estético o especulaciones técnicas, y menos aún el simple deseo de destacar su originalidad, mueven su pluma. Es lógico que cuando la pasión que le mueve es más intensa se intensifiquen en su música todos los elementos que la forman. Los cuatro lieder escritos en 1918 con texto alemán, producto de una honda congoja, son su obra capital, a la que pueden emparejarse los mejores momentos del poema sinfónico «La Muerte de Alsino». Esos cuatro lieder,—«Du fragst», «Lotusblume», «Lass meine Tränen fließen» y «Du»,—están precedidas por «Sehnsucht», sobre la divulgada poesía de Goethe, y epilógados por dos lieder más sobre versos alemanes, compuestos en 1931: «Frühlingslust» y «Wehe mir!».

En «Sehnsucht», Leng recoge el peso de la reiterada interpretación romántico-alemana de estos versos. Irrumpe de esta forma en un campo mucho más próximo a su sensibilidad que el del impresionismo. La melodía de «Sehnsucht» abandona el recitado, de raigambre francesa, para discurrir por los cauces de un fluir melódico que Wagner calificó de «melodía infinita», pero que no menos que en las suyas se muestra en las de sus antecesores dentro del primer romanticismo alemán cuando buscan una expresión extrañadamente psicológica, olvidando la cuadratura del «volkslied». El cromatismo en el piano acompañante, parejamente se desprende del sistema impresionista para cargarse de un sentido wagneriano. «Du fragst» usa con mayor propiedad y autenticidad de esos recursos técnicos, al ser sobre todo un estallido de pasión recóndita. «Lotusblume», «Lass meine Tränen fließen» y «Du», las cumbres del estilo de Leng, encierran una expresión tan honda y atormentada, son tan carne y alma de su autor, olvidado de cuanto no sea dar libre curso a los sentimientos de que rebosa, que para mí constituyen muestra poderosa de una originalidad sin adjetivos. Las palabras y la música a que van unidas, nos emocionan como si por primera vez fuesen pronunciadas, como si por primera vez nos descubriesen toda su carga de sentido.

En «Wehe mir!», Leng reconstruye con igual acierto el espíritu de sus lieder mayores. «Frühlingslust» conserva la calidad de los precedentes, más no su fuerza de expresión. No sé por qué este lied evoca el romanticismo fin de siglo, más efectista, de Hugo Wolf, músico a quien sólo la falta de sensibilidad de las cantantes puede equiparar,—por el brillo de fuera,—con los grandes maestros de la canción alemana, como Schubert, Schumann, Brahms o Wagner.

En «Cima», (1922), volvemos a hallar, sobre versos castellanos de Gabriela Mistral, el ambiente trágico de los lieder alemanes, con el mismo interés de la parte pianística, aquí de una transparencia infinita. El piano presenta en las mejores canciones de Alfonso Leng un carácter «sinfónico». En una primera audición, quien escucha estos lieder puede pensar que el fondo armónico,—mucho más que fondo, por supuesto,—y la expresión que contiene ganarían al ser confiados a los múltiples recursos de la orquesta. Impresión engañosa que producen asimismo las grandes Sonatas de Beethoven, verdaderas sinfonías para piano, los Estudios, con agudo sentido calificados de «sinfónicos» por Schumann y los lieder de Hugo Wolf de más ancho aliento. Sin embargo, hay algo intraducible,—una intimidad que se esfuma al cambiar de medio,—en el «sinfonismo pianístico» de los maestros nombrados, como demuestran los intentos fallidos para buscarles otro ámbito sonoro. Igual ocurre con las canciones de Leng. Cuanto contienen está en la versión original y poco ganan, si no pierden, al pasarlas del piano a la orquesta. «Lass meine Tränen fliessen», «Wehe mir!», «Cima» y «Chant d'Automne» han sido transcritas por su autor de esa manera. Las versiones son casi traspaso literal de la parte de piano al conjunto sinfónico, con excepción de la realizada con «Deja correr mis lágrimas». La fidelidad a lo que son sus canciones, tal y como las concibió, constriñe la imaginación sinfónica de Leng, que es mucha cuando su música *ha sido pensada* directamente para orquesta, como atestiguan «La Muerte de Alsino» y la «Fantasía para piano y orquesta».

Sobre las transcripciones orquestales de la música escrita para piano, tendríamos que repetir lo recién señalado en cuanto a los lieder, Leng lleva a cabo *transcripciones* escrupulosas, pero no *orquestaciones* de sus obras. En un único caso obtiene esto último y el resultado es una pequeña obra maestra sinfónica. Me refiero al «Canto de Invierno», escrito en 1936 para esta nueva versión (1).

#### LA MUERTE DE ALSINO

El poema sinfónico «La Muerte de Alsino», no obstante ser la obra de más envergadura de Alfonso Leng, fué compuesto en un relativamente corto tiempo. A fines de 1920, el músico trabaja en los primeros apuntes de este poema; en Marzo de 1921, se encuentra concluso, y en su forma definitiva, salvo las inevitables pequeñas correcciones de orquestación después de su estreno (Mayo de 1922).

(1) Las otras composiciones pianísticas transcritas para orquesta son el Preludio N.º 2, las Doloras N.º 1, 2 y 3 y la Otoñal N.º 1.



---

«La Muerte de Alsino» se basa en cierta manera en la novela poemática de Pedro Prado del mismo nombre. Alsino es un héroe que participa a la vez de los rasgos de un Icaro y un Ariel chilenos. El músico aprovecha este doble carácter del personaje para interpretar en sonidos, no las peripecias de su aventura, sino el símbolo que representan. No hay un verdadero «programa» en «La Muerte de Alsino». Se describen hechos espirituales y no acontecimientos episódicos: si alguna descripción existe es la de sucesivos estados de espíritu. Y, sobre todo, la orquesta canta un himno al ansia de liberación, a la huída de la materia que anida en el fondo de lo humano. «De aquí, ha dicho un comentarista certero de la obra, arranca el poder fascinador que ejerce este poema sinfónico, sublimación de las inquietudes que se agitan vagamente en el fondo oscuro de la subconciencia y que surgen en ciertos momentos a la superficie en un arranque heroico de energía deslumbrante, para luego desplomarse en un ademán de suprema resignación». Porque el final de Alsino, como el del Icaro griego, como el de todos los grandes soñadores, es la derrota.

Ya indicamos que la armonía y el color orquestal del «Alsino» tienen arraigo en la admiración que Leng siente por las grandes construcciones sinfónicas wagnerianas, para derivar hacia un concepto del poema sinfónico que fluctúa entre Strauss y Scriabin. De Strauss asimila la estructura formal, el desarrollo de motivos generadores conforme a un elástico sistema. Pero en lo psicológico se aparta de la dinámica característica de Strauss, muy exterior casi siempre, para sumirse en el quietismo contemplativo de su otro modelo.

Aunque en diversas ocasiones se haya comentado la importancia que cobró para la música de Chile la primera audición de «La Muerte de Alsino» en 1922, la reiteración, sobre el contenido de la obra, de esos comentarios es en estos momentos imprescindible. En «La Muerte de Alsino» se concentra para proyectarse sobre el ambiente la aportación capital del estilo de Leng, aportación que fija una constante estética, más que técnica, en el arte posterior. Sus repercusiones son tan vigorosas que se prolongan hasta los «Sonetos de la Muerte» de Alfonso Letelier, terminados en 1948. El tipo melódico a que responden los motivos conductores del poema sinfónico de Leng es el de esa amalgama Wagner-Debussy que hemos señalado como rasgo inequívoco de todo un aspecto del arte chileno contemporáneo. Las dos luminarias aludidas presiden desde su altura la disposición orquestal. Fiel ésta al íntimo sentido y a las necesidades de una sentimentalidad tan propia como la de su autor, no faltan con todo pasajes en los que uno u otro de los dioses tutelares señalan su presencia con algún gesto significativo... para quien esté atento a recogerlo. «La Muerte de Alsino» comienza por un Andante que sirve como de exposición temática. En él aparece, desde el primer compás, el tema del ansia, simple sucesión de dos notas en segunda menor ascendente y que proveerá, en consecuencia, a la composición de largos períodos en progresiones cromáticas. El segundo tema, del dolor de Alsino después de su derrota, está

igualmente formado por una sucesión de valores en segunda menor. El hallarse orquestado sobre la fusión de los timbres de violas y trompas, cuando no se confía al plañidero canto del corno inglés, aumenta su carácter tristanesco. Pero estos dos temas no responden a la línea ampliamente desarrollada de «melodías infinitas», sino que se constriñen a la extensión de un par de compases, como motivos conductorces de un desarrollo que ha de seguir más por los cauces de Strauss que los de Wagner. El tercer tema, donde se recoge la personalidad espiritual de Alsino, algo así como su idealidad inmarcesible, es mucho más animado y en sus saltos melódicos hay rasgos no sólo de post-wagnerismo expresionista (Hindemith, quizá) sino de post-impresionismo. Cuando en el Allegro agitato, avanzada la composición, aparece este tema en imitaciones canónicas, la escritura orquestal y el espíritu mismo de la frase nos hablan de la influencia que el Alsino tuvo sobre la sensibilidad juvenil de Domingo Santa Cruz. Al escribir este músico en 1946 sus «Preludios Dramáticos» como una reafirmación de fe en Wagner,—Wagner siempre estuvo en el fondo de la estética de Santa Cruz,—dispensa también un homenaje impremeditado al Alsino, primera ocasión en que la música chilena absorbió aquellas esencias para darles un nuevo y avanzado sentido en la escuela sinfónica de nuestro país.

El procedimiento de desarrollo del poema de Leng ya hemos dicho que se acerca al de Richard Strauss y que de él se diferencia por falta de una dinámica de tan enérgica pulsación como la del maestro vienés. Muy de Strauss, o de un Wagner reelaborado con otras aportaciones armónicas, son los pasajes de plenitud del Alsino; por ejemplo, en los climax de pasión. Ese vigor orquestal abandona las sugerencias románticas o post-románticas alemanas en las escenas de mayor sutileza poética, como en el Muy Lento central, cuando el espíritu de Alsino se encalma en la serenidad de la noche. Aparece en este pasaje el tema del ser ideal del protagonista en la trompeta con sordina, sobre una atmósfera de cuerdas y maderas con resonancias de arpa. Segundas y novenas en el tejido armónico igualmente indican hacia qué apartados climas se orienta el gusto del compositor en este momento.

Si la construcción formal se basa en tres temas fundamentales, que se modifican por aumentación o disminución de los valores melódicos, que proveen al trabajo temático, con la reiteración de sus motivos, elementos de desarrollo que mantienen la unidad de la obra,—sostenida asimismo por la estrecha relación que guardan las ideas secundarias con los temas principales,—la textura sinfónica y el contenido armónico se orientan en la dirección Wagner-Strauss tanto como en la dirección Wagner-Debussy, para adquirir en todo caso acentos propios; los que dimanan de las peculiares necesidades expresivas del músico chileno. Cuando Luis Esteban Giarda, compositor formado hacía mucho cuando se estrenó Alsino, se siente emulado a marchar por rutas paralelas a las elegidas por Leng y escribe el poema sinfónico «Más allá de la muerte», se echará de ver cuán distintos son los efectos de ese cúmulo de sugere-

---

rencias sobre una obra de arte si son recogidas por una íntima apatencia espiritual o por una simple admiración técnica.

En la «Fantasía para piano y orquesta» (1936), cuya forma es también bastante poemática, la atmósfera cargada de inquietud de Scriabin se acusa con mayor relieve. Lo que se pierde en lógica formal, se gana en finura de matices. El clima creado por la vaguedad armónica cara al músico chileno, se mantiene en tintas más sombrías. La orquestación brillante, demasiado post-wagneriana del «Alsino» depura sus recursos. Hay mucho ya en esta Fantasía para piano y orquesta de una emoción desolada que, a corto andar, será también uno de los atributos sobresalientes de Domingo Santa Cruz. Quien, por otros caminos, ha contribuido a imponer el sello de un patetismo austero y de una profunda espiritualidad a la música de Chile en esta hora.

La producción de Alfonso Leng se completa con un «Salmo» para voz y piano (1941), vertido después para orquesta, y tres corales sobre el texto de ese mismo Salmo, el 77. En los corales, el músico chileno usa de una escritura contrapuntística, en recursos muy simples de imitaciones canónicas, poco afín a su temperamento. Los Salmos corales constituyen curiosos ejemplos de cómo este maestro se produce en un medio para él desacostumbrado. Hay en ellos hallazgos felices, pero no son obras, en conjunto, de suficiente relieve. Para conjuntos de cámara, Leng ha escrito un Andante para piano y cuarteto de cuerdas (1922) que es muy poco lo que agrega al resto de su producción.

# JUEGOS INFANTILES DE EXTREMADURA Y SU FOLKLORE MUSICAL

P O R

Bonifacio Gil

ANTECEDENTES

**E**N el año 1939 iniciamos—con la colaboración literaria de doña Isabel Gallardo de Alvarez, infatigable y culta folklorista—la búsqueda de canciones y juegos infantiles de toda España. Tras un largo período de recogida, llegamos a reunir unos mil ejemplos de ambas materias, cantidad no superada hasta ahora en esta clase de actividades. Las regiones mejor representadas fueron: Castilla la Vieja, Andalucía y Extremadura, en particular esta última, donde mayores oportunidades teníamos para su investigación.

Antes de que vean la luz las aludidas colecciones, *Juegos y Cantos* (empresa que no sabemos cuándo tendrá lugar dadas las actuales dificultades para publicar tan copioso material), nos proponemos ofrecer al Instituto de Investigaciones Musicales—respondiendo gratamente a su amable requerimiento—, una serie de manifestaciones lúdicas de Extremadura, región que tanto ha influido en la cultura popular chilena, como en el resto de los países hispanoamericanos. Por ello, estas aportaciones, y dada la escasísima documentación que conocemos de Chile, podrán servir en muchos casos como antecedente del juego infantil chileno; en algunos, como estimulante para su recogida; en otros, para estudio comparativo, habida cuenta de que poseemos de la región extremeña la mayoría de las fisonomías lúdicas, en parte comunes al folklore español: desde que el niño nace hasta su llegada a la adolescencia.

En España no conocemos publicaciones musicales de expresión nacional que resuman un contenido monográfico, de acuerdo con la variedad de sus regiones. Bajo un aspecto general cabe mencionar la obra de R. Montalbán, *El Corro de las niñas* (Madrid, 1894) sin otro fin que divulgar para piano las canciones infantiles más corrientes, como otros libritos: *Canciones Infantiles* por María Rodrigo y Elena Fortún (Madrid, 1934); *El folklore en la escuela* por E. M. Torner, literario-musical (Madrid, 1936), este último con finalidades didácticas y también el cuaderno *Cançons y Jocs cantats de la Infantesa*, por Aurelio Capmany y Francisco Baldelló (Barcelona, 1923).

Recientemente hemos visto la colección musical de don Sixto Córdova, *Cancionero popular de la Provincia de Santander* (1948) cuyo primer volumen (único hasta ahora publicado) lo dedica al «Cancionero Infantil Español», nutrida aportación de este género, en el que también figuran numerosos juegos de varias provincias.

*Publicamos la primera parte de este estudio, tan pleno de erudición como de sutileza, sobre los cantos y los juegos infantiles de Extremadura (España) en los que el lector advertirá raíces vivas del folklore chileno. La contribución que presta a nuestras páginas el investigador español don Bonifacio Gil es, por el motivo aludido y por muchos otros, en extremo preciosa para la Revista Musical Chilena.—NOTA DE LA REDACCIÓN.*

En los cancioneros regionales apenas se han preocupado sus respectivos colectores de incluir documentos infantiles. Sólo recordamos existan en buen número en el *Nuevo Cancionero Salmantino*, de don Aníbal Sánchez Fraile (Salamanca, 1943) y en nuestro *Cancionero Popular de Extremadura* (Valls, 1932). Pedrell, en su *Cancionero Musical Popular Español* (Valls, 1922) incluyó algunas en el primer volumen, aunque de escasa importancia.

La producción folklórico-literaria es más extensa y alcanza un área geográfica muy apreciable. Como fuentes de canciones y juegos españoles, heredados de la cultura clásica, debemos mencionar en primer lugar el erudito libro de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos* (Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1884), donde vemos una estimable cantidad de ellos con menciones históricas, sin olvidar a Alonso de Ledesma: *Juegos de noches buenas a lo divino* (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1905); *Cantos Populares Españoles*, de Rodríguez Marín, cinco tomos, (Sevilla, 1882-3), el primero destinado al folklore infantil en varias de sus materias, predominando la región andaluza (1) del mismo autor: *Varios juegos infantiles del siglo XVI* («Boletín de la Academia Española», tomos XVIII-XIX, Cuadernos LXXXIX-XCI. Madrid, 1931-32), acabado estudio—como todos los que produjo el malogrado folklorista—del máximo interés histórico y bibliográfico; *Folklore infantil*, de Valerio Serra Boldú, tomo II de «Folklore y Costumbres de España» (Barcelona, 1931), sección muy interesante que resume—hasta el año en que fué publicada—un copioso inventario lúdico; *Lo que cantan los niños*, de Fernando Lorca («Prometeo». Valencia, s/a), librito muy jugoso con noticias históricas (sacadas de la obra de Rodrigo Caro) y numerosos ejemplos; *Cantares y juegos de las niñas*, de Santiago y Gadea (Madrid, 1910); *Juegos, entretenimientos e invenciones de los chicos de Valencia*, de F. Barberá (Valencia, 1905); *Jochs de la Infancia*, de Francisco Maspons y Labrás (Barcelona, 1874); *Juegos y rimas infantiles... de Villaviciosa, Colunga y Caravia*, en «Tradiciones populares de Asturias» (Villaviciosa, 1895), de Braulio Vigón; *Un capítulo del folklore gadalcanalense*, folleto por «Micrófilo» (Sevilla, 1891). Alberto Sevilla, en su *Cancionero popular murciano* (Murcia, 1921) dedicó un capítulo al folklore infantil.

Sería prolija la enumeración de trabajos sueltos de la materia que estamos tratando y otras manifestaciones que no sean juegos de acción, como enigmas, adivinanzas, leyendas, cuentos, trabalenguas, etc., que constan en libros a propósito (ejemplo los de «Fernán Caballero» y «Demófilo») y revistas: *Folklore andaluz* (Sevilla, 1882-3), *Dialectología y Tradiciones populares*, etc.

Hemos dejado para el final a Extremadura, región cuyo material entre lo publicado e inédito es muy importante, lo mismo por su calidad y variedad que en su cuantía. Además de los 47 ejemplos con música que aparecen en nuestro *Cancionero*, antes citado (2)

(1) En el tomo V trae un apéndice de juegos y rimas infantiles con música.

(2) Se nos olvidaba citar nuestro trabajo con once ilustraciones musicales, El canto de relación en el folklore infantil de Extremadura («Revista del Centro de Estudios Extremeños», tomo XVI, Badajoz, 1942, Cuaderno 3.º).

debemos consignar en primer término *Juegos Infantiles* (parte literaria) por Sergio Hernández de Soto («Biblioteca de las tradiciones populares españolas», tomos II y III. Sevilla, 1884). En total 127 con sus variantes y un breve apéndice sobre juguetes de fabricación casera. Los pueblos que investigó fueron: Zafra, Llerena, Burguillos del Cerro, Mérida, Villafranca de los Barros y algunos limítrofes de los mencionados, sobresaliendo Zafra, todos de la provincia de Badajoz. Con los recogidos por nosotros en la capital y pueblos de la comarca de La Serena, Barcarrota, Higuera de Vargas y otros, bien podemos decir que la provincia pacense está óptimamente representada en el folklore infantil. En cuanto a la de Cáceres conservamos un curioso folleto (inacabado) de Agustín Sánchez Rodrigo: *Folklore serradillano* (Serradilla, 1932), *Juegos infantiles de Extremadura*, de Marciano Curiel Merchan («Revista de Dialectología y tradiciones populares», antes aludida, del Instituto «Antonio de Nebrija». Madrid, 1944, tomo I, Cuadernos 1.º y 2.º), donde predominan documentos del partido de Trujillo y dos (por excepción) de Herrera del Duque (Badajoz), y *Rimas infantiles*, por Rafael García-Plata de Osma, que aparecen en la «Revista de Extremadura» tomo IV, Cuadernos III y VIII (Cáceres, 1902) correspondientes a Alcuéscar. En los susodichos materiales inéditos de nuestra colección se hallan también varias muestras de la provincia cacereña.

En cuanto a América hispana, la enumeración de su bibliografía infantil, por demás prolija, supondría tarea de que prescindimos por no estar a nuestro alcance los elementos necesarios.

Que sepamos, la obra de doña María Cadilla de Martínez, *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico* (San Juan P. R. 1940) es la única hasta ahora que forma un todo monográfico. En los demás países la ejemplificación infantil está desperdigada por capítulos, locuciones y estudios sueltos en libros, diccionarios, revistas y periódicos.

Con respecto a Chile, sólo conocemos la primera parte de *Contribución al folklore de Carahue*, por Ramón A. Laval (Madrid, 1916) y varias obras de Vicuña Cifuentes (*Romances populares y vulgares...*), de Pereira Salas (*Los orígenes del arte musical en Chile y Juegos y Alegrías coloniales en Chile*) y algunos álbumes: *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, *Centenario del Folklore*, y *Chile*, los tres de la Universidad de Chile, donde encontramos documentación infantil, particularmente en la obra de Laval y la segunda de Pereira Salas. Gracias a los amables envíos de este cultísimo doctor, gran amigo nuestro, nos ha sido dable conocer una parte del folklore de tan bello como floreciente país.

En los ejemplos que siguen nos abstenemos de formular estudios comparativos y morfológicos por razones de espacio, salvo algún breve comentario esporádico. De acuerdo con lo apuntado en un principio, sólo nos constreñimos a la región extremeña.

Por seguir el progreso cíclico desde que nace el niño, nos proponemos.—en esta primera sección—incluir algunas muestras sin música. Aunque se trate de asuntos conocidos, la ejemplificación es de primera mano, inédita.

MONERÍAS, FRASES Y JUEGOS PARA NIÑOS HASTA LOS CUATRO AÑOS

En estos primeros juegos, el niño actúa pasivamente, todo lo más con intervenciones mímicas. La iniciación de aquellos y su canto corresponde a la madre o miembro de la familia del nene o bien a su ama, esto es juegos para el niño.

1.—*Boba madre* (Badajoz y Villanueva de la Serena, de la misma provincia).

Cuando nace el niño, y antes de cumplir su primer mes, se le dice:

Boba madre tuihtes, (1)  
si al meh no te *reih*te (2)

2.—*El «angó»... o «ajo»...* (Badajoz).

Dándole al niño con el dedo índice en la barbita o en la mejilla, junto a la boca, se le dice, como arrullándole:

Angooo..., angooo...  
(o también): Ajooo..., ajooo...

3.—*¿Hasta dónde...?* (Orellana la Sierra, Badajoz).

El nene empieza a darse cuenta de las cosas, distrayéndole de varios modos. Primero se le enseña a tocarse en lo alto de la cabecita, después de preguntarle:

¿Hahta donde eres...? (Aquí su apellido)

Y el niño, dándose en la cabeza indicará con su manecita que lo es hasta la coronilla.

En Badajoz (capital) se le pregunta:

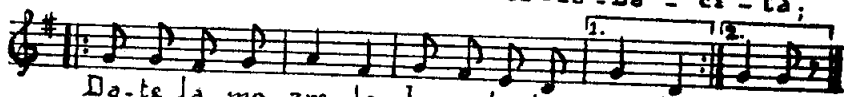
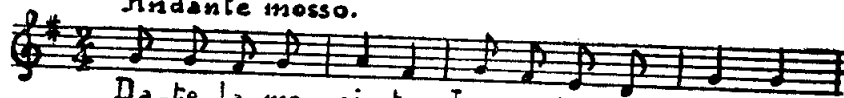
¿Hahta donde ehtá harto mi niño?

4.—*La mocita.* (Villanueva de la Serena).

Haciéndole darse en la cabeza de igual modo, se le canta:

Ej. N.º 4.

*Andante mosso.*



Da-te da-te da-te sin eh-ca-la- brar-te.

(1) *Substituimos la h (aspirada, j suave) por s cuando le sigue consonante o terminación de palabra.*

(2) *Al final de una frase la s, u otras consonantes como d, z, r, quedan virtualmente omitidas en el lenguaje extremeño.*

## 5.—¡Dios...! (Orellana la Sierra).

También se le enseña a tocarse el pechito con la mano, mientras se le repite canturreando:

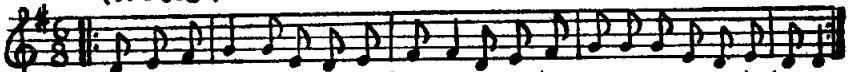
¡Dioh...! ¡Dioh...!

## 6.—No se le cae... (De la misma localidad).

La madre coge al niño por la muñeca; le mueve el brazo de arriba abajo y viceversa, como si lo tuviera inerte y le canta:

Ej. N.º 6.

(J. = 108.)



No se le cae la ma-ni-ta al ne-ne; No se le cae que presa la tie-ne  
(Var.) Que es el hue-so la tie-ne

Con la misma música se le puede aplicar esta variante, del mismo pueblo:

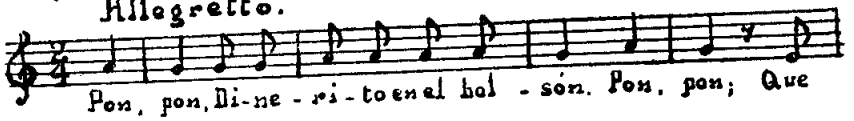
No se le cae  
al nene la manita;  
no se le cae,  
que la tiene presita.

## 7.—Pon, pon o El dinerito (Villanueva de la Serena).

Se medio cierra la mano izquierda del niño, formando con ella un cuenquecito, donde se le hace dar con el dedo índice de la mano derecha, repitiendo:

Ej. N.º 7.

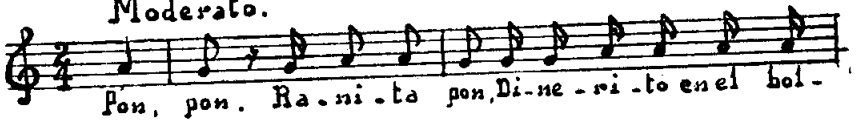
*Allegretto.*



Pon, pon, Di-ne - ri - to en el hol - són. Pon, pon; Que  
no te lo qui - te el ga - to ra - bón. Pon, pon.

VARIANTE

*Moderato.*



Pon, pon. Ra - ni - to pon, Di - ne - ri - to en el hol -  
són; Si no me lo po - neh te doy un rah - pon.



En Orellana la Vieja se dice declamada esta variante:

Pon un coco,  
salerito;  
pon un coco,  
y mañana pones otro.

8.—*¡Al... pan...!* (Villanueva de la Serena).

Poniéndole al niño cualquier objeto leve sobre la cabecita, se le repite, como regonando:

Ej. N.º 8.

*Maestoso.* (Declamado, rítmicamente)

The musical notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It consists of two measures of music. The first measure contains the lyrics '¡Al pan!' and the second measure contains '¡Al pan'. The melody is simple and rhythmic. Below the staff, there are two variations of the lyrics: 'A la bo-ya roh-cá A la bo-ya roh-cá.' and '(Var.) bo-ya esrah-cá (id.)'.

¡Al pan! ¡Al pan  
A la bo-ya roh-cá A la bo-ya roh-cá.  
(Var.) bo-ya esrah-cá (id.)

*Variante declamada en Badajoz:*

¡Pan...! ¡Pan...  
de Talavera...! (Talavera la Real, pueblo próximo a  
¡Pan...! [Badajoz].  
¡Los boyitos a real...!

9.—*La mamola* (Villanueva de la Serena).

Teniendo en brazos al niño, se le dice, señalando hacia arriba:

¡Mira qué pajarito sin cola...!

Y cuando el nene levanta la cabecita, se le da un suave golpecito en la barbilla, exclamando festivamente:

¡Alza... mamola...!  
¡Alza... mamola...!

10.—*Los lobitos* (Villanueva de la Serena).

Se abre la mano hacia arriba, moviendo todos los dedos ante el niño y cantando:

## Ej. N° 10.

(♩. = 100.)

Cin-co lo - bi - toh pa - rió la lo - ba, chí - cos y  
 gran-deh de - trah de la eh-co-ba. Cin-co pa - rió. Cin-co cri-  
 ó ya to-doh cin-co te-ti-ta leh dió.

## VARIANTE

(♩. = 66.)

Cin-co lo - bi - toh te - ni - a u - na lo - ba. Cin-co lo -  
 bi - toh de - trah de u - na eh-co-ba. Cin-co e - ran. Cin-co cri-  
 a - ba ya to-doh cin-co te-ti-ta leh de-ba

## 11.--Las tortitas (Badajoz).

Teniendo al niño sentado en las rodillas, se le cogen las manos unidas y se le hace palmo-tear, mientras se canta:

## Ej. N° 11.

*Allegro.*

Tor - ti - tah. Tor - ti - tah. Pa - ra su ma - me lah cor - te - ci - ta.  
 Tor - to - neh. Tor - to - neh. Pa - ra su pa - pa loh cor - te - zo - ne.

## VARIANTE

*Allegro.*

Tor - ti - tah. Tor - ti - tah. Pa - ra su ma - me lah mah - ho - ni - ta  
 Reh - co - neh. Reh - co - neh. Pa - ra su pa - pa loh coh - co - rro - ne.

12.—*Tortas y palmas* (Villanueva de la Serena).

Se procede como en el anterior, batiendo palmas el nene, ayudado por quien le tiene, y cantándole:

## Ej. N.º 12.

*Allegro moderato.*

Ter-tas y pal-mas. Hi-gas y ca-h-ta-ña  
Pal-mas y ter-tas. Hi-gas y be-yo-ta

13.—*¡Cu, cu...! ¡Tras... tras!* (Villanueva de la Serena).

Sentado el nene en el halda, cara a quien lo tiene, se esconde tras esta persona otra que, asomándose alternativamente por uno y otro lado, va exclamando festivamente:

¡Cu, cu!  
¡Trah, tra!

Y así se consigue hacer reír al pequeño.

14.—*El galapaguito* (Badajoz).

Uniendo, extendidas, las palmas de las manos del niño, se le hacen mover los deditos como si fueran las patas del galapaguito en marcha, mientras se le canta:

## Ej. N.º 14.

*Allegretto moderato*

Ga-la-pa-qui-to. An-da que an-da; ga-la-pa-  
Ga-la-pa-qui-to. An-da que an-da. vo-ga-la-pa-  
qui-to. De-ba-jo del a-gua  
qui-to. De-ba-jo del - - - cu-bo

15.—*Si vas por carne...* (Orellana la Sierra).

Señalando con el canto de la mano extendida a las diferentes

partes del cuerpecito del niño, según se van nombrando, se le va diciendo:

Si vah por carne,  
que no te engañen:  
que no te la corten de pierna,  
que no ehtá tierna;  
ni de pecho,  
que no eh de provecho;  
ni del brazuelo,  
mira que te doy *pal* pelo.  
¡Que te la den de aquí...  
de aquí..., de aquí...

Y se le hacen suaves cosquillitas al nene en el cuerpecito para que se ría.

16.—*El pinito* (Villanueva de la Serena).

Una vez que el niño está en condiciones de sostenerse bien, se le arrima a la pared o a un rincón, y, con las manos tendidas (para protegerle si vacila), se le canta lo siguiente (Música del N.º 11, *Las Tortitas*, variante de Zafra):

Pinito, pinito  
para su papá  
que sea bonito.  
Pinito, pinito.

Ej. N.º 16.

*Allegretto.*

The musical notation consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes.

Ten-te un pi - ni - to. Ni - ño ho - ni - to, Si te le  
tie-neh Be-he-ráh vi-no De la ho-de-ga, De tu pa-dri-no

17.—*Aquí te espero* (Orellana la Sierra).

Cuando el nene empieza a andar torpemente, se le anima a dar pasitos separándose algo de él. Tendiéndole los brazos protectores, se le canta:

Ej. N<sup>o</sup> 17.  
(J. 116)

A - qui te eh - pa - ro. La ga - lli - ni - ta Po - nien - do el hue - vo.

Vivace.

A - qui te eh - pe - ro. Po - nien - do un hue - vo. La

ga - ya - ni - ta en el ga - ya - ne - ro.

Al acercársele el pequeño, la supuesta gallinita (madre o niñera) retrocede un poco y le sigue cantando lo mismo, hasta que cansado el nene le recibe aquélla en sus brazos.

18.—*Anda, niño, anda* (Orellana la Vieja y otros pueblos de la Serena).

De igual modo se le estimula, cantándole:

Ej. N<sup>o</sup> 18.  
Allegro.

An - da ni - ño an - da. Que Dios te lo man - da Que  
La Vir - gen Ma - ri - a. Que an - deh to - do el . . . di - a

vie - ne San Jo - sé; Co - mien - do pan y miel; Que vie - ne San - ta A - na go -

lien - do me - jo - ra - na; An - da que an - da - ráh y no te can - sa - rá.

*Variante de Badajoz*

(Se aplica la misma musiquilla, salvo las modificaciones a que hubiese lugar):

Anda, niño, anda,  
Que Dios te lo manda,  
Que si no andas hoy  
Andaráh mañana,  
y si no en un año  
sin hacerte daño.

19.—*Kikiriki!* (Villanueva de la Serena).

Como en el juego anterior, agachándose cerca del nene la niñera va retrocediendo para recibir luego en sus brazos a la criatura, cantándole mientras ésta avanza:

## Ej. N.º 19.

Musical notation for Ej. N.º 19, 'Kikiriki!'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the melody and the lyrics: 'Ki - ki - ri - ki! La ga - ya - ni - ta eh - tá a - guí. Po - nien - do un'. The second staff continues the melody with lyrics: 'hue - vo en el to - ron - jil: jil, jil, jil, jil!'.

20.—*El gorgojo.* (Orellana la Sierra).

Puesta la niñera en cuclillas, con las faldas seguras entre las piernas, salta ante el pequeño para divertirle, acabando por dar vueltas de molinete y girando sobre sí como un trompo, mientras canta:

## Ej. N.º 20.

1-120

Musical notation for Ej. N.º 20, 'El gorgojo.'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the melody and the lyrics: 'Al gor - go - jo ten - te pe - ña. Que me eh - tá ha - ciendo se - ñah. Que me'. The second staff continues the melody with lyrics: 'va - yo a - li - va ra - ti - to: Que me voy, que me voy con mi gor - go - ji - to!'.

21.—*Los primeros saltitos* (Orellana la Vieja).

Se coge al nene por los bracitos y se le hace saltar mientras se canta:

## Ej. N.º 21.

Moderato.

Musical notation for Ej. N.º 21, 'Los primeros saltitos.'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff contains the melody and the lyrics: 'Ay Je - sús!, Ay Je - sús! Que el ro - sa - rro de mi'. The second staff continues the melody with lyrics: 'ma - dre No tie - ne crus, Ay Je - sus!, Ay Je - sús!'.

22.—*Sana, sana* (Don Benito).

Si el pequeño se hace daño en un dedito, por ejemplo, se le toma la manita, besándole la parte dolorida y se le dice para distraerle y que no lllore:

Sana, sana  
anquita de rana  
si no sanas hoy  
sanaráh mañana.  
¡Sana, sana, sana...!

23.—*La liebre* (Villanueva de la Serena).

De igual modo, cuando el nene cae, se le levanta con presteza del suelo, diciéndole para que no lllore y olvide el percance:

Mira, hijito, mira...  
¡Ay, cómo corre  
la pícara liebre...!  
Mi niño la iba a cazar,  
y se la dejó *ehcapá*...  
¡Anda por eya,  
perrito de San Juan!

24.—*Pipti... pipti...!* (Del mismo punto).

Cuando los niños ya andan, y hasta corren, y pretende la niñera que la sigan alegremente, les llama gritándoles:

Ej. N.º 24

*Alliegretto poco sostenuto.*

Pi. pi. pi-pi Ve-ni po-yi-toh de-trahe de mi! Pi-pi-pi-pi-pi-pi!  
(Var.) pa-ja-ri-toh

25.—*Luna, lunera* (Orellana la Sierra).

Señalándole al niño la luna, se le canta:

Ej. N.º 25

*Alliegro*

Lu-na, lu-ne-ra, Cah-ca-be-le-ta. Yo no quie-ro pan Que  
quie-ro te-ta Del pe-zón de u-na ca-rre-ta...!

*Variante del mismo pueblo:*

Luna, lunera,  
cahcabelera,  
dame dos cuartos  
para pajueta;  
y si, roñosa,  
no me los *diera*,  
le digo al sol  
que ya no te quiera.

*Otra de Villanueva de la Serena:*

La luna nueva  
¿quién se la yeva?  
La barriguita  
yena de *breve*.

A estas dos variantes se les aplica la musiquilla precedente, salvadas las modificaciones.

26.—*Misito, gato* (Varios pueblos de la Serena).

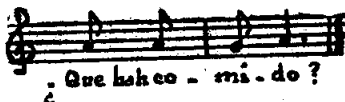
Sentado el niño en la falda, se le pasan suavemente por la carita las palmas de las manos abiertas, mientras se le va diciendo:

- Misito, gato (Var. Misito en gato)  
¿Qué hah comido?
- Sopitas en vino.
- ¿Quién te las dió?
- Mi padrino.
- ¿Por qué no me guardas unah *poquita*?
- Sí te lah guardé.
- ¿Con qué lah *tapahte*?
- Con el rabo de la gatita. (Var. Con el rabo del gato).
- ¡Michita, michita... michita...! (Var. Zape, zape, [que te mato]).

De cualquier modo que se termine, siempre se acompaña el «michita» o el «zape» con risas y cosquillitas en el cuerpecito del niño.

Advertencia para el empleo de la música: La primera y última rimas son declamadas. El giro melódico de las preguntas y respuestas es éste, si bien debemos advertir que en algunos pueblos de Badajoz es declamado todo el texto:

## Ej. N.º 26. .





27.—*Misito, gatito* (Orellana la Sierra).

Se pasan igualmente las palmas de las manos del pequeño por su carita o por la de quien le tenga, pero no se termina con cosquillas. Cántase así:

Ej. N.º 27.

*Allegro.*

Mi - si - to, ga - ti - to. Se co - mió un ra - ton - ci - to. Y  
 fue a la pla - za. Por un cuar - ti - to De ca - la -  
 ha - za. E - cha lo lle - ve a to - dah lah ca - sa.

28.—*Periquito* (Villanueva de la Serena).

Se toma, abierta, la mano del nene y se le van tocando sus dedos, uno por uno, desde el meñique al pulgar, diciéndole:

Ehte, Periquito;  
 ehte, su hermanito;  
 ehte pide pan;  
 ehte dice que no lo hay,  
 y ehte dice: ¡A'cohtar, a'cohtá,  
 que mañana lo habrá!

*Variante de Orellana la Sierra:*

Dedo, dedillo,  
 señor del anillo,  
 mayor de la mano,  
 señor ehcribano,  
 y... ¡mata piojillah!  
 mata *piojillo!*

En éste se termina frotando al nene las uñitas de sus dedos pulgares.

29.—*La palomita* (Orellana la Vieja).

Este juego es parecido a los anteriores, pero antes de repasar desde el menor al pulgar los dedos del niño, se le pasa el dedo índice de quien le tiene por la palma de la mano, diciendo:

Por aquí pasó una palomita.  
 Ehte la mató;  
 ehte la peló;  
 ehte la guisó;  
 ehte puso la mesa  
 y ehte, pícaro tuno, se la comió.  
 ¡Se la comió, se la comió...!  
 Por eso ehtá tan gordo.

30.—*La pavita* (Villanueva de la Serena).

También es casi idéntico, mas en lugar de abrir la mano del niño, se le forma en ella un nidito para el huevo y se continúa señalándole las yemas de los dedos, diciendo:

La pavita puso el huevo.  
 Ehte le echó en el puchero;  
 ehte la leña arrimó;  
 ehte la lumbre sopló;  
 ehte fué el que la guisó,  
 y ehte quien se lo zampó. (*Var.* Se lo comió).

31.—*Alcucita* (Higuera de Vargas, Badajoz).

Se juega exactamente igual que los anteriores, entreteniéndolo al niño con las primeras rimas, mientras se le abre la mano:

Alcucita,  
 pan caliente;  
 dieciocho,  
 diecinueve  
 y veinte.

Ehte fué por la pimienta;  
 ehte, por la sal;  
 ehte fué por el huevo;  
 ehte le ehcalfó,  
 y ehte pícaro goloso  
 ¡Se le comió...! ¡Se le comió...!

Se termina haciendo cosquillitas al pequeño.

32.—*Arre, borriquito* (Orellana la Sierra).

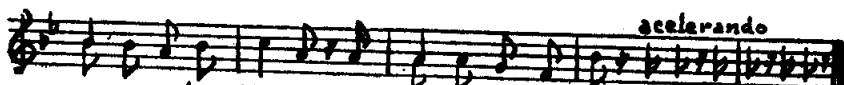
El niño, a horcajadas sobre las rodillas (o sobre una pierna) de quien le tiene, que imita el paso del borriquito mientras canta:

Ej. N.º 32.

*Allegro moderato.*



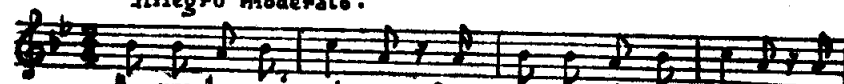
A - rre ho - rri - qui - to. Que va - mos a Be - le - cía A



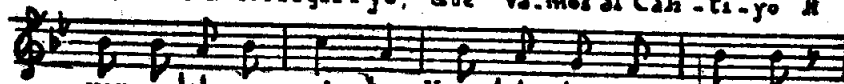
ver a la Vir - gen yal Ni - ño tam - bién. Tam - bién tam - bién tam - bién!  
(Var.) Que ma - ña - na es Pah - cua yal o - tro tam - bién!

VARIANTE

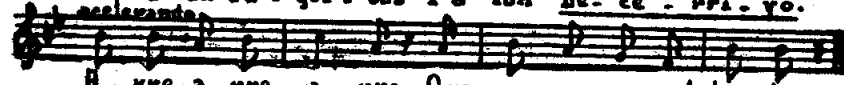
*Allegro moderato.*



A - rre ho - rri - qui - yo, Que va - mos al Cah - ti - yo A



var a lah va - qui - tas Y a loh be - ce - rri - yo.



A - rre, a - rre, a - rre. Que no ye - gue moh tar - de.

Otra variante del mismo punto:

(Con la música anterior que abarque los cuatro primeros versos).

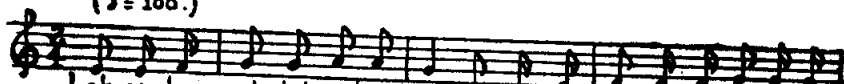
Arre, cabayito,  
que vamos a la feria;  
no me tireh coceh,  
que me caigo en tierra.

33.—Los caballitos del marqués (Villanueva de la Serena).

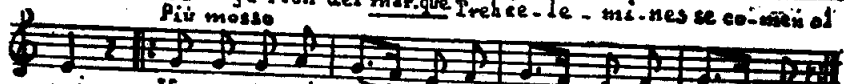
El niño, a horcajadas como en las anteriores. Quien le tiene acelerando el paso (según va marcando la letra) canta:

Ej. N.º 33.

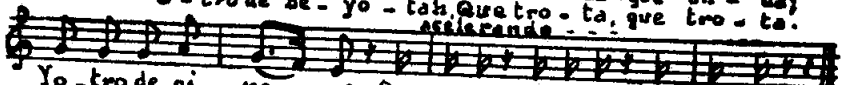
( $\text{♩} = 100.$ )



Loh ca - ba - ya - toh del mar - qué Tre - ce - le - mi - nes se co - men - ó!



mé: U - no de cah - ta - nah Que an - da que an - da;  
O - tro de be - yo - tah, Que tro - ta, que tro - ta.



Yo - tro de pi - ño - ne, Que co - rre, que co - rre, que co - rre!

34.—*Al paso, al paso...* (Del mismo punto).

Como los precedentes, pero sin cantar, solamente declamado y marcando el paso según indique la letra, para terminar alegremente como lo anterior:

Al paso, al paso, al paso...  
Al trote, al trote, al trote...  
¡Al galope, al galope, al galope...!

35.—*Aserrán, aserrán* (Zafra, Badajoz).

Teniendo al niño sentado o a horcajadas sobre las rodillas, se le cogen las manos balanceándole el cuerpecito hacia atrás y hacia adelante, mientras se canta:

Ej. N<sup>o</sup> 35.

Allegro.

A - se - rran, a - se - rran. Lah ma - de - rah de San Juan.  
 U - nah pi - den vi - no y o - trah pi - den pan. Lah del rey a - sie - rran  
 hien. Lah de la rei - na tam - hien; Lah de Ro - que pa - li -  
 Lah de En - ri - que tri - que  
 tro - que  
 tri - que y lah del du - que, tru - que, re - tru - que re - tru - que!

36.—*¡Triquili... trán...!* (Villanueva de la Serena).  
Procediendo igual se canta:Ej. N<sup>o</sup> 36.

Allegro

Tri - qui - li - trán, Cam - pa - ni - tah de San Juan  
 Juan co - me que - so y Fe - dro co - me pan.  
 Tri - qui - li, tri - qui - li, tri - qui - li - trán...!!

37.—*Té, chocolate y café* (Comarca de la Serena).

Sientan al niño frente a frente, con las palmas de las manos hacia afuera, como quien le acompaña en el juego. Primero se dan ambos con las manos en las rodillas; después dan una palmada al aire, repitiendo, como se repite la letra, marcando el compás. Una vez repetida (la primera rima) se dan nuevamente en las rodillas, primero al decir «niña»; en el «bonita» dan en la frente del contrario y en el «olé» cruzan las manos golpeando las palmas de uno con las del otro, con las manos trocadas, cantando así:

Ej. N.º 37.

(1.º 64)



Después de esto palmotean cada uno separadamente al decir «café, café» y «en el cocido con leche y té» se dan con las palmas uno a otro alternativamente con las suyas respectivas. Al gritar «arriba la cafetera», alzan repentinamente las manos y baten luego sus palmas; baten después las del contrario; prosiguen alternando en éstas con las suyas, hasta el «café» final, para terminar batiendo las suyas propias tres veces seguidas en el «café, café, café». El texto es éste:

Café, café,  
cocido con leche y té.  
¡Arriba la cafetera,  
que loh pollitoh  
quieren café.  
¡Café, café, café!

Como se ve es juego simple pero difícil de explicar por su gran movimiento y variedad.

38.—*El chocolate* (De la misma comarca).

Se juega igual. Sólo es declamado.

—¿Quién es éhte?  
—Mi negrito.  
—Y ¿qué hace?  
—El chocolate.  
—¿Para quién?  
—Para mi niñito:  
Bate que bate  
(bis) el chocolate.

39.—*¡Papá... mamá...!* (Badajoz).

Sólo es cantado, como los cuatro que siguen.

## Ej. N.º 39.

Presto

Pa - pa... ma - má... fe - ri - qui - to me que - re pe - gá ; Por  
que ? Por ná... Por al - go se - rá... Por un pi - mien - to... Por  
un to - ma - te. Por u - na so - pa. De cho - co - la - te  
(Var.) on - za

40.—¿Qué dicen las gallinitas cuando ponen? (Higuera de Vargas)

## Ej. N.º 40.

(♩ = 100.)

To - do el a - ño po - mien do Siem - pre de h - ca - za ! Yo no sé e - se di -  
ne - ro Don - de se ga - ña ! ; Poh por e - so. poh por e - so !!

Resulta sorprendente la intención imitativa del cacareo de la gallina.

41.—El huevo (Badajoz).

## Ej. N.º 41.

(♩ = 66)

Mi pa - pa. Mi ma - má. Ma Lu - cas y yo. Co -  
mi - mos un hue - vo. La mi - tá so - bró. Le e -  
cha - mos al ga - to. Tam - bién le so - bró. Le e -  
cha - mos al pe - rro y se lo zama - po.

42.—Zamarrilla (Orellana la Sierra).

Ejs. N<sup>o</sup> 42 y 43.

*Allegro*

Za - ma - rri - lla fue al in - fier - no. A pe - dir de me - ren -  
Ni - co - lás se fue a pe - ca A loh charcos del In -  
da; Sa - tió el dia - blo con un cuer - no; Za - ma - rri - lla. toma pan!  
fier - no; Se - lió el dia - blo con un cuer - no; To - ma pe - cah. Ni - co - lá!

43.—Nicolás (Higuera de Vargas).

Se aplica la misma música. El texto respectivo figura en el número anterior.

44.—Las «Mariquitas» (o «chinitas»). (Badajoz)

Se coge una «mariquita» y, dejándola pasear por la manita del nene, se le canta:

Ej. N<sup>o</sup> 44.

*Allegro*

Ma - ri - qui - ta. Ma - ri - qui - ta. Pon - te el manto y ve - te o mu - sa.  
(Var.) Ma - ri - qui - ta Ma - ri - cue - la. Yo se lo di - res tu - bu - la.  
(Que no que - res ir a loh - cue - la.

Otra variante de Villanueva de la Serena, donde las llaman «Sambenitos»:

Sambenito, vito, vito...  
cuéntame loh *dedito*...;  
si no me loh *cuenta*...  
vete a Don Benito... (Población cercana a Villa-  
[nueva].

45.—Las cigüeñas (Villanueva de la Serena).

Viendo volar a una cigüeña, se le indica al nene con la mano, cantándole:

Ej. N.º 45.

Allegro.

Ci - güe - ña pa - te - ña. Tu ca - si - ta te se van A la  
que - ma. Tus hi - ji - toh te se  
ra - ya Por - tu - gal. Manda - los v. na cer - ti - ta y e yoh vol - ve - ran.

46.—*Los milanos* (Del mismo punto).

Viendo volar a un milano (o «vilano», como también les llaman) se le indica al niño con la mano, diciéndole con ella en alto:

Milano, milano (o: vilano, vilano)  
pícame la mano;  
si no me la picah  
vete (o: vaite) a tu botica...

47.—*¿Qué dicen las golondrinas?* (Pueblos de la Serena y mal llamada «Siberia» extremeña).

Cuando las golondrinas se juntan «de comadres», cerca de una casa en que la dueña es descuidada, se ponen a murmurar de ella, diciendo:

Fuí al mar,  
vine del mar,  
y tu casa sin fregar...  
¡Puerca, repuerca, repuercaa...!  
Y me iré  
para no volver,  
y tu casa sin barrer...  
¡Puerca, repuerca, repuercaa...!

*Variante de Higuera de Vargas:*

Fuí al mar,  
vine del mar,  
hice mi casita  
sin pico ni pala,  
sin piedra, sin azadón  
y sin ayuda de varón.  
¡Chicurrí...! ¡Chicurrá...!  
¡Mi casita está acabá...!  
¡Chicurrí...! ¡Chicurrá...!  
¡Comadre *Beatrí*...!



48.—*Golondrinas y aguanieves* (o avefrías) (Villanueva de la Serena).

Cuando al acercarse el frío y se van las golondrinas, se encuentran en el camino con las aguanieves que vienen a Extremadura, y como éstas se cazan aquí en abundancia, les avisan del peligro las golondrinas, diciéndoles:

—¿A dónde vaih, locah,  
que venih muchas  
y volveih poca?

49.—*Canto del mosquito* (De la misma ciudad).

Los mosquitos son muy traicioneros. Cuando no dejan en paz a los niños, después de ahuyentarles para evitar a los pequeños sus molestias, se les dice a éstos:

—¿No sabéis cómo canta el mosquito? Pues veréis; así:

¡Pin... , que no te hago ná...!  
¡que no te hago ná...! (bis)  
¡Pin... que no te hago ná...!  
¡que no te hago ná...! (bis)  
¡Pifn... , que te engañé!

Y entonces clavan su aguijón hipócritamente.

50.—*Calientamanos* (Comarca de la Serena).

La niñera, con las manos sobre la falda o sobre una mesa, palmas arriba, y el niño con sus palmas hacia abajo sobre las de aquella. Esta alza de pronto una mano (o ambas), pegando suavemente en las del pequeño, si no las retira a tiempo, en cuyo caso, dando en el aire, pierde. Entonces el chico es quien pega, poniendo sus manos palmas arriba e invirtiéndose los papeles.

Si se hace con niños mayorcitos y pegan fuerte, se calientan las manos de verdad.

# EL TEATRO MUSICAL EN LA ARGENTINA

PO R

Roberto García Morillo

**L**AS manifestaciones iniciales del teatro lírico en la Argentina coinciden con los primeros años de la organización nacional, cuando el país acababa de salir de las luchas por su independencia. Ya anteriormente, durante la época de la colonia, habían existido manifestaciones musicales, que por otra parte no alcanzaron mucha importancia, pero es en 1813 cuando se puede hablar por primera vez de un «conjunto orquestal», bien reducido por cierto, que actuó a las órdenes de Juan Antonio Piccazzarri. En 1825, y con la ópera *El Barbero de Sevilla*, se inician las actividades líricas en Buenos Aires. La obra de Rossini fué representada, con enorme éxito, en el viejo teatro del Coliseo, el 3 de Octubre, bajo la dirección del violinista Massoni y con la participación de los cantantes Angelita Tanni, Pablo Rosquellas, Miguel Vaccani, María Tanni, Cayetano Ricciolini y Juan A. Viera. Al año siguiente subieron a escena otras tres óperas de Rossini: *La Cenerentola*, *L'Inganno felice* y *La italiana en Argel*, amén de obras de Vaccani, Dalayrac, y *El califa de Bagdad*, del propio Rosquellas. En años posteriores se dieron muchas otras, alternando los nombres de Rossini, Bellini, Donizetti y Dalayrac, y representándose incluso el *Don Juan* de Mozart.

En el teatro Coliseo se ofrecieron temporadas hasta 1831; se abre luego un compás de espera, que se prolonga hasta 1848, fecha en que la empresa Antonio Pestalardo inicia su labor en el teatro de la Victoria; en 1852 actuó en esa sala la Compañía Lírica Francesa, encabezada por Próspero Fleuriet. Al año siguiente se realizan simultáneamente dos temporadas líricas, una en el Argentino, con Varela, Pestalardo y Ascasubi, y otra en el teatro de la Victoria, con el mencionado conjunto francés. La emulación artística entre ambas compañías fué tal, que durante 1854 se estrenaron en Buenos Aires nada menos que 30 óperas, 15 de ellas de autores italianos (Rossini, Donizetti, Ricci, Mercadante, Verdi—cuyo nombre había aparecido por primera vez en la cartelera cuatro años antes, con *Ernani*—etc.) y otras tantas de músicos franceses (Auber, Halevy, Herold, Meyerbeer, Thomas y otros); fué una hazaña nunca superada en esta capital. Como se puede apreciar por los datos hasta aquí consignados, el repertorio se hacía casi exclusivamente a base de óperas italianas y francesas, sosteniéndose una intensa rivalidad artística. Con el tiempo las preferencias fueron inclinándose hacia las primeras, por más que algunas de las segundas conservaron su popularidad entre el público melómano; las óperas alemanas eran prácticamente desconocidas, y hubo que esperar hasta 1864 para ver aparecer el nombre de Weber (*Freischütz*, en el antiguo Colón).

Pocos años antes, y luego de muchas alternativas, fué terminado el antiguo teatro Colón, sala con capacidad para 2.500 espectadores, que fué construido en el deseo de dar a la capital un teatro digno de la importancia y difusión que había alcanzado ya el género

lífico. Fué inaugurado el 25 de abril de 1857, con *La Traviata*, en una velada memorable que coincidió con la presentación del famoso tenor Tamberlick, interviniendo también en los principales papeles la Lorini y Cassaloni. Desde entonces se efectuaron allí las principales manifestaciones operísticas. A mediados de 1883—año en que por primera vez figura el nombre de Wagner, con *Lohengrin*—y vencido el contrato firmado por la empresa particular que lo había explotado, pasó a poder de la Municipalidad, que lo administró todavía por espacio de un lustro. El 13 de septiembre de 1888 se realizó la última representación, pues el Banco de la Nación había adquirido el edificio para otros menesteres.

Mientras tanto, habían comenzado a ofrecerse temporadas líricas, más o menos regulares, en otras salas, las cuales, a causa del hecho antes señalado, tomaron a su cargo durante un lapso bastante prolongado, la actividad lírica de la metrópoli. Desde 1872 hasta 1888 funcionó la antigua Opera, en la que se estrenaron obras como *Alessandro Stradella*, de Flotow, y *Dinorah*. En 1879 se inauguró el Politeama, con las representaciones que del *Otello* de Shakespeare brindó el famoso actor Rossi; tuvo temporadas líricas de notable importancia, dándose a conocer en 1887 *El buque fantasma*. En 1888 (al año siguiente de su estreno en Milán) el público de Buenos Aires escuchó por primera vez el *Otello*, de Verdi, en dos oportunidades diferentes: en el Politeama durante el mes de junio, y en el antiguo Colón, el mes siguiente, con repartos extraordinarios (los protagonistas fueron Roberto Stagno y Francisco Tamagno, respectivamente). La nueva Opera, reconstruída por Roberto Cano, se inauguró el 16 de Mayo de 1889, con *Mefistófeles*, de Boito, interviniendo en el reparto la soprano Theodorini, el tenor Massini y el bajo Wulmann, bajo la dirección de Mancinelli. Con motivo de la intensa crisis del año 90, las compañías del Politeama y de la Opera se fusionaron en esta última sala, formando un conjunto como rara vez se ha podido presentar en un teatro lírico. En la Opera es donde por primera vez se realizaron espectáculos wagnerianos de jerarquía, dirigidos por Arturo Toscanini, dándose a conocer también *Falstaff* (1893) y *Tannhauser* (1894). Otros teatros consagrados al arte lírico fueron el Coliseo Argentino y el Nacional de la calle Florida, hoy demolido, que fué abierto en 1880; en este último se estrenó en 1891 *Cavalleria Rusticana*, en febrero, y en agosto subió a escena en la Opera, bajo la dirección de Marino Mancinelli y a cargo de otra compañía lírica.

Considerable auge tuvo a fines del siglo pasado y principios del actual un género menor: el sainete criollo, derivado de la zarzuela española, que pronto tomó carta de ciudadanía, dando origen a una producción febrilmente realizada, pero en la que, a pesar de la escasa preparación técnica de los autores, se advierten cualidades de gracejo, sabor típico y espiritualidad, así como muy exacta pintura del ambiente de la época, con sus usos y costumbres característicos. El tango cobró gran impulso merced a su frecuente inclusión en esas producciones. Abundaron las compañías de género chico, encabezadas en un principio por Rogelio Juárez o Enrique Gil, entre

otros, los que desarrollaban sus temporadas en salas como el Rivadavia (hoy Liceo), Olimpo (hoy cine Paramount), Apolo, Comedia, Argentino, Onrubia, y más tarde el Nacional. Sus principales representantes—casi todos ellos de origen español—fueron: Antonio Reynoso (*Libertad de sufragio*, 1894; *Justicia criolla*; *Los criollos*, 1897; *El chiripá rojo*, 1900; *Los disfrazados*, 1906; *Anastasio el Pollo*, 1909), Eduardo García Lalanne, poseedor de una notable vena cómica (*Ensalada criolla*, una de las primeras obras de este género, estrenada en 1890 en el circo General Lavalle; *Gabino el mayoral*, 1898; *La trilla*, 1901), José Carrilero (*La serenata*, 1911; *La Cabaña*, 1915, *La seca*, 1917), y Francisco Payá, de fecundidad extraordinaria, hasta el punto de haber dejado, en unos 25 años de labor, cerca de 200 obras entre sainetes, comedias, operetas, zarzuelas, bocablillos dramáticos, comedias líricas, revistas, «vaudevilles», «pochades», cuadros sueltos, juguetes, disparates cómicos, etc. (*Música criolla*, 1906; *Pial de Volcao*, 1910; *Palomas y gavilanes*, 1917). Este género se prolongó, languideciendo paulatinamente, hasta el final de la primera guerra mundial, y fué reemplazado por manifestaciones teatrales de mucha menor originalidad e interés.

Con *Aída* fué inaugurado el 25 de mayo de 1908 la nueva y actual sala del teatro Colón, con capacidad para 3.500 espectadores; es considerado como uno de los teatros más grandes e importantes del mundo, no sólo por sus dimensiones, sino por la jerarquía de los espectáculos en él ofrecidos y la fama de los cantantes que han integrado sus elencos. *Aída* fué cantada por Lucía Crestani, Amadeo Bassi, María Verges, José Bellantoni, Victoria Arismondi y Berardo Berardi, bajo la dirección de Luigi Mancinelli. Desde entonces prácticamente ha quedado circunscrita a esta sala la actividad lírica de importancia en el país, y la historia de la ópera se resuelve aquí en la reseña de las temporadas ofrecidas en el teatro Colón. En algunas ciudades de provincias, principalmente en Rosario, Córdoba, Tucumán y Mar del Plata, se han desarrollado además temporadas de ópera, de bastante categoría, y el teatro Argentino, de La Plata, se ha consagrado desde hace algún tiempo al género que reseñamos

\* \* \*

Poco a poco fueron apareciendo en las carteleras obras de autores argentinos, o por lo menos de asunto local, pero al principio esto se realizó de una manera modesta, casi se podría decir «a hurtadillas», al margen de las lujosas temporadas de ópera, a base del repertorio italo-francés, en las que participaban célebres cantantes. Si bien en 1860 se estrenó una gran cantata patriótica en el antiguo Colón, original de Clemente Castagneri: *Los hijos del sol*, y en 1862 fué representada en el Teatro de la Victoria una ópera de Wenceslao Fumi, denominada *La Indígena*, de lenguaje muy italianizante, se considera generalmente a *La Gatta Bianca*, de Francisco Hargreaves (Teatro de la Victoria, 1877), como la primera ópera compuesta por un músico argentino, aunque asunto y lenguaje sean ajenos a nuestra sensibilidad e idiosincrasia; el mismo autor dió a conocer

en 1897 y en el mismo teatro otra producción, de análogo carácter: *Los estudiantes de Bolonia*, sobre libreto de Angel Menchaca.

Mayor importancia presenta la obra de los hermanos Berutti, siendo la ópera *Cochabamba*, de Pablo—que ha quedado inédita—la primera que encara un tema patriótico. La labor de Arturo es más amplia y presenta un innegable interés histórico, sobresaliendo sus óperas *Pampa* (Opera, 1897), donde es evocada la popular figura del gaucho Juan Moreira; *Yupanky* (Opera, 1899), sobre tema incaico, libreto del Dr. Rodríguez Larreta, cuyo papel principal fué interpretado por Enrique Caruso; *Horrida Nox* (Politeama, 1908)—cuya acción transcurre en la época de Rosas, y *Los Héroes*, obra de circunstancias, escrita por encargo para las fiestas del Centenario; está inspirada en la novela de Vicente Fidel López, *La loca de la guardia*, refiriéndose a un episodio de las guerras de la revolución; inédita ha quedado su *Facundo*. En cambio en otras obras, de tendencia más universalista, recurre a poemas de Longfellow, Pierre Louys, etc.; así, desde el primer momento, se marca en el proceso de la música dramática argentina esa característica dualidad de orientación, que se irá acentuando con el tiempo. Otras óperas estrenadas durante el siglo pasado fueron *La gitanilla* (1890) y *Esmeralda* (1893), de García Lalanne, de escasa significación, y ya en 1900 el boceto lírico de Ricardo Boniccioli, *Don Juan de Garay* (Politeama) episodio basado en la fundación de Buenos Aires, y *Atahualpa*, de Ferruccio Cattelani (Teatro San Martín).

Inútil y fatigoso para el lector sería dar una lista completa de las óperas argentinas dadas a conocer durante el presente siglo, y más aun las inéditas, que son de valores muy dispares; baste decir que si bien es inexacto hablar de una escuela operística argentina, pues aquéllas no presentan en conjunto caracteres definidos, existe en este país un núcleo de compositores que ha bregado empeñosamente por la formación de un movimiento musical de proporciones, aunque ha sido realizado hasta la fecha con elementos excesivamente heterogéneos. El conocido director de orquesta Héctor Panizza, que hizo sus primeras armas con *Il fidanzato del mare* (Opera, 1897), ha escrito además *Medioevo latino* (Opera, 1901), estrenada por Toscanini; *Aurora* (1908), que fué la primera ópera argentina representada en el actual teatro Colón, interviniendo en el reparto Tita Ruffo, y que describe un pasaje de las Guerras de la Independencia, y *Bizancio* (1939). Entre los principales compositores de tendencias dramáticas se debe citar a Constantino Gaito, quien oscila entre la tendencia italiana y la nacionalista, inclinándose hacia ésta con *Ollantay* (1926), de asunto incaico; *Lázaro* (1929), evocación de la campaña bonaerense, y *La sangre de las guitarras* (1932), donde se rememora la época de la tiranía rosista. En cambio Juan Bautista Massa descuella por su ópera bíblica *La Magdalena* (1929). Carlos López Buchardo, que se inició con la fantasía lírica *Il sogno di alma* (1914), interpretado por Lucrezia Bori y José De Luca, ha firmado después varias comedias musicales: *Madama Lynch*, *La perichona* y *La bella Otero*. También la música de Alfredo Schiuma presenta la dualidad que ofrece la de Gaito, pero se ha destacado, entre otras

obras, por *Tabaré* (1925), inspirada en el poema homónimo del poeta uruguayo Zorrilla de San Martín, y *Las Virgenes del Sol* (1939), de atmósfera incaica. Pascual De Rogatis es el compositor de la leyenda tolteca *Huemac* (1916), y *La novia del hereje* (1936), basada en la novela de Vicente Fidel López. Felipe Boero, bastante fecundo, fué quien en 1918 terminó—con el episodio lírico *Tucumán*, sobre libreto de Leopoldo Díaz—con la costumbre de escribir el texto en italiano; es autor además de *El matrero* (1929), sobre poema del dramaturgo uruguayo Yamandú Rodríguez—tal vez la ópera argentina más difundida—y *Siripo* (1937). Podemos mencionar también a Floro M. Ugarte, que compuso el cuento de hadas *Saika* (1920); Gilardo Gilardi, autor de *La leyenda del Urutaú* (1934); Athos Palma, creador del drama lírico *Nazdah* (1924), inspirado en el cuento de Eça de Queiroz; Enrique M. Casella, que ha escrito numerosas óperas, entre ellas el drama lírico incaico *Corimayo*, estrenado en 1926 en el tatro Alberdi, de Tucumán; Raúl H. Espoile, quien pasó del abstracto poema lírico *Frenos* (1928) a la representación de la época rosista con *La ciudad roja* (1936); Alfredo Pinto, representado por *El gualicho* (1940); Arnaldo D'Esposito, autor de *Lin-Calel* (1941), y por último Juan José Castro, cuya ópera *La zapatera prodigiosa*, basada en la obra homónima de Federico García Lorca, no se conoce todavía más que fragmentariamente.

En 1925, en los espectáculos organizados por la Universidad Nacional de La Plata, se representaron varias tragedias griegas traducidas por el Dr. Leopoldo Longhi, con música de autores argentinos; fueron ellas *Las Bacantes*, de Eurípides (Felipe Boero), y *Fedra* (con música de Isabel Curubeto Godoy, quien ha escrito también la ópera *Pablo y Virginia*); cinco años más tarde se representó asimismo *Antígona*, con música de Constantino Gaito.

La actividad coreográfica es naturalmente posterior a la lírica, y sólo se inicia a fines del siglo pasado, habiendo alcanzado en los últimos años un desarrollo tal que le permite rivalizar en popularidad con los espectáculos líricos propiamente dichos. En 1883 fué representado en el antiguo teatro Colón el primer ballet, de procedencia italiana: *Excelsior*, de Romualdo Marengo, que tuvo por intérpretes principales a los bailarines Raffaello Grassi y Emma Bessone. Menudearon las visitas de intérpretes coreográficos italianos, quienes venían a realizar el repertorio habitual de danzas incluídas en las óperas. Pero es en el nuevo teatro Colón donde esta manifestación artística se desarrolló fundamentalmente y adquirió su importancia actual. En 1913 nos visitó el famoso Ballet Russe de Sergio de Diaghileff, que contaba en sus filas con figuras de la categoría de Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Vaslaw Nijinsky. En años más recientes han llegado a Buenos Aires casi todos los conjuntos de ballet más importantes, habiendo sido recibidos siempre con idéntico interés y cordialidad.

No es difícil que en un clima tan propicio la producción coreográfica argentina haya florecido rápidamente, habiendo alcanzado en conjunto un nivel superior a la operística, tanto por la calidad de las partituras como por la orientación estética, más definida. Se

puede considerar que, en la actualidad, por cada ópera argentina se componen y representan aproximadamente tres ballets originales de músicos de esta nacionalidad. Es curioso comprobar que compositores de tendencia nacionalista durante buena parte de su trayectoria artística (Gaito, Schiuma), han encarado en los últimos tiempos asuntos de corte universalista. Georges Kyasht fué el primer coreógrafo que presentó en forma de ballet una partitura argentina: las *Escenas infantiles*, de Cayetano Troiani, interpretadas en 1925 por alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico; al año siguiente Bronislava Nijinska montó, ya con elementos profesionales, pertenecientes al cuerpo estable del teatro Colón, *Cuadro campestre*, de Constantino Gaito. Han colaborado con músicos argentinos los coreógrafos Boris Romanoff, Ian Cieplinsky, Paul Petroff, Osvaldo Lemanis, Vania Psota, Alberto Barceló, Luis Le Bercher, y sobre todo Margarita Wallmann, quien hasta la fecha ha realizado la mayor parte de los ballets argentinos. Dentro de la tendencia nacionalista podemos citar, entre los más logrados, *La flor del Irupé* (1929), de Gaito, una de sus producciones más poéticas e inspiradas; *El cometa*, de Juan Bautista Massa (1932), donde trata de combinar elementos criollos y gitanos; *Panamá*, de Alberto E. Ginastera (1940), y *El Malón*, drama coreográfico de Héctor Iglesias Villoud. Pertenecen a una orientación universalista las evocaciones bíblicas *Judith* (1938) y *Salomón* (1942) de Arturo Luzzatti; *Mekhano* (1937) y *Offenbachiana* (1940), de Juan José Castro; *Georgia* (1939), de José María Castro, según poema de Eduardo Mallea; *Cuento de abril* (1940), de Arnaldo D'Espósito, basado en la obra homónima de Ramón del Valle Inclán; *La Infanta* (1941), de Alfredo Schiuma, según Oscar Wilde; *Harrild* (1945), del autor de estas líneas, inspirado en un cuento fantástico de Henry Jacques, y *La ciudad de las puertas de oro* (1947), de Constantino Gaito, evocación de la *Atlántida* de Platón.

\* \* \*

Tal es, a grandes rasgos, la síntesis histórica y estado actual del teatro musical en la Argentina, país que desde los primeros momentos ha evidenciado una gran inclinación por esa forma de arte, bajo sus más diversas manifestaciones, inclinación que no ha hecho más que aumentar constantemente, hasta el punto de constituir Buenos Aires, hoy en día, uno de los centros líricos más cotizados del mundo. Si la producción nacional no ha alcanzado todavía un nivel extraordinario, a pesar de la calidad y éxito particular de algunas partituras, todo hace prever que, en un futuro no muy lejano, ese sostenido esfuerzo dé superación de sus frutos en obras plenamente logradas. En las que nuestros compositores, con exacto sentido de lo que debe ser una escuela musical, sin perder la fisonomía característica inherente a nuestro espíritu, que no consiste precisamente en la copia directa del folklore, sepan alcanzar valores trascendentales, y universales por lo tanto, como lo han sabido realizar en toda época los grandes maestros.

# MUSICA Y VIDA

## MUSICA Y «RAZON DE ESTADO»

Las noticias procedentes de Rusia, según las cuales se ha criticado a destacados músicos de aquel país el rumbo impuesto a su creación, y la consiguiente recomendación dada para que modifiquen su estilo en un sentido determinado, ha suscitado variados comentarios, salpimentados, cual más cual menos, por los mirajes políticos de cada comentarista.

Es claro que no falta razón a quienes califican la situación creada a los compositores rusos de algo inaudito, inimaginable, o por lo menos imposible de conciliar con la libertad de creación que, según aseguran, siempre ha existido en todas partes. Nuestra herencia romántica, en la cual hay no pocas hogueras votivas en loor de la libertad del hombre, y sobre todo en homenaje al artista, encarnación de la libertad misma y supremo árbitro de sus destinos, se estremece hasta lo hondo con esto de que, casi por decreto, se haya dicho a un grupo de compositores: «Señores, ahora dejarán ustedes de caminar por la izquierda y de aquí en adelante lo harán por la derecha».

No es que seamos escépticos respecto de aquel culto a la libertad del individuo y del artista, cara herencia que no pensamos dilapidar, pero no es menos cierto que esta indignación provocada por la prohibición de escribir música «según las normas imperantes en los países capitalistas», nos recuerda muchos otros intentos parecidos, ocurridos a lo largo de la historia musical, y de los cuales se desprende que lo que nos asombra en la Rusia de hoy, no es de hoy ni propio de Rusia.

Son numerosas las ocasiones en que los creadores musicales han sentido el peso de la «razón de Estado», que muchas veces no era propiamente del Estado, pero era similar en sus orígenes y en sus efectos. Los músicos han recibido, a lo largo de la historia musical, varias «reprimendas» y aun órdenes perentorias de reformar su estilo o cambiarlo por otro que mejor sirviera «razones superiores». Claro está, y la misma historia lo demuestra, que a pesar de todo, los músicos ganaron siempre la partida y terminaron imponiendo su personalidad por sobre las reglas impartidas por la Iglesia o el Estado. Al decir esto, levantamos un monumento al individualismo, a pesar de que no está de moda referirse a él en tono tan entusiasta; pero nos tiene muy sin cuidado el qué dirán, pues la razón, a pesar de todo, nos asiste, y la música impone siempre sus fueros por sobre toda consideración circunstancial.

Una simple ojeada sobre la música de los pueblos antiguos nos dice hasta qué punto el hacer música no era cosa baladí. La creación musical estaba tan distante de ser libre como lo eran los súbditos respecto de los omnipotentes soberanos de aquellos pueblos. El hecho de que en China la escala fuera fijada por el propio Emperador, quien establecía cuáles notas y tipos de melodía convenían para ésta o aquella ocasión, nos dice que al tocar una melodía no podía partirse impune-



\*\*\*\*\*

mente desde la nota Kung o Tcheu, pues la orden imperial tenía profundas razones para dictarse, razones que se remontan a la estabilidad del imperio y la organización toda del cosmos. La música hindú nos muestra el misterioso poder de los «ragas», melodías tipos, o «standard» que diríamos hoy, cuya utilización fuera de las horas del día fijadas para su uso, o la observación no rigurosa de su continuidad melódica, afectaba su relación con las fuerzas de la naturaleza y no sólo ponía en peligro la vida del mundo y del Estado, sino y sobre todo, la del propio incauto soplador de flauta.

Grecia nos ofrece algo similar a través de lo testimoniado por sus eminentes filósofos. El propio Platón ha estampado la interdependencia existente entre Música y Estado, al decir que «nunca cambia el estilo musical sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración». La importancia dada a la música en la sociedad griega, sobre la cual no podemos siquiera insistir, hacía que los tocadores de aulos o cítara estuvieran encerrados dentro de un complicado sistema, del cual no era fácil salir, pues la música tenía tantos poderes, terrenos y ultraterrenos, que así como pudo libertar del Infierno a Eurídice, cualquier día terminaba con la organización política.

¿Qué decir de aquella música traída del Oriente por los grupos cristianos refugiados en las catacumbas, a escondidas del estrépito del decadente Imperio Romano? A poco de ser convertida en música oficial del nuevo orden de cosas basado en el Cristianismo, es un Papa, que después llegó a ser San Gregorio Magno, quien corta de raíz toda posible mezcla de la nueva música con la sensualidad oriental o los barbarismos vecinos, estableciendo firmemente lo que debería ser el fundamento musical de la Iglesia, y manteniéndolo en unión indisoluble junto a ella. Para demostrar la firmeza de esta decisión ató su Antifonario al Trono de San Pedro con gruesa cadena de oro. Y siglos más tarde, cuando la Iglesia, convertida en el más fuerte poder existente sobre alma y vida de cientos de miles de seres humanos, advierte que sobre las melodías del canto llano se cierne un no sé qué de profano, que expresa sentimientos no suficientemente canónicos, por mano del Papa Juan XXII se lanza enérgica Bula que prohíbe a los músicos eclesiásticos usar en sus composiciones los floridos melismas que anunciaban el «Ars Nova».

Ya llegamos al Renacimiento, y Roma, sede del catolicismo, expresa su voluntad de imponer rumbos a la música a través de las reuniones del Concilio de Trento, en el cual varias sesiones se dedicaron a estudiar cuestiones musicales, especialmente la peligrosa invasión de aires profanos. Como fruto de estas discusiones se dice que se acordó la liquidación de toda la música polifónica eclesiástica, cuya vida se salvó, según dice la tradición más que los hechos históricos, por obra de Palestrina. Que la música religiosa estaba invadida por melodías profanas lo demuestra el mero recuerdo de aquellas misas escritas sobre las canciones ultraprofanas y muy licenciosas, tituladas «L'Homme armé» y «Bayse moi, ma mie». Según el

\*\*\*\*\*

decir, el genio de Palestrina a través de su «Missa Papae Marcelli» no sólo aplacó las iras pontificias y salvó la música polifónica religiosa, sino que libró de quedar sin repertorio a los coros polifónicos de todo el mundo.

Ni siquiera Bach se libró de la acuciosa preocupación por dirigir la música en aras de razones extramusicales, fuera de sus leyes propias. Mientras era organista en Arnstadt debió sufrir la reprimenda del Consistorio, quien le manifestó su desagrado porque su ejecución en el órgano (en que desplegaba sus dotes de improvisador) tenía demasiadas «variaciones sorprendentes y fútiles adornos, descuidando la melodía y confundiendo a los feligreses». La feligresía de Arnstadt, a lo que parece, gustaba más de apreciar el genio musical que de prestar atención al sermón. Por lo tanto, era preciso que el organista guardara la debida compostura.

¿Cómo podemos sorprendernos ahora, de que en este siglo en que se ha visto condenar las obras de Schoenberg, Hindemith, Berg y otros músicos alemanes, bajo el timbre de «arte degenerado», se vea un nuevo caso de censura hacia quienes escriben según los que «han hecho de la disonancia y la desarmonía un sinónimo de «progreso» y «renovación», en circunstancias de que,—según los críticos por «razón de Estado»,—ello sólo representa «el inevitable derrumbe de la cultura burguesa y el callejón sin salida en que se encuentra»?

No es fácil el camino recorrido por la música a través del tiempo. Pero como simple aire vibrante que es, corre, trepa, se expande y es inasible, por mucho que mitos, fábulas, magias, bulas pontificias, concilios y acuerdos de partidos políticos traten de atarla, si ya no al Trono de San Pedro, por lo menos a un cómodo sillón de gobernante.

¿Qué ha quedado de las medidas coercitivas tomadas contra la música del «Ars Nova», la polifonía renacentista, o el maravilloso improvisar de Bach en el órgano? ¿Qué quedará al fin de los «diktat» contra la «música degenerada» y de las censuras hacia la música que sigue las influencias de la «burguesía decadente»? Esperemos el tiempo que viene y estemos seguros de que los censurados de hoy seguirán siendo tan grandes maestros como son, pese a haberse contagiado con la burguesía y a que, hablando con su propio idioma, supieron ser mejores músicos que muchos pertenecientes a ella.

Y si hay quienes puedan escribir obras maestras sin estar sujetos a influencias «decadentes» o «progresistas», mejor que mejor. Como dijimos al comienzo de este artículo, a la postre es la música la única que gana con todas estas controversias. Ella se nutre de lo aceptado y de lo negado, con igual avidez.

Y es por esto que estas líneas se han escrito con tono ligero. No vale la pena amargarse ante una lucha que sabemos ganada de antemano, según dice la experiencia de los siglos, por la única a quien no se consulta para estos asuntos: la Música. Que es como decir el propio espíritu del hombre.

DANIEL QUIROGA NOVOA.

# LA UNESCO Y LA MUSICA

## Hacia el establecimiento de un Consejo Internacional de la Música.

A fines del pasado mes de Enero se celebró en la Casa de la Unesco en París una Conferencia, cuyo principal objeto era estudiar las bases para establecer una organización internacional de la música. Participaron en la reunión, como entidades invitadas, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, la Sociedad Internacional de Musicología, el Consejo Internacional de Folklore Musical, y la Federación de Juventudes Musicales, de Francia. Representaron a los organismos citados, los señores: Edward Clark, Presidente de la International Society for Contemporary Music; Marcel Cuvelier, Secretario General de la Federation des Jeunesses Musicales; Paul Marie Masson, Vicepresidente de la International Society for Musical Research, y Miss Maud Karpeles, Secretaria del International Folk Music Council. Como personalidades invitadas figuraron: Charles Seeger, jefe de la Sección de Música de la Unión Panamericana; Roland Manuel, del Conservatorio Nacional de Música de París; Harrison Kerr, Secretario de la American Composers Alliance; Alberto de Clementi, delegado permanente italiano de la Unesco; Goffredo Petrassi, miembro de la Academia Santa Cecilia de Roma; Carleton Sprague Smith, presidente del Comité Ejecutivo de la International Music Fund; y E. Foundoukidis, secretario general de la Comisión Internacional de Folklore. El Secretariado de la Conferencia lo formaron: Jaime Torres Bodet, Director general de la Unesco; Jean Thomas, Director del Departamento de Actividades Culturales; Lin Yutang, Director de la Sección Artes y Letras; Correa de Azevedo, de la Sección de Música del Departamento de Artes y Letras, y François Hepp, Director de la Sección de Derechos de Autor. Fué especialmente invitado a la Conferencia, Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. En la primera sesión celebrada se dió lectura a un cable, en el que el señor Santa Cruz se disculpaba de no poder asistir a la Conferencia por haber cancelado su viaje a Europa, debido a motivos de salud. Los delegados lamentaron unánimemente este hecho que privó a la Conferencia de uno de sus activos colaboradores.

La primera sesión de la Conferencia tuvo lugar el 25 de Enero. Se nombró en ella el Presidente de las reuniones y un Informador sobre los asuntos que habían de ser considerados. El señor Correa de Azevedo impuso al Comité sobre la primordial función de estas sesiones, que era estudiar un proyecto para establecer una Orga-

nización Internacional de la Música. Este proyecto está basado en una resolución de la Conferencia General de la Unesco, celebrada en México en Noviembre de 1947, resolución confirmada en la Conferencia de Bayreuth de Noviembre de 1948. El Director General de la Unesco convocó en París, por tanto, a un Comité encargado de aconsejarle sobre las medidas prácticas que se deberían adoptar para la creación del organismo internacional propuesto. Como ya se ha expresado antes, dicho Comité quedó formado por representantes de las cuatro sociedades internacionales de música participantes en la Conferencia y por seis expertos, invitados: en razón de la posición directiva que ocupan dentro de organizaciones que habrán de relacionarse con la nueva institución internacional, o para procurar un equilibrio justo entre las instituciones y las nacionalidades representadas.

El Comité estudió en el curso de las sesiones, que se extendieron por tres días, un proyecto de Estatutos para el Consejo de la Organización Internacional de Música. Estos Estatutos fueron aprobados el 28 de Enero, quedando así constituido el Consejo Internacional de la Música, cuyos fines serán:

Reforzar los lazos de cooperación entre las organizaciones musicales nacionales o internacionales. Estimular la creación de nuevas organizaciones musicales internacionales, allí donde no existan. Estimular en los distintos países la agrupación de organizaciones musicales con el fin de constituir comités nacionales. Suscitar, coordinar o propiciar la organización de congresos, festivales, cursos musicales o reuniones de expertos, tanto de carácter regional como de carácter internacional. Facilitar la difusión de las obras musicales, la distribución de instrumentos de música y el intercambio de personalidades o conjuntos. Examinar las proposiciones que le serán sometidas en todos los dominios de la actividad musical. Interesarse por la situación moral y material de los músicos. Impulsar la cultura musical, bajo todas sus formas, en la educación general y suscitar intercambios de puntos de vista sobre los diversos métodos de enseñanza musical.

El Consejo se compone: a) De un representante de cada una de las organizaciones internacionales adherentes. b) De un número equivalente de músicos o musicólogos, elegidos en razón de su autoridad internacional en los diferentes dominios de la cultura musical. c) De representantes de los comités nacionales.

El Consejo tiene por órganos la Asamblea General y el Bureau Directivo. La Asamblea General, constituida por la totalidad de los miembros del Consejo, elige al Bureau Directivo, aprueba los gastos del año en curso, vota el presupuesto del año siguiente y es competente en toda cuestión que se refiera al funcionamiento del Consejo y la realización de las tareas para que ha sido creado. La Asamblea General reconoce a los Comités Nacionales de nueva formación y elige los delegados del Consejo en los diferentes países, así como aprueba la admisión de nuevas organizaciones internacionales en el seno del Consejo. La exclusión de una organización internacional o de un comité nacional precisará del voto de dos tercios de

la Asamblea. Esta debe reunirse en sesión ordinaria una vez al año y en las extraordinarias que convoque el Bureau Directivo, por votación de dos tercios de sus miembros. Las deliberaciones de la Asamblea no serán válidas sin la presencia de un mínimo de dos miembros del Bureau y de tres del Consejo.

El Bureau Directivo se compone de un Presidente, dos Vice presidentes, un Secretario General y un Tesorero, elegidos por la Asamblea General para un período de tres años. El Bureau asegurará la puesta en práctica de las resoluciones tomadas por la Asamblea General. Podrá tomar resoluciones propias de carácter urgente, que deberán ser ratificadas por la próxima Asamblea General. El presidente del Bureau es el presidente del Consejo y lo representa en todas las ocasiones, pudiendo delegar sus poderes en uno de los vicepresidentes. El Bureau Directivo debe reunirse cada vez que los intereses del Consejo lo exijan y por lo menos una vez cada año antes de reunirse la Asamblea General. El Bureau fija la orden del día de las reuniones ordinarias de la Asamblea General y de toda otra reunión organizada por el Consejo. En cada reunión ordinaria de la Asamblea, el Bureau presentará un informe sobre las actividades del Consejo, el cual, aprobado por la Asamblea General, se enviará a las organizaciones internacionales participantes, a los comités nacionales, etc. El Consejo puede nombrar en cada país un delegado encargado de las relaciones con las organizaciones nacionales y las autoridades gubernativas. El delegado podrá estimular la creación de un comité nacional, constituido con representantes de las organizaciones musicales del país, con la mayor amplitud posible.

Los Estatutos contienen otra serie de disposiciones sobre comisiones de trabajo del Consejo, presupuestos, modificación de Estatutos, disolución del organismo internacional, etc. Se aprobó también en el Congreso de París un reglamento para las actuaciones de la Comisión Preparatoria del Consejo Internacional de la Música. Igualmente se aprobó fijar como sede provisional del Consejo la Casa de la Unesco en la Avenida Kléber de París.

La Comisión Preparatoria antes aludida, formada por siete miembros, libremente elegidos por el Comité de Expertos, firmó los Estatutos y tendrá por misión asegurar el funcionamiento y administración del Consejo hasta la reunión de la primera Asamblea General, que ha de ser convocada por la misma Comisión Preparatoria. En la orden del día de la primera Asamblea General, convocada por la Comisión Preparatoria dentro de 1949 o a lo más en 1950, deberán figurar los siguientes puntos: *a)* Aprobación del informe de la Comisión Preparatoria. *b)* Discusión de las enmiendas a los Estatutos propuestas por las organizaciones internacionales participantes. *c)* Discusión del reglamento interior. *d)* Proposición de un programa de actividades del Consejo. *e)* Confirmación de los Comités Nacionales ya constituidos. *f)* Nombramiento de delegados. *g)* Elección del Bureau Directivo.

La Comisión preparatoria quedó compuesta: por un representante de cada una de las cuatro organizaciones internacionales participantes y por las siguientes personalidades: Arthur Honegger

(Suiza), Roland Manuel (Francia), Charles Seeger (Estados Unidos). La Comisión Preparatoria eligió como Bureau provisional a Roland Manuel, Presidente, y Marcel Cuvelier, Secretario. El International Music Fund,—cuyo presidente honorario es Sergio Koussevitzky; presidente ejecutivo, Carleton Sprague Smith, y tesorero, Frederik Cohn,—donó la suma de ocho mil dólares para estimular la creación musical y la difusión de la cultura musical en Europa. La Comisión Preparatoria del Consejo Internacional de la Música deberá presentar a la Unesco un plan para la distribución inmediata de subvenciones semejantes a la ya recibida. A este fin ha designado un Comité consultivo para Europa formado por las siguientes personalidades: Ernest Ansermet (Suiza), Pablo Casals (España), Paul Collaer (Bélgica), Claude Delvincourt (Francia), Zoltan Kódyaly (Hungría), Gian Francesco Malipiero (Italia), Jan Sibelius (Finlandia), Vaughan Williams (Gran Bretaña).

Al considerar las resoluciones de la Unesco en su programa para 1949 sobre materias que se refieren a la música, el Comité ha recomendado que el Consejo Internacional de la Música informe y aconseje a la Unesco sobre la adopción de un diapason universal y la institución de un premio de música de la Unesco. El Secretario ha hecho al Comité una exposición sobre resoluciones del programa de la Unesco que conciernen al registro de obras musicales, la función de las artes en la formación de la cultura general y la libertad del artista.

Hasta la reunión de la primera Asamblea General del Consejo Internacional de Música, la Comisión Preparatoria deberá cumplir las obligaciones siguientes:

- 1.—Informar de la creación del Consejo a las organizaciones internacionales y nacionales con las cuales entrará en contacto.
- 2.—Obtener de las organizaciones internacionales participantes la ratificación de los Estatutos.
- 3.—Obtener de estas mismas organizaciones el nombramiento de sus representantes en el Consejo.
- 4.—Elegir, conforme a los Estatutos, las personalidades que, en número equivalente a los representantes de las organizaciones internacionales, serán llamadas a formar parte del Consejo.
- 5.—Preparar el proyecto de reglamento interno del Consejo.
- 6.—Preparar un programa de actividades para que el Consejo lo someta a la primera Asamblea General.
- 7.—Hacer proposiciones para la distribución inmediata de una parte de las sumas recogidas por el Fondo Internacional de Música. (International Music Fund).
- 8.—Convocar la Asamblea General y someter a ella un informe detallado sobre las actividades de la Comisión Preparatoria.

# CRONICA

## UN EDITORIAL Y UNA RESPUESTA

El editorial del número de Octubre-Noviembre de 1948 de nuestra Revista, sobre «Jerarquía musical de Chile», escrito por Domingo Santa Cruz, ha producido hondas repercusiones en algunos países de nuestro continente. El crítico de «La Prensa» de Buenos Aires, y colaborador de nuestras páginas, don Gastón O. Talamón, ha consagrado al editorial referido un largo artículo en la revista «Polifonía» de Febrero del presente año, que se edita en la capital argentina. Queremos recoger algunas de las interesantes reflexiones del señor Talamón. Destaca éste que el señor Santa Cruz afirmó sobre los músicos chilenos que «se les aprecia poco en Buenos Aires y no se les toma muy en serio»; el señor Talamón encuentra erradas estas palabras y agrega que habrían encerrado una verdad meridiana de enunciarse en la forma siguiente: «En Buenos Aires, excepto contadísimas excepciones, no se aprecia ni se toma en serio a la música y a los músicos de América, inclusive de la Argentina».

Prosiguiendo en sus reflexiones, el señor Talamón atribuye tal estado de cosas a un complejo de inferioridad frente a Europa, inculcado desde la infancia en las repúblicas latinoamericanas. «Mal antiquísimo, y la mentalidad engendrada por más de un siglo de xenofilia europeísta no se transforma de un día para otro». Aboga el señor Talamón por una reeducación del público musical y por prestar el impulso que se merece a la difusión de los valores americanos dentro de los planes generales de esa reeducación. Dice el crítico argentino que debería propiciarse un congreso de representantes de las instituciones musicales oficiales y privadas de Hispanoamérica para estudiar y resolver los problemas del intercambio efectivo entre nuestros países. Sugiere que «el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, por ser acaso la única entidad que podría llevar a buen fin, por su sólidamente asentado prestigio, la realización del congreso, debe ser quien se encargue de tomar esta iniciativa».

## FESTIVALES DE MUSICA CHILENA DE 1949

La H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, en una de sus primeras sesiones del presente año, acordó las siguientes medidas sobre los Festivales de Música Chilena que se celebrarán a fines de 1949. Los Segundos Festivales de Música Chilena se subdividirán en una sección de obras sinfónicas y otra de composiciones de música de cámara. En la sección de obras sinfónicas se otorgarán los siguientes premios:

**GRUPO A.**—Obras sinfónicas sin solistas, de una duración mínima de veinte minutos. Primer premio \$ 20.000. Segundo premio \$ 10.000.

**GRUPO B.**—Obras sinfónicas con solistas o coros, de una duración mínima de quince minutos. Primer premio \$ 20.000. Segundo premio \$ 10.000.

**GRUPO C.**—Obras sinfónicas sin solistas, con una duración mínima de cinco minutos. Primer premio \$ 12.000. Segundo premio \$ 8.000.

Los premios para la sección de obras de cámara serán:

**GRUPO A.**—Obras de cámara para tres o más instrumentos o voz, duración mínima quince minutos. Primer premio \$ 20.000. Segundo premio \$ 10.000.

**GRUPO B.**—Obras para uno hasta tres instrumentos o voz, duración mínima ocho minutos. Primer premio \$ 12.000. Segundo premio \$ 8.000.

**GRUPO C.**—Coros a cappella, duración mínima de cinco minutos. Primer premio \$ 8.000. Segundo premio \$ 4.000.

Habrará una mención honrosa en cada grupo.

### TEMPORADA SINFONICA DE 1949

El 6 de Mayo se inauguró la temporada oficial de conciertos sinfónicos del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. La temporada sinfónica del presente año en el Teatro Municipal será una de las más variadas y brillantes entre las que han tenido lugar hasta la fecha. Constará de quince conciertos, dos funciones de ópera y una de ópera y ballet. Los conciertos, interpretados por la Orquesta Sinfónica de Chile, serán dirigidos por Víctor Tevah, como director titular de la Orquesta, y por los maestros Fritz Busch y Herbert von Karaján, como directores invitados. Von Karaján visita por primera vez nuestro país. Es director de la Orquesta Filarmónica de Viena, cargo en el que ha sucedido a Wilhelm Furtwaengler. Karaján es considerado como el primero de los nuevos directores de orquesta europeos. Entre los solistas ya contratados para la temporada figuran Claudio Arrau, el violoncellista francés Bernard Michelin, Rosita Renard, el violinista español Enrique Iniesta y Jehudy Menuhim, cuyo contrato está pendiente de ser formalizado. Un acontecimiento de gran relieve en la temporada será la interpretación íntegra del oratorio «El Mesías» de Haendel por los Coros de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, y la Orquesta Sinfónica, dirigida por Tevah.

Por primera vez el Instituto de Extensión Musical ofrecerá funciones de ópera dentro de su temporada oficial. Bajo la dirección de Clara Oyuela se están estudiando por seleccionados elementos las óperas «La Serva Padrona» de Pergolesi y «El Hijo Pródigo» de Debussy, que integrarán una de las funciones, ofreciéndose en la otra «El Niño y los Sortilegios» de Ravel. La función de ópera



y ballet programada en el abono la forman «Gianni Schichi» de Puccini y el ballet de Zoltan Kódaly «Zardas en la noche», que estrenará el Cuerpo de Ballet del Instituto, dirigido por Uthoff.

### JOAQUIN TURINA (1882-1949)

En el pasado mes de Enero falleció en Madrid el compositor y crítico musical español Joaquín Turina.

Había nacido en Sevilla en Diciembre de 1882, empezando sus estudios musicales en su ciudad natal para continuarlos en Madrid y en París, donde siguió con Vincent D'Indy los cursos de la Schola Cantorum, desde 1905 a 1914. Al regresar a España, inició su obra de compositor, que seguiría los caminos de un nacionalismo atemperado por su fidelidad a los principios técnicos y estéticos de la Schola parisina.

Entre sus obras se destacan «La Procesión del Rocío» para gran orquesta, «Escena Andaluza» para quinteto con piano, «Poema de una Sanluqueña» para violín y piano, y numerosas otras piezas pintorescas para piano solo o canto y piano. Desempeñó la crítica musical hasta su muerte en el diario «El Debate» de Madrid.

### MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Invitado por el British Council, partió el 9 de Febrero hacia Inglaterra el compositor y profesor chileno Juan Orrego Salas. Ha residido en Londres durante mes y medio, participando en forma activa en la vida musical, relacionándose con sus principales instituciones, estudiando la organización de éstas y el intercambio de la música inglesa con la chilena. Invitado oficialmente por el Gobierno francés, Juan Orrego se trasladó a París a fines de Marzo, donde residirá hasta su viaje a Palermo, Italia, para dirigir el estreno de su obra «Canciones Castellanas», incluida en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que se celebrará en la segunda semana de Abril. Después de su participación en los Festivales de Palermo, Juan Orrego Salas volverá a Londres para regresar a Chile a comienzos de Mayo.

\* \* \*

El 19 de Febrero, la Radio Municipal de Nueva York consagró una audición a músicos y ejecutantes chilenos en el espacio «Festivales de Música Americana», habitual en dicha emisora. El violínista Fredy Wang, acompañado al piano por Alfonso Montecino, ejecutaron un recital de sonata formado por obras de René Amengual y Juan Orrego Salas.

\* \* \*

El 10 de Marzo se ejecutó en Viena un concierto consagrado a la producción musical contemporánea de Chile. Se ejecutaron la Sonata para violín y piano de René Amengual, las Variaciones y

Fuga sobre un pregón de Juan Orrego Salas y las Canciones Castellanas para soprano y pequeño conjunto de este mismo compositor. El concierto fué precedido por unas palabras del profesor Friedrich Wildgans, Jefe del Departamento de Extensión Musical de la Municipalidad de Viena. El Dr. Wildgans ha anunciado proseguir estas charlas en la Sala Mozart de la capital austríaca, con nuevos conciertos de música chilena contemporánea y de otras naciones americanas.

\* \* \*

Después de una reaparición triunfal en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el tenor chileno Ramón Vinay ha vuelto a obtener señalados éxitos en el Teatro La Scala de Milán. Debutó con «Otello» de Verdi para actuar después en «Aída» y «Carmen».

En Marzo, Ramón Vinay regresó a los Estados Unidos para cumplir un nuevo contrato en la Ópera de Nueva York.

## CONCIERTOS

### TEMPORADA DE VERANO

El Instituto de Extensión Musical, en colaboración con la Sociedad Pro-Arte y bajo los auspicios de la I. Municipalidad de Viña del Mar, organizó en esta ciudad una temporada de conciertos y ballets, que se extendió desde el 19 al 29 de Enero. Temporada muy corta que si, por estas limitaciones de tiempo, solidarias de otras económicas, no tuvo en cantidad la brillantez de las de otros años, procuró suplirla con la calidad e interés de los espectáculos ofrecidos.

En los conciertos que ejecutó la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, actuaron como solistas Herminia Raccagni y Armando Palacios, pianistas y Enrique Iniesta, violinista. Los programas presentaron una selección de obras incluidas en la serie oficial de Invierno. Fué así como el público de Viña del Mar asistió a los estrenos de la Sinfonía en Si bemol de Juan Cristián Bach y del Divertimento para orquesta de Jacques Ibert. Las Sinfonías Quinta y Sexta de Beethoven, el Concierto para violín y orquesta de este maestro, el Concierto para la mano izquierda y orquesta de Ravel y varias obras de repertorio,—de Frescobaldi, Mozart, Liszt y Wagner,—figuraron en los programas, excelentemente ejecutados por los solistas, el conjunto orquestal y su director.

Como concierto gratuito, al aire libre, la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó en el Parque Vergara un Festival de obras chilenas. Composiciones de Soro, Leng, Santa Cruz, Bisquertt, Acevedo, Urrutia Blondel y Carlos Riesco figuraron en el programa. Si el propósito que guió a los organizadores fué el de divulgar la mayor suma de aspectos en la creación musical chilena contemporánea, el Festival cumplió sus fines.

El Ballet del Instituto de Extensión Musical ofreció en la temporada de Verano, como antes la Orquesta Sinfónica de Chile, lo

---

substantial de sus estrenos durante el Invierno en Santiago. Las funciones de ballet en el Municipal de Viña fueron tres. La primera estuvo consagrada a una reposición de Drosselbart, que vió acrecentado el éxito que siempre acompaña a este ballet sobre música de Mozart creado por Uthoff. Drosselbart hubo de ser repetido como tercera función, con teatro repleto. La Mesa Verde, Juventud, Baile en la Antigua Viena integraban la actuación del Cuerpo de Ballet del Instituto en un programa consagrado en su integridad a creaciones del coreógrafo Kurt Jooss.

### SEPTIMA JIRA AL SUR DE LA SINFONICA DE CHILE

El 28 de Marzo partió en su séptima jira a las provincias del sur la Orquesta Sinfónica de Chile. Visitó las ciudades de Talca, Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno. El Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical partió de Santiago el 13 de Abril para unirse a la Orquesta en una serie de representaciones de este género musical, que se llevaron a cabo en las ciudades nombradas. La Orquesta Sinfónica de Chile ejecutó dos conciertos en cada localidad visitada y uno más en Concepción, concierto extraordinario en el que participaron los Coros Polifónicos, que dirige el maestro Arturo Medina, en la interpretación del «Magnificat» de Juan Sebastián Bach. El Cuerpo de Ballet realizó tres funciones en Concepción, Osorno y Temuco; dos, en Valdivia y una en Talca.

El concierto sinfónico-coral extraordinario en Concepción estuvo consagrado a obras de Juan Sebastián Bach. El programa lo formaron la Suite en Si menor, el Concierto de Brandeburgo N.º 6 y el Magnificat. Como solistas de esta obra, tuvieron una actuación destacada la soprano Clara Oyuela, la contralto Margarita Valdés de Letelier, el tenor Hernán Würth y el bajo Sergio Díaz. Los Coros Polifónicos de Concepción y la Orquesta Sinfónica de Chile ofrecieron una versión admirable de la magna creación bachiana, que despertó un justo entusiasmo en el muy numeroso público asistente. En los demás conciertos sinfónicos de la jira se incluyeron las siguientes obras: Juan Cristián Bach, Sinfonía en Si bemol mayor; Francisco José Haydn, Concierto en Re mayor para piano y orquesta; Wolfgang Amadeo Mozart, Sinfonía N.º 39, en Mi bemol mayor; Luis van Beethoven, Octava Sinfonía, en Fa mayor; Félix Mendelssohn, Concierto para violín y orquesta; Ricardo Wagner, Amanecer y Viaje de Sigfrido por el Rhin; y las obras de compositores chilenos «La Muerte de Alsino», poema sinfónico de Alfonso Leng y «Pastoral de Alhué» de Jorge Urrutia Blondel. Alberto Dourthé actuó como solista en el Concierto para violín de Mendelssohn y Edith Fischer-Waiss en el Concierto para piano y orquesta de Haydn. Ambos artistas, singularmente la joven pianista, obtuvieron resonantes éxitos en cada de las ciudades en que actuaron. El Cuerpo de Ballet dirigido por Ernst Uthoff, ofreció en su cuarta jira a las provincias del sur los estrenos en ellas de La Mesa Verde, Juventud, La Gran Ciudad, Pavana y Baile en la Antigua Viena y

las reposiciones de Bacanal, de «Thais», Danzas Gitanas, de «La Traviata», y Capricho Vienés. El Ballet de la Escuela de Danza, que disfruta en provincias del mismo prestigio tan sólidamente conquistado en Santiago, cosechó grandes éxitos en sus actuaciones.

## ACTIVIDADES AMERICANAS

### ARGENTINA

Los conjuntos del Teatro Colón ofrecieron, durante el mes de Febrero en los Jardines de Palermo de la capital argentina, una serie de representaciones de ópera en funciones al aire libre. El Cuerpo de Baile del Teatro Colón ofreció igualmente en Palermo varias obras de su repertorio. Entre los directores que actuaron al frente de la orquesta de la ópera en esta temporada veraniega figuró el maestro chileno Juan Casanova Vicuña.

\* \* \*

La dirección del Teatro Colón anuncia para la temporada de Invierno, que se inaugurará en la segunda quincena de Mayo, interesantes estrenos. Entre éstos figuran la ópera-ballet «Padmavati» de Albert Roussel, «La Mujer sin Sombra» de Ricardo Strauss, «Khovantchina» de Mussorgsky e «Ifigenia en Aulida» de Gluck. El resto de las obras incluidas en la temporada está formado por el repertorio tradicional. El Cuerpo de Baile del Colón anuncia como sensacional estreno el último ballet de Strawinsky, «Orfeo», cuya coreografía estará a cargo de Aurel M. Milloss.

\* \* \*

El ciclo de conciertos de Otoño de la Orquesta del Teatro Colón será dirigido, desde mediados de Abril a mediados de Mayo, por el famoso director austriaco Herbert von Karajan, por Erich Kleiben y otros maestros. Entre los solistas destacados que actuarán en Buenos Aires en fechas próximas figuran los pianistas Gyorgy Sandor, Arturo Michelangeli y Adrián Aeschbacher; los violinistas Henrich Szering e Isaac Stern; el violoncellista francés Jacques Ripoché; la soprano española Victoria de los Angeles y los conjuntos de cámara Trío Moyse, Quinteto Jamet y Cuarteto Húngaro.

### MEXICO

La Orquesta Sinfónica de Xalapa, cuyo director artístico es José Yves Limantour y cuyo gerente es el musicólogo Otto Mayer Serra, cumplió en 1948 un brillante programa de actividades. Eje-

---

cutó un total de sesenta y dos conciertos, de los cuales treinta y cinco tuvieron lugar en la ciudad de Xalapa o en el Estado de Veracruz y los restantes en la capital de México y en otros estados de la república.

## PERU

La Sinfónica Nacional de Lima cumplió en Diciembre de 1948 el décimo aniversario desde su fundación. Esta fecha fué celebrada con un concierto extraordinario, que dirigió el maestro Theo Buchwald y en el que figuró como solista la pianista Anilu Romero del Valle. En el programa se incluyeron las obras de autores nacionales «Kachampfa», del ballet «Suray-Surita», de Teodoro Valcárcel, y el «Himno al Sol» de Alonía Robles. Una «Obertura Festiva» de Rodolfo Holzmann, músico alemán residente en el Perú, y el estreno de la primera suite del ballet «Petrushka» de Strawinsky, más el Concierto para piano y orquesta de Schumann y la Obertura de Los Maestros Cantores de Wagner, formaron igualmente parte del programa.

## URUGUAY

La temporada de Verano de 1949, organizada por el Sodre de Montevideo, se desarrolló durante los meses de Enero y Febrero en el Teatro Municipal del Parque Rodó, con participación de la Orquesta Sinfónica, Cuerpo de Baile y Coro Femenino del Sodre. Se ejecutaron los ballets «Hylas» de Vicente Ascone, «El espectro de la rosa» de Weber, «Escena pastoral», sobre música de Couperin en orquestación de Carlos Estrada, «La Peri», de Paul Dukas, «Poema trágico» sobre la Obertura Trágica de Brahms, «El Pájaro Azul» de Tchaikowsky, «Coppelia» de Delibes y «Atardeceres» de Florent Schmitt. La temporada prosiguió en el Teatro Municipal del Parque Rivera, donde se representó la ópera «Euridice» de Jacopo Peri, «El Hijo Pródigo» de Claude Debussy y varios espectáculos coreográficos dirigidos por Clotilde y Alejandro Sakharoff. «Euridice» y «El Hijo Pródigo» fueron dirigidos por el maestro Lamberto Baldi.

## ESTADOS UNIDOS

En la temporada de 1949 un buen número de las orquestas norteamericanas inician sus actividades bajo nuevas batutas. Eugene Goossens abandonó la dirección de la Sinfónica de Cincinnati, Fritz Reiner y Efrem Kurtz, cesaron como directores de las orquestas de Pittsburgh y Kansas. Anteriormente, Sergio Koussevitzky renunció a la dirección de la Sinfónica de Boston, donde será reemplazado por Charles Münch. Hans Kindler dejó también la dirección de la Sinfónica Nacional de Washington. Por otra parte, la Filarmónica de Nueva York ha contratado como directores a Dimitri Mitropoulos y a Leopoldo Stokowsky, quienes dirigirán los con-

ciertos de veinte de las veintiocho semanas que dura la temporada de esta orquesta. En los conciertos restantes se presentarán como directores huéspedes Bruno Walter, Víctor de Sabata y Leonard Bernstein. Mitropoulos abandona la dirección de la Sinfónica de Minneapolis, que ha tomado el maestro Antal Dorati. La Sinfónica de Chicago, que se encuentra sin director titular después de las breves actuaciones de Desiré Defauw y Arturo Rodzinski, tiene el proyecto, muy discutido, de contratar a Wilhelm Furtwaengler. Sin embargo, tras de las protestas levantadas, por razones políticas antes que musicales, contra el director alemán, parece ser que permanecerá vacante por un año más el cargo de director de la Sinfónica de Chicago, y esta orquesta actuará en 1949 bajo las batutas de Fritz Busch, Rafael Kubelik, Víctor de Sabata y Fritz Reiner.

\* \* \*

La Liga de Compositores prepara para el 26.º año de sus actividades una serie de conciertos de notable relieve. Entre ellos figura un festival de obras de Francis Poulenc. Se estrenarán fragmentos de «Strange Victory» de David Diamond y de «Enrique V» de William Walton, la Sonata para oboe de Charles Mills, Dúo para violín y piano de Roger Sessions, el Concierto para clarinete de Roy Harris, «Seis Canciones de Palestina» de Stefan Wolpe y otras obras modernas norteamericanas de equivalente significación.

\* \* \*

La Hartt School of Music de Hartford, Connecticut, ha presentado, en su Instituto de Música Norteamericana Contemporánea, una serie de conciertos consagrados a seis compositores actuales de los Estados Unidos. Fueron éstos Otto Luening, Virgil Thomson, Walter Piston, Frederick Jacobi, William Schuman y Isadore Freed.

\* \* \*

La Julliard School of Music ofreció en el pasado Diciembre cuatro conciertos consagrados a la música moderna francesa. Se interpretaron obras de Darius Milhaud, Daniel Lesur, Albert Roussel, René Leibowitz y Jacques Ibert. Obras teatrales de Erik Satie, Francis Poulenc y Darius Milhaud, se incluyeron en esta serie de conciertos.

\* \* \*

Recientes estadísticas han demostrado un paulatino crecimiento del interés por la música moderna entre el público de los Estados Unidos. Para confeccionar la estadística se tomaron los programas de veinticuatro de las principales orquestas durante el año 1948. Arrojaron los siguientes datos: Aarón Copland fué el más interpretado de los compositores norteamericanos, con 22 audiciones de 7

obras; de los extranjeros, Richard Strauss alcanzo 134 audiciones de 14 obras; Strawinsky, 56 audiciones de 14 obras; Vaugham Williams, 14 audiciones de 5 obras; Britten, 10 audiciones de 4 obras. De los autores clásicos, la estadística marcó para Beethoven 210 audiciones de 25 obras; de Mozart, 204 audiciones de 27 obras y de Wagner, 130 audiciones de 20 obras.

## ACTIVIDADES EUROPEAS

### INGLATERRA

Un buen número de festivales provinciales se anuncian para 1949 en Inglaterra. En Mayo se celebrarán los de Bath, en Junio los de Aldeburgh, del 28 de Junio al 9 de Julio los de Cheltenham, del 4 al 11 de Julio los de Harrogate, del 21 de Agosto al 10 de Septiembre los de Edinburgh. Los festivales corales de Worcester tendrán lugar del 5 al 10 de Septiembre.

La Compañía del Covent Garden, después de una temporada de cuatro meses en la Royal Opera House, partió en Febrero para una amplia jira por provincias. La Tetralogía y Tristán e Isolda de Wagner y The Olympians de Bliss-Priestley figuran entre las principales óperas del repertorio.

En las últimas actuaciones de la Compañía de Opera de los Sadler's Wells se ofreció una interesante nueva interpretación de «Simón Bocanegra» de Verdi y el reestreno de la ópera de Weinberger «Schwanda el Gaitero».

Benjamín Britten estrenó en Aldeburgh, el otoño pasado, su última obra, «Sinfonía de Primavera», compuesta por encargo de la Fundación Koussevitzky. La «Sinfonía de Primavera» está escrita para soprano, contralto y tenor solistas, coro de voces de niño, coro mixto y gran orquesta. El número de sus tiempos sobrepasa de los cuatro tradicionales. Los textos de los solistas y coros han sido tomados de diversos poemas, desde anónimos ingleses de la Edad Media y el Renacimiento hasta poesías de W. H. Auden. Para ser estrenada en los Festivales de Aldeburgh de 1949, Britten está terminando una ópera para niños, en la que trabaja con la colaboración de Eric Crozier. Benjamin Britten visitará los Estados Unidos en Octubre para dirigir algunas de sus últimas composiciones o simplemente asistir a su estreno por destacados conjuntos norteamericanos.

El Club de Opera de Londres ha presentado en Febrero la ópera de Arthur Benjamin titulada «Prima Donna». Esta es la segunda actuación pública del citado Club, que presentó meses atrás «El Barbero de Bagdad» de Peter Cornelius en versión inglesa de Ernest Urbach.

El Comité Pro-Estímulo de la Nueva Música, que preside Vaugham Williams, ha recibido de la Fundación Koussevitzky un donativo de dos mil dólares, suma que servirá de base a un impor-

tante concurso para compositores menores de treinta y cinco años. Deberán escribirse obras sinfónicas de quince a treinta minutos de duración, presentadas bajo pseudónimo.

El Cuerpo de Ballet de la Royal Opera House ofreció a fines de año, con extraordinario éxito, el estreno del ballet de Prokofieff en cuatro actos «Cinderella». La coreografía fué diseñada por Frederick Ashton. Otros ballets de la temporada han sido «El Lago de los Cisnes», «Giselle», «Hamlet», «Miracle in the Gorbals» y «Check-mate».

## FRANCIA

En París obtiene una calurosa acogida el Nuovo Quartetto Italiano, cuyas interpretaciones de clásicos y modernos han sido colocadas por la crítica al nivel de las más perfectas escuchadas a los conjuntos célebres de su clase en esta ciudad. Entre las obras de músicos actuales que se han destacado en los últimos conciertos se distinguen el Concierto para violín de Darius Milhaud, la Sonata para violín sin acompañamiento de Arthur Honegger y el ballet de Strawinsky «Orfeo». Los Ballets de los Campos Elíseos, intérpretes de la última obra de Strawinsky, han llevado a su 250.º representación a «Les Forains» de Henri Sauget.

Un nuevo talento musical comienza a señalar su presencia en los medios musicales parisinos: Pierre de la Forest-Divonne. Su «Sinfonía para cuerdas» ha sido unánimemente elogiada por los críticos como una obra de absoluta madurez. Junto a Pierre de la Forest-Divonne ha concentrado el interés de los entendidos otra personalidad que pertenece igualmente al grupo Joven Francia: Maurice Chana, cuyo Concierto para instrumentos de viento y de cuerda ha sido recientemente ejecutado.

Del 20 al 27 de Junio se celebrará el Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud. Este Concurso, auspiciado por los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Educación Nacional, está abierto a todos los jóvenes ejecutantes de Piano y Violín de cualquier nacionalidad. Fuera de los premios en dinero, el Concurso ofrece ventajosos contratos para actuar con los conjuntos orquestales de mayor prestigio en Francia y en el extranjero. El Sr. Embajador de Chile en Francia ha sido invitado a tomar parte del Comité de Honor de este Concurso Internacional.

Las pruebas del Concurso se llevarán a efecto en París. El Concurso consta de dos pruebas eliminatorias y una tercera definitiva. Los participantes deberán ser mayores de 12 años y menores de 32.

Para mayores datos sobre este Concurso, dirigirse a la Dirección de esta Revista, Agustinas 620.

## OTROS PAISES

La Orquesta Nacional de Madrid, dirigida por Ataúlfo Argenta, despliega una intensa actividad durante la presente temporada de



---

invierno. De las obras modernas ejecutadas en sus programas, se destacan «Levantinas» de Asins-Arbó, «Rapsodia Portuguesa» de Ernesto Halffter, «Ausencias de Dulcinea» de Joaquín Rodrigo y «Canciones Vascas» de Arrambarri.

La Orquesta Sinfónica de Madrid cumple en el Teatro Monumental su acostumbrada serie de conciertos dominicales a precios reducidos. Bajo los auspicios del Ministerio de Educación interpretó en el Teatro Español un festival de obras de Joaquín Turina, recientemente fallecido.

\* \* \*

Paul Hindemith ha sido nombrado Doctor Honoris Causa de la Universidad de Frankfurt. La Radio de Hamburgo anuncia para la presente temporada de invierno la audición de los seis cuartetos de cuerdas de este compositor, como parte de una extensa serie de conciertos consagrados a la música moderna.

La Orquesta Filarmónica de Viena, en una brillante temporada, ha ofrecido los estrenos de «Obertura-Festival» de Bruckner y de «Misa de Requiem» de Hindemith. El Teatro de Opera, que está siendo reconstruido, anuncia para fecha próxima la interpretación de «Edipo Rey» de Strawinsky, «La Leyenda de José» de Strauss, «Le Pauvre Matelot», de Milhaud y «Palestrina» de Pfitzner.

\* \* \*

En 1949 se cumple el primer centenario de la muerte de Chopin. Polonia ha empezado a conmemorar este centenario a partir del 22 de Febrero, fecha del nacimiento del gran músico. En este día se celebró un concierto de obras de Chopin y una Misa Solemne en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia, donde se interpretó el Requiem de Mozart y la Marcha Fúnebre del propio Chopin. La conmemoración del Centenario de Chopin será honrada con una edición de sus obras completas, en la revisión de Paderewsky, y con dar el nombre del genial maestro a una de las barriadas de Varsovia reconstruida.

\* \* \*

La vida musical de Hungría se recupera con gran intensidad, después de los días oscuros de la dominación nazi. Hace unos meses tuvo lugar en Budapest un gran Concurso Internacional de Música en memoria de Béla Bartók. De este maestro se ha interpretado en el último tiempo prácticamente toda su obra para orquesta y para conjuntos de cámara. Al lado de las composiciones de Bartók figuraron otras de músicos modernos como Strawinsky, Milhaud, Honegger, Hindemith, Haba, Jongen, Tippett, Petrassi, Mihalovici y Martinu. Entre los artistas extranjeros que han producido mayor expectación en Budapest en recientes visitas figuran el violinista Jehudi Menuhin, el director de orquesta norteamericano Leonard

Bernstein, el compositor inglés Arthur Bliss y André Jolivet, músico del Grupo Joven Francia.

De los compositores húngaros de la nueva generación se consideran como valores de primer plano a Pal Kadosa y Sandor Veress. Del primero se estrenó en esta temporada una Partita, ballet de gran éxito; la Opera de Budapest anuncia otro ballet, «La Flauta Mágica», de este compositor para fecha próxima.

\* \* \*

La Orquesta Filarmónica del nuevo Estado de Israel continúa con gran intensidad, después de la paz, su labor en la capital y en las provincias, con un promedio de cuatro conciertos a la semana, incluídas las repeticiones de carácter popular. Otras instituciones musicales de equivalente labor son: el Teatro de Opera de Tel-Aviv, que ofrece cuatro funciones mensuales; la Sinfónica Obrera, dos grandes sociedades corales y la Orquesta Sinfónica del Ejército. La Asociación de Compositores, que preside Paul Ben-Haim, constituye una amplia y activa organización. Ha sido reconocida como filial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

## EDICIONES

*Mariz, Vasco.—«Diccionario Bio-Bibliográfico Musical». Prefacio de Renato de Almeida. Librería Kosmos. Río de Janeiro. 1948.*

Con la atención que merecen, hemos reseñado en estas páginas los diversos trabajos con que se viene enriqueciendo la bibliografía americana sobre materias musicales. La hasta hace poco casi inexistente manifestación de estudios históricos, analíticos y biográficos sobre nuestro acervo musical, experimenta un auge continuo. En obras que en su mayoría muestran considerables lagunas, pero muy apreciables como base de una labor que ofrecerá incalculables frutos en cuanto al conocimiento y difusión de una esfera del arte que entre nosotros alcanza singular brillo. El presente musical americano es uno de los fenómenos más extraordinarios, en su génesis y en las metas logradas, que pueden ofrecerse al investigador. Y no sólo desde el estricto punto de vista de la música, sino en cuanto a la evolución de formas de sociedad y de cultura estrechamente enlazadas con aquélla. Así lo empiezan a comprender los musicólogos europeos; a quienes se debe reconocer, en contraste con su olímpica indiferencia de tiempos pasados, un afán de informarse que nosotros no siempre acertamos a satisfacer. Porque la verdad es que en Francia, Inglaterra, España, etc., se sabe poco de lo que ocurre en la vida musical de Chile, Argentina, el Perú, México y sólo se aprecia lo de fuera, lo que reluce en un cierto momento, sin plantearse el problema de analizar sus causas. Pero no es menos cierto que los músicos y los estudiosos de la música peruanos, chilenos, mexicanos, argentinos, entre sí se desconocen y, demasiado satisfechos con lo propio, apenas les queda curiosidad para enterarse de lo que ocurre allende las respectivas fronteras. No es éste el caso de Vasco Mariz, musicógrafo brasileño que acaba de publicar un Diccionario Bio-Bibliográfico Musical donde sobre todo se atiende a divulgar lo que existe en la música de las tres Américas; con preferencia por la de su patria, desde luego, pero sólo, y muy leve, preferencia sobre la de los restantes países del continente.

El Diccionario de Vasco Mariz si de algo peca es de excesiva brevedad para el amplio propósito que persigue. Por fuerza, las notas biográficas han de ceñirse a escasísimas líneas y los músicos incluidos, al más estrecho número de personalidades destacadas. Por ejemplo, de Chile no figuran otros compositores e investigadores que Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt y Pablo Garrido. Ahora bien, los datos contenidos sobre cada uno de ellos, así como el escueto juicio que al pie de cada biografía figura sobre el carácter de su obra, son acertados. Es lástima que el autor no complete las referencias sobre nuestros músicos y

otros americanos con la relación de fuentes bibliográficas que figuran al pie de cada reseña de maestros brasileños. El lector interesado podría de esta forma ampliar los conocimientos sumarios que la índole de la obra obliga a recoger. Igualmente es de lamentar que ninguna referencia se encuentre a músicos del pasado de estas naciones, salvo en el caso del Brasil. Esperemos que en una segunda edición, que no tardará en aparecer por el éxito que la primera está consiguiendo, se remedien ambos defectos, los únicos de importancia que hemos podido comprobar.

Sirvió de modelo a Vasco Mariz para la redacción de su Diccionario, la conocida «Music Lovers Encyclopedia» de Rupert Hughes, revisada por Deems Taylor. Así lo expresa en el artículo de introducción. Los aficionados a la música, el vasto público de los conciertos y los auditores de radio, dispondrán de una obra de consulta que les es por completo accesible, lo que duplica su utilidad.

S. V.

*Lavín, Carlos.*—«*Nuestra Señora de las Peñas. Fiesta ritual del norte de Chile*». Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. N.º 5. Santiago, 1949.

Uno de los investigadores de la música, y señaladamente del folklore musical, de mayor prestigio con que cuenta Chile, es Carlos Lavín. Sus primeros estudios sobre el folklore araucano, hace más de treinta años, cuando Carlos Lavín iniciaba su fructuosa labor, demostraron ya que en aquella personalidad juvenil se unían una despierta sensibilidad de músico y la mirada paciente y penetrante del estudioso. Partió después Carlos Lavín a Europa, y en Francia, España, Alemania, Italia y otros países colaboró en las primeras publicaciones sobre música y en revistas de tan alto significado como la «Revue Musicale» de París, «Le Guide de Concert», etc. En espléndida madurez, regresó el musicólogo chileno a la patria en 1943, para ampliar su labor recogiendo los frutos de una experiencia caudalosa. En el Instituto de Investigaciones sobre el Folklore de la antigua Facultad de Bellas Artes, al frente del Departamento de Folklore Musical de la Dirección de Informaciones y Cultura y, desde el año pasado, como Jefe del Archivo de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Carlos Lavín ha proseguido una obra de indudable trascendencia para el mejor conocimiento de nuestro acervo musical popular.

En los cinco años transcurridos desde su regreso a Santiago, el distinguido folklorista ha participado en trece misiones de estudio, organizadas por las instituciones que antes se citan, lo que supone la fabulosa cifra de más de cien viajes a diversas regiones donde la música vernácula se mantiene viva. Singularmente ha trabajado Carlos Lavín en la recolecta y clasificación científica de materiales

---

folklórico-musicales de nuestras provincias del norte. El Instituto de Investigaciones Musicales está publicando, en una serie de opúsculos, ricos de documentación, los trabajos de Carlos Lavín de última data, entre los que se cuenta un sustancioso estudio sobre el Santuario de Nuestra Señora de las Peñas, en la provincia de Tarapacá.

El estudio de Carlos Lavín sobre «Nuestra Señora de las Peñas. Fiesta ritual del norte de Chile», ocupa el número cinco de la Colección de Ensayos que edita el Instituto de Investigaciones Musicales. Esta obra viene así a unirse a trabajos anteriores, a cargo de destacadas personalidades de la ciencia musical chilena y americana, puesto que en los números anteriores se han publicado: de los investigadores chilenos Eugenio Pereira Salas y Juan Orrego, trabajos sobre «La Música en la Isla de Pascua» y sobre «Aarón Copland, un músico de Nueva York», respectivamente; del folklorista argentino Carlos Vega un trabajo sobre «La forma de la Cueca Chilena» y del mejicano Vicente T. Mendoza, «La Canción Chilena en México».

S. V.

*Evans, Edwin.—«Music and the Dance». Herbert Jenkins. Londres. 1948.*

En este breve libro, se reúnen varios artículos, seleccionados por su autor de entre los que suele publicar en el «Dancing Times» de Londres. El libro constituye un curso sintético, donde abundan las enjundiosas lecciones, para coreógrafos y danzarines que quieran penetrar en el conocimiento de su arte.

Una de las materias discutidas en estas páginas es la necesidad de ampliar el escaso vocabulario de la danza. Pocos y ambiguos o caprichosos términos son de uso corriente en la técnica dancística. Como ya Massine observó, si el Ballet aspira a interpretar la música con sus recursos privativos, es necesario enriquecer una terminología que hasta ahora sólo se refiere a simples actitudes físicas. Pasos y actitudes, que se califican, no con mucha justeza, en su sola expresión externa, precisan de una definición más exacta según los diferentes matices que deben alcanzar para traducir el espíritu de la música con que se relacionen en cada caso. La coreografía moderna ha alcanzado un desarrollo de enorme amplitud, sin que su lenguaje técnico deje de ser el mismo de épocas pasadas, cuando la danza cumplía fines de absoluta limitación.

Aunque el libro no rebose de soluciones, aporta sugerencias, desvela problemas e inquietudes que deben subyugar el interés de los que, por una u otra causa, sienten la danza como un arte auténtico.

*Abraham, Gerald.*—«*Schubert. A symposium*». *Music of the Masters*.  
Ed. Lindsay Drummond. Ltd. Londres.

El profesor Gerald Abraham dirige una colección de estudios de indudable originalidad sobre los maestros de la música. Cada tomo se consagra a una figura, cuya personalidad y obra es analizada por un conjunto de especialistas; el lector dispone, capítulo por capítulo, de distintos puntos de enfoque, contradictorios a veces, sobre el músico elegido. El volumen dedicado a Schubert es el segundo de la colección.

Los trabajos incluidos en este tomo van encabezados por una biografía a cargo del profesor Deutsch; la siguen un análisis de la música sinfónica por el doctor Mosco Carner; el de la música de cámara está a cargo del profesor Westrup, con un estudio especial sobre la música para piano, obra de Kathleen Dale. A Alec Robertson se le adjudica la parte de mayor responsabilidad en este trabajo sobre Schubert, puesto que a él se confía discriminar el contenido de la larga serie de sus lieder. Para facilitar tan grande tarea agrupa las canciones de acuerdo con los autores de los textos, en vez de seguir un orden cronológico. El estudio es sobremanera completo y ocupa más de cincuenta páginas del volumen, abundantes en bien seleccionados ejemplos musicales. Como remate del libro, Hyatt King ofrece una más que copiosa bibliografía.

## LIBROS APARECIDOS

### PARTITURAS

DUFAY, GUILLAUME, «Opera Omnia».

Editada por Guillaume de Van. The American Institute of Musicology in Rome. 1948.

STRAVINSKY, SOULIMA, «Sonata en Si bemol» para piano. Chester Edition. Londres. 1948.

ABSIL, J., «Trío para cuerdas N.º 2». Chester Edition. Londres. 1948.

GOOSSENS, G., «Suite de Kaleidoscopio» para orquesta. Chester Edition. Londres, 1948.

FITELBERG, J., «Concierto para violín y orquesta». Chester Edition. Londres, 1948.

FITELBERG, J., «Capricho para flauta, oboe, clarinete en Si bemol, clarinete bajo, trombón (o fagot)». Chester Edition. Londres, 1948.

POULENC, F., «Doce Melodías para voz aguda». Chester Edition. Londres, 1948.

POULENC, F., «Doce Melodías para voz media». Chester Edition. Londres, 1948.

POULENC, F., «Sinfonietta para orquesta». Chester Edition. Londres, 1948.

### BIOGRAFÍAS

MYERS, ROLLO M., «Erik Satie». Dennis Dobson. Londres, 1948.

DEAN, WINTON, «Bizet». The Master Musicians. J. M. Dent and Sons, Ltd. Londres, 1948.

LATHAM, PETER, «Brahms». The Master Musicians. J. M. Dent and Sons, Ltd. Londres, 1948.

FLOWER, NEWMAN, «George Frederick Händel». Cassell. Londres, 1948.

- DEMUTH, NORMAN. «Albert Roussel». United Music Publishers. Londres, 1948.
- DEMUTH, NORMAN, «Ravel». The Master Musicians. Dent. Londres, 1948.
- BENNETT, STERNDALE, «La vida de Sterndale Bennett». O. U. P. Londres, 1948.
- HUTCHINGS, ARTHUR. «Delius: A Critical Biography». Macmillan. Londres, 1948.
- MYER, ROLLO. «Music in the Modern World». Arnold. Londres, 1948.
- CARSE, ADAM, «The orchestra from Beethoven to Berlioz». Heffer. Londres, 1948.
- FERGUSON, DONALD, «History of Musical Thought». Routledge. Londres, 1948.

## TECNICA

- HISTORIA
- GAL, HANS, «The Golden Age of Vienna». The World of Music Series. Parrish, Londres, 1948.
- PATTISON, BRUCE, «Music and Poetry of the English Renaissance». Methuen. Londres, 1948.
- BARRET, ALEX, «English Church Composers». Sampson Low. Londres, 1948.
- CHAPPELL, WILLIAM, «Studies in Ballet». John Lehmann. Londres, 1948.
- HUTCHINGS, ARTHUR, «A Companion to Mozart's Piano Concertos». Oxford University Press. Londres, 1948.
- DORIAN, FREDERICK, «The Musical Workshop». Secker and Warnurg. Londres, 1948.
- POWER, BAYNTON, «How to compose music». Pitman. Londres, 1948.

## REVISTA DE REVISTAS

*Polifonía*. Año IV. N.º 26. Marzo, 1949. Buenos Aires.

Editorial: Cantos escolares  
El repertorio del Cuerpo de Baile del Colón  
Código de conciertos  
Actividades musicales en Argentina  
Vida musical en el extranjero

Félix C. Cappelletti  
Carleton Smith

*Revista Bimestre Cubana*. Vol. LIX. N.º 1, 2 y 3. Enero-Junio, 1947. La Habana, Cuba.

Preludios étnicos de la música afrocubana  
Libros en Revista  
Libros recibidos

Fernando Ortiz

*Orientación Musical*. N.º 85. Vol. VIII. Enero, 1949. México.

Editorial: La literatura clásica, punto de apoyo  
a la interpretación

Las ciencias de la Música  
Algunos manuscritos de Mozart

Dr. Arno Fuchs  
Alfredo Einstein

Comentario a los consejos de Schumann	Luis A. Delgadillo
El romance en México	Luis Chávez Orozco
La música en «Don Quijote»	
Conciertos y audiciones en México	

*Nuestra Música.* Año III. N.º 12. Octubre 1948. México. D. F.

Los Scarlatti	Adolfo Salazar
Música de Italia, durante y después de la Guerra	Massino Mila
El «Coro de Madrigalistas»	Alfonso del Río
Conciertos	
Noticias	

*The Chesterian.* Vol. XXIII. N.º 157. Enero, 1949. Londres.

The Bela Bartok Competition and Festival in Budapest.....	John S. Weissman
Opera in England to-day	Geoffrey Sharp
Music in Belgium to-day	André Souris
Letter from Paris	René Chalupt
London Letter	Scott Goddard
Points of View	Herbert Antcliffe
Broadcast Music	Max Kenyon
New Music Reviewed	Wilfred Mellers

*Ballet and Opera.* N.º 3. Vol. 6. Diciembre, 1948. Londres.

The International Ballet	Cyril W. Beaumont
Folklore in Switzerland	Beryl de Zoete
«Hel» A non-stop Revue, drawings by	Philippe Jullian
«La Sylphide» in London	Ivor Guest
Noticias	
Revistas de Libros	

*Tempo.* Invierno 1948-1949. Londres.

Strawinsky's Newest Work	Ernest Ansermet
Brittens' «Beggar's Opera»	Hans Keller
Strawinsky's «Orpheus»	Ferdinando Ballo
Britten's «Saint Nicolas»	Imogen Holst
A visit to South America	Leslie A. Boosey
Notes on Covent Garden	
Book Guide	
Record Guide	



*Penguin Music Magazine*. N.º 8. Febrero, 1949. Londres.

Through the Looking-glass	Ralph Hill
A Boy and his music	George Sampson
Music as she is taught	Elway Strogers
The french attitude towards English Music	Roland de Candé
Need music be beautiful?	R. W. S. Mendl
Composers and poets: Affinities	N. L. Smith
Programme Notes	J. H. M. Sykes
New Books	
New Music	Robin Hull
Opera in London	Stephen Williams
Ballet in London	Arnold Haskell
Northern Diary	
Southern Diary	

*Musica Disciplina*. Vol. II. 1948. Roma.

Editorial: A Recently Discovered of Early Fifteenth Century Music, The Aosta Ma- nuscript	Guillaume de Van
La Pedagogie musicale à la fin du moyen âge	Guillaume de Van
Music in the Schools of the Reformation	F. W. Sternfeld
Anselmi's Treatise on Music Annotated by Gafori	Jacques Handschin
The influence of <i>Musique mesurée à l'antique</i> Particulary on the <i>Airs de Cour</i> of the Early Seventeenth Century	D. P. Walker
Notes and Documents	
Announcements.	