

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XXXVIII
INVIERNO 1950

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 Vicente Salas Vii, Delegados de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador.—Víctor 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

"Lo infinito cabe en un espacio pequeño"

Christopher Marlowe

THE CHESTERIAN

Una revista musical de avanzada

DIRIGIDA POR

ROLLO H. MYERS

Suscripción 6 chelines al año

Número suelto 1½ chelín

Publicado por

J. y W. CHESTER LTD.

11 Great Marlborough S. London W. 1

Great Britain

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
MUSICALES
DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

COLECCION
DE
ENSAYOS

MONOGRAFIAS SOBRE FOLKLORE MUSICAL,
PERSONALIDADES Y ASPECTOS DIVERSOS
DE LA MUSICA NACIONAL Y EXTRANJERA,
A CARGO DE DESTACADOS MUSICOGRAFOS

En venta en las principales librerías

PEDIDOS A
AGUSTINAS 620
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
SANTIAGO DE CHILE

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

AÑO 6.º *Santiago de Chile, Invierno de 1950* N.º 38

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

ALFONSO BULNES.— <i>Juan Sebastián Bach (1750-1950)</i>	3
VICENTE SALAS VIU.— <i>Raíces del Estilo de Juan Sebastián Bach</i>	5
DOMINGO SANTA CRUZ.— <i>La Fuga en la obra de Bach.</i>	16
ALFONSO LETELIER.— <i>El Coral en la obra de Bach.</i>	56
CÉSAR ARRÓSPIDE.— <i>Perspectiva actual de Bach.</i>	69
LEOPOLDO CASTEDO.— <i>La interpretación de Bach según Schweitzer</i>	82
RODOLFO BARBACCI.— <i>En nombre de Bach.</i>	95

MUSICA Y VIDA

ERNESTO GALLIANO.— <i>El monumento a J. S. Bach</i>	100
---	-----

CRONICA

<i>Actividades chilenas</i>	106
<i>Actividades extranjeras</i>	114

CONCIERTOS.	121
---------------------	-----

EDICIONES

Partituras	141
Libros	142

REVISTA DE REVISTAS	150
-------------------------------	-----

JUAN SEBASTIAN BACH

1750 - 1950

EL hecho ocurrió en 1750, y no podía ocurrir en otra fecha, porque allí se partía el siglo en dos perfectos hemisferios y porque en esa automática tronchadura del tiempo cambiaban las formas de vivir del alma humana: hacia atrás, el ansia mística de la edad media, el romper afanoso de oscuros pasillos en busca de la luz ultraterrena, el poderoso intento renacentista de erguir en firmes arquitecturas los colores, los sonidos, las cadencias verbales errantes en la pasada angustia. Con Bach, y en ese año preciso, la arquitectura musical dejaba rematada la configuración del alma antigua. Hacia adelante, el canon racionalista trataría de amarrar al hombre a su minuto terreno, al goce galante del minuto, también a la pugna por el mendrugo de derechos y de bienestar.

El hecho ocurrió en 1750, y América y nosotros, pobladores de su lejana cornisa occidental, lo ignoramos: se vivía aquí para el diario sustento, para la armada acometida y la defensa incesante, de cara al surco agrícola y resueltos por el dogma los problemas del alma.

Así y todo, el hecho ocurrido en 1750 vuelve hoy día y entra en nosotros, que entonces no le percibimos, como el contrasujeto de una fuga, tal como si el tiempo, en vez de huir de sí mismo, fuese curvándose y volviendo a pasar diversificado y sustancialmente idéntico a la par.

Y ahora, dos siglos después de ocurrido e ignorado el hecho, ofrece a nuestra visión el panorama de esa región central de Alemania, centro también del mapa europeo de

entonces, que en el año central del siglo dieciocho sintió reducida a imprevisto silencio la inmensa concha acústica donde el genio de Bach había concentrado en obra propia todos los ritmos musicales del pasado y todas las emociones del alma occidental que buscaron su más trascendente expresión en la polifonía.

Todo hecho muere, por necesaria consecuencia de su ocurrir, en el instante mismo en que cuaja su forma vital; muere el sujeto de una fuga magistral en cuanto el genio del maestro lo capta; pero de esa ceniza surge la forma diversificada, y en la transposición reaparece el hecho tal como si la muerte suya no hubiera sido realidad, sino engañado percibir de nuestros primarios sentidos.

Esa es la lección de Bach, maestro de las fugas: ningún sonido muere; al despertar su inevitable resonancia acústica, hunde sólo su forma externa en la inmediata resonancia; por eso, el hecho de su muerte ocurrido en 1750 e ignorada entonces por nosotros, resuena pujante en 1950 y nos presenta al señor de cortes y capillas de la Alemania central, inclinado todavía sobre sus manuscritos o arrancando del órgano los períodos sonoros en que llevó a perfección definitiva todos los géneros musicales de Occidente.

Alfonso Bulnes.

RAICES DEL ESTILO DE J. S. BACH

P O R

Vicente Salas Viu

I

SI hubiera de buscarse una imagen que hiciera plástico ante nuestros ojos el arte vigoroso y austero de Bach, ninguna como la del árbol que, en el llano o la cumbre, se yergue enhiesto: el firme roble. El arte de Bach se sustentó sobre potentes raíces, nutridas en las capas más hondas de una tradición secular; creció,—consciente de su alto destino y seguro de su fuerza,—para unificar dentro de sí la triple trayectoria de las escuelas italiana, francesa y alemana, las más recias corrientes de la música barroca. En su copioso ramaje, la floración de obras, que se disponen casi geoméricamente en torno a los brazos que las organizan, resistió los embates del caer de una gran época y conserva su lozanía, como si el paso de los siglos nada pudiera en su contra.

Fué la obra de Juan Sebastián Bach cumplida como si el tiempo no existiese, desconociendo sus dictados. Bach surge al mundo de la música cuando las posibilidades del Período Barroco, en la técnica y en la expresión, parecen conclusas, cuando la etapa subsiguiente del Rococó Galante comienza a dar los frutos de una primavera artificial y fugacísima, aunque entonces tenida por llena de promesas. Y es sorprendente con qué seguridad elige su camino; cómo desde los primeros pasos conoce su ruta y su misión. Donde todo parecía ya dicho, faltaba edificar la soberbia bóveda que reuniese en unidad armoniosa el bosque de solemnes columnas de sus precursores. Todo el ingente esfuerzo que representa la obra de las grandes figuras del siglo XVII, alcanza un significado definitivo por como la aportación de Bach corona las otras. El siglo XVII y el Estilo Barroco alcanzan así su más alta meta, una de las más altas de toda la música, ya dentro de la centuria siguiente y en las creaciones de Juan Sebastián Bach.

Cuando se medita en lo que la posición de Bach representa en su hondura, se desvanecen, por superfluos y en verdad carentes de sentido, los juicios sobre su exceso de tradicionalismo, su mayor o menor originalidad, su desprecio o aprecio por las tendencias que se tuvieron por innovadoras en los años de su vida. Los propósitos de Bach como creador de música eran demasiado vastos para ajustarlos en los límites de éste o aquel período pasajero; la substancia de su arte, demasiado excelsa para pretenderla amoldar a un sello

subjetivo. Ni exigencias movedizas de tiempo, ni de ambiente, ni de apetencia o gusto personales, podían contar para quien desde muy temprano aprendió a dilatar sus miradas en trascendentes perspectivas. Y en cuanto a la originalidad, este hombre que imprimió el calor de su espíritu y dió su acento propio al arte de una época entre las más vigorosas y ricas de espíritu, ¿había de preocuparse de lo que por originalidad suele entenderse?

Difícil es desentrañar la suma de complejos fenómenos que implica el arte de Bach. Hay un hecho, no obstante, que por sí solo ilustra sobre muchos otros de su tenaz labor y puede ahorrarnos digresiones que poco aclararían. Bach está del todo formado a los veinte años, hacia 1706, cuando de Mülhausen parte para Weimar. Como compositor de obras para órgano, como creador de cantatas y otras obras de música eclesiástica, ha logrado superar a sus precursores alemanes; las técnicas de órgano francesa e italiana se han fundido en sus composiciones con las de los maestros de Sajonia y Turingia, en cuya tradición él se ha formado. En las etapas siguientes de evolución de su estilo, en Weimar y Köthen, el estudio constante de esa triple corriente, animará logros del propio estilo en la cantata de iglesia, el concierto y el concierto grosso, la suite de orquesta y la música para clavecín y clavicordio. Es una ruta que prosigue majestuosa, absorbiendo de los paisajes en torno cuanto puede hacerla más segura: Bach realiza dentro de su estilo, como hemos dicho, la síntesis perfecta de las tres escuelas nacionales con que culmina el siglo XVII. Pues bien, en 1749, a un año de su muerte y ya ciego, cuando se esfuerza por terminar su obra postrera «El Arte de la Fuga», el genio que impulsó a sus últimas consecuencias la magna evolución del Período Barroco, aun estudia y analiza no sólo los grandes valores antiguos, sino los que abren la transición hacia el Clasicismo del siglo XVIII.

En las Variaciones Goldberg y en la segunda parte de «El Clavecín bien temperado», terminada en 1744, su peculiar escritura del clavecín se enriquece con aportes técnicos extraídos de las Sonatas de Domenico Scarlatti. Algunos de estos Preludios y Fugas combinan la forma tradicional con la de Sonata bipartita; no faltan hasta rasgos del virtuosismo clavecinístico de Scarlatti: pasajes a manos cruzadas; libre uso del contrapunto sobre un claro plan armónico; contraste temático, hacia la Sonata, de los motivos fundamentales. Igualmente, en los postreros Preludios y Fugas para órgano, que dedica a su hijo Friedemann, las técnicas del concierto, de la sonata en trío concertada y de aquellas formas

tradicionales de órgano se combinan con inusitados efectos. En las Variaciones Canónicas sobre el Coral «Von Himmel hoch», en la tercera parte del «Klavierübung», en la «La Ofrenda Musical» y en «El Arte de la Fuga»; en todas y cada una de las obras con que la de toda su vida concluye, podrían señalarse multitud de ejemplos de esa actitud que señala a Bach como a músico nunca satisfecho de la honda experiencia adquirida en el estudio del pasado, siempre en vela para asimilar las nuevas aportaciones de manera que no desnaturalicen su estilo. Bach cierra una época tanto como abre otra. Su inmensa figura,—mitad pasado, mitad porvenir,—se proyecta sobre ambos, aunque lo desconocieran quienes con él convivieron y hasta sus propios hijos. Es una crasa injusticia ver en el autor de la Fantasía Cromática o de las Suites y Conciertos para orquesta, tan sólo «una vieja peluca», un técnico genial que especula sobre las bases de un estilo yerto.

II

Fijada, al menos sucintamente, la posición de Bach en el arte, consideremos la raigambre de su estilo.

Dos largas corrientes vienen a confundir sus aguas para sustento del arte de Juan Sebastián Bach: la tradición religiosa luterana y la musical—eclesiástica o secular—del Alto Barroco. Las posiciones religiosas y las posiciones estéticas en tal forma se interpenetran en sus creaciones, con tal rigor los fines espirituales condicionan los medios artísticos, con tal rigor los postulados estéticos nacen de sus creencias que, en la obra concluida, es casi imposible separar unos factores de otros. Para usar una expresión ligera, podría decirse que el arte de Bach fluye de una doble fe, religiosa y estética.

Si en la obra realizada es imposible disociar la parte que corresponde al impulso propiamente religioso y al artístico, es hacedero, en cambio, seguir el curso de uno y otro estímulo hasta dar en el espíritu que los reúne.

El siglo XVIII fué un tiempo convulso, bien que subterráneamente convulso en las primeras décadas. Bajo su corteza dorada, se agitan los conflictos de ideas que desde el terreno religioso se extienden al político y social para hallar término en el estallido formidable de la Revolución Francesa.

En Alemania, la crisis se gesta más lenta; por ello actúa más bien como preparación necesaria del medio para que recoja lo que

le ha de ser asimilable del virulento proceso de Francia. Apenas el siglo se abre, dentro todavía de 1700, se produce la Reforma Pietista del credo luterano, fuente de agrias controversias que no sólo conmueven los fundamentos de la vida religiosa. El Pietismo, típico producto de época, hasta por lo que tiene de reacción contra ella, no hubiera sido posible sin el racionalismo que el Aufklärung alimenta y sin la creciente sensiblería que en las artes impone el Estilo Galante. Pietismo, Aufklärung y Empfindsamkeit artística se interinfluyen. Bach, tan ortodoxo en el arte como en la religión, combatirá con ardor, en su obra y en su vida, los dictados de la múltiple hidra. No fué tan sólo refractario a ellos, en lo firme y profundo de sus convicciones, sino que los combatió, con pasión inextinguida desde sus años juveniles.

En su fe luterana, Bach fué ortodoxo por tradición de familia que, en cuantas ocasiones se le ofrecieron, procuró reafirmar. El propio Juan Sebastián recuerda con orgullo en un escrito que la cabeza de su stirpe, Veit Bach, molinero y citarista del siglo XVI, —vivió entre 1550 y 1619,—regresó a Turingia desde Hungría, donde se estableció en busca de más holgada situación, al ser perseguidos los luteranos ortodoxos y coaccionados a convertirse al catolicismo por la dinastía reinante. La fidelidad a sus creencias determina el hecho de que la familia Bach vuelva a echar raíces en el viejo suelo patrio, donde se vigoriza y prolifera hasta los días de Juan Sebastián, robusteciéndose su tradición de músicos con la otra de luteranos sin mella.

Entre los diez y los quince años, Bach, bajo la tutela de su hermano mayor, estudia en el Lyceum de Ohrdruf, una de las más renombradas escuelas dieciochescas de Latín y Teología. Y se destaca en sendos estudios, tanto como en la música, allí donde con tanto rigor son exigidos. A los doce años, en 1697, es promovido a la Secunda, como estudiante de Latín y Cánones, lo que representaba un anticipo de dos años sobre el desenvolvimiento normal de un alumno en el Liceo. Justo en aquella fecha, y en edad tan temprana, establece por primera vez contacto con el «Compendium locorum theologicorum» de Hutter, el más ardiente defensor del luteranismo ortodoxo frente a los reformadores pietistas. El conocimiento de este libro debió serle tan precioso, que una y otra vez a lo largo de su vida vuelve a buscarlo para apoyo de su fe. Es uno de los textos de consulta que impone a sus discípulos en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig. Gerhard Herz, en un documentado trabajo sobre la formación religiosa de Bach, lo confirma. Dice: «La

dogmática interpretación de Lutero por Hutter acompañó a Bach toda su vida. Cuando, en su última época, enseña Bach Música y Latín en Leipzig, inicia la labor cotidiana con una lectura de la Biblia y, a seguido, de un pasaje del Compendium de Leonhard Hutter».

En 1700 termina Bach sus Humanidades en Ohrdruf. Niño aún, ha de comenzar, junto con la lucha por el sustento material, sus combates por el arte y la oposición a los reformistas, que mantendrá con integridad absoluta en los lugares donde trabaje en el futuro, desde Arnstadt a Köthen. En esta ciudad debió recordar a su antepasado Veit Bach cuando declinó la posición de mayor brillo alcanzada en su vida, Kapellmeister de la Orquesta de la Corte, por aislarse del ambiente calvinista que en Köthen prevalecía y en el que no quiso que sus hijos crecieran. Es decir, como su remoto antepasado, Juan Sebastián no vaciló en el sacrificio de una beneficiosa situación en aras de su fe. Le repugnaba tanto como el Pietismo el otro extremo de las ideas protestantes. La mayor atracción ejercida por Leipzig sobre Bach, cargado de obras y de experiencia, no pudo residir en su prestigio musical, inferior por entonces al de Köthen, sino en el hecho de ser por su Universidad y su Escuela y Cantoría de Santo Tomás uno de los reductos incólumes del luteranismo.

Años después de haberse establecido en Leipzig, otro hecho nos revela lo irreductible de su ortodoxia y aun de su ortodoxia militante. El 5 de Septiembre de 1727 muere la reina de Polonia, Cristina Eberardina, esposa de Augusto el Fuerte, patética figura que conmovió a su época por la fidelidad al credo de sus mayores frente a poderosas razones de Estado y a toda suerte de entrañables solicitudes. Cristina de Sajonia aceptó la renuncia al trono polaco, ser repudiada por su esposo y apartada de sus hijos, antes que abrazar la religión católica. Las violencias que contra ella se ejercieron, hasta hacer un calvario de su vida, se vieron compensadas por el torrente de fervor que despertó su muerte entre los luteranos alemanes. Fué glorificada como mártir y el duelo de Sajonia como Estado se vió obscurecido por el religioso que desveló lo íntimo de su significación espiritual.

Entre el coro de encendidas alabanzas a la Reina de Polonia en su tránsito, se yergue la Trauer Ode de Bach, una de sus obras donde late con mayor profundidad ese sentido de la muerte que en algunas Cantatas, como la cuarta, «Christ lag in Todesbanden», y en las Pasiones escritas en Leipzig, e incluso en obras instrumenta-

les como «Die Kunst der Fugue», recogen el definitivo, más austero e impresionante legado del maestro.

El texto de la Trauer Ode fué escrito por Gottsched, profesor de la Universidad de Leipzig, literato excelente y, con Lessing, uno de los primeros estilistas alemanes, antes de Goethe. A pesar de ello, el rígido conceptismo de estos versos, las alusiones a la política del momento, lo circunstancial y anecdótico de sus reflexiones no hubieran permitido a la música volar a gran altura, si Bach no hubiese traspasado con su genio todo ese material de acarreo fácil que parecía destinarla a quedar en fruto pasajero. Se entregó Juan Sebastián a la obra en verdadero raptó. Es éste uno de los pocos casos comprobados en que el Cantor de Leipzig se dio a la música con esa febril entrega que los románticos entendieron por forma única de la inspiración. Antes de un mes, la Trauer Ode estaba escrita, copiada y ensayada para su ejecución. La Reina de Polonia había muerto el 7 de Septiembre; el 17 de Octubre, como acto solemne fué interpretada la Oda Fúnebre en la Iglesia de la Universidad.

Desde el primer coro, lúgubre y solemne, sobre armonías en la orquesta que imitan resonar de campanas, el sentimiento personal de Bach ante esta muerte se extiende para abarcar el del pueblo todo. El mismo efecto de campanas que tañen a duelo se repite como acompañamiento del recitativo «Der Glöcken behendens Getöne», en un juego de imitaciones que combina, en registros agudos y graves, la múltiple voz de los campanarios de la ciudad. Bach persigue en cada episodio de su obra fundir o concentrar en su emoción propia la colectiva y, de este modo, ganar la expresión de la muerte en su anchura, allende el hecho concreto que le movió en un principio.

Al año siguiente de componer la Oda Fúnebre, Bach realizó con Picander, su habitual libretista, el plan de la Pasión según San Mateo. No es extraño que entre ambas creaciones haya más de un rasgo común; que la Oda Fúnebre, la cantata más profunda de su autor a corta distancia de la Pasión citada, sea en muchos aspectos un anticipo de posiciones espirituales en torno al magno problema de la muerte. Rust, autor del texto poético de la Trauer Ode que ha reemplazado al circunstancial de Gottsched, ha interpretado justamente el contenido de esta música y lo medular de las intenciones de su creador. Después de los estudios de Rust mismo, ampliados por las de Spitta y Schweitzer, no caben dudas sobre que una gran parte de la música de la desaparecida Pasión según San Marcos, interpretada en Santo Tomás de Leipzig

el Viernes Santo de 1731, fué simple adaptación de la Oda Fúnebre. El libreto de Picander para la nueva Pasión fué hecho en sus partes fundamentales sobre una transposición métrica del texto de la Oda Fúnebre; de tan puntual manera obedeció la solicitud del músico para utilizar la partitura de la Oda en el desarrollo de la Pasión.

La Trauer Ode, que nace de una posición de ortodoxia combativa para rebasar en el más profundo misticismo cristiano, puede ilustrarnos también sobre algo no siempre bien comprendido en la personalidad religiosa de Bach, incluso por comentador tan ilustre como Albert Schweitzer. Afirma Schweitzer que Juan Sebastián Bach buscó la conciliación de las diversas interpretaciones eclesiásticas del Cristianismo en lo substancial de su mística. Su subjetivismo cristiano representaría así una integración, no sólo del Pietismo y del Luteranismo ortodoxo, sino de éste con el Catolicismo y aun con el Calvinismo. Sin pretenderlo, Schweitzer superpone su religiosidad de hombre moderno, liberalmente tolerante, a la del músico que venera, y la desfigura. Que el hondo espíritu de Bach, cale en la médula del Cristianismo, deje muy lejos toda frontera conceptual, toda divisoria doctrinaria al tratar los fundamentos de la fe y darlos vida con su arte, no impide que en la esfera intelectual procure con acuciosa vigilancia respetar esos límites; los que separan la verdad para él válida, de los errores también para él indudables, de acuerdo con la formación recibida. Muy al contrario de lo supuesto por Schweitzer, no seguirá vía alguna de conciliación entre su acrisolada ortodoxia y las doctrinas a que se opuso, como la Católica, o que de ella se apartaron, como el Calvinismo o el Pietismo. Bach, vive, he insistido con exceso en ello, en perpetua defensa y en perpetuo estudio de la línea más inflexible del luteranismo tradicional. Por ello, los teólogos a que vuelve una y otra vez en su vida son, además de enérgicos mantenedores de la pureza de esa doctrina, detractores resueltos de quienes se desvían de sus postulados. Como de Hutter, fué lector asiduo de Augustus Pfeiffer. Los tres libros de cruda polémica escritos por Pfeiffer, «Anti-Calvinismus», «Evangelische Christen Schule» y «Antimelancholicus»— ¡qué título tan reveladoramente bachiano!— figuran en primer término en el inventario que se hizo de la biblioteca de Bach, a su muerte. Hay que agregar que en esta biblioteca, de ochenta y tres volúmenes sobre problemas teológicos que contenía, sólo dos son de autores pietistas. Por supuesto, figuran en ella las obras completas de Lutero, en dos ediciones: la de Wittenberg de 1539 y la de Jena de 1556.

III

Tan lejos de la intransigencia calvinista como del sensiblero subjetivismo pietista, el sentido robusto y sano de la vida que impregna el ser moral de Bach se traduce con claridad de objetivos en su música. Conforme a los principios de la vieja cepa luterana, la música es para él don de Dios y todo en este arte es lícito para cantar su gloria.

Neumeister, teólogo y poeta que es el principal animador literario de la cantata de iglesia en Alemania, no vaciló en asimilar para el servicio litúrgico los elementos que la cantata profana, hermana gemela del drama con música, venía aportando desde avanzado el siglo XVII. La forma de cantata de Neumeister,—libretos en los que el texto sacro ocupa una mínima parte,—se desarrolla en una sucesión de coros, arias, ariosos, recitativos, dúos y tríos, que permiten al músico usar con amplitud los elementos técnicos y los recursos expresivos del estilo concertante italiano, del lirismo vocal en las arias, así como la plasticidad dramática del recitativo de ópera, frente a la sequedad del eclesiástico. Cuanto puede, en fin, actuar como savia en la renovación de los géneros musicales al servicio de la liturgia, es impulsado por la tan libre disposición que implican los textos literarios de Neumeister.

El Pietismo consideró que de esta forma se penetraba en una peligrosa secularización y acabó por prohibir en la iglesia cualquier especie de música que excediera los límites estrictos del coral. La cantata y la pasión dramatizadas y el coral de órgano, variado u ornamentado, fueron vistos por los reformadores de la Reforma, con recelo en un principio, para a la postre condenarlos por impropios en la formación espiritual de los fieles. Lo que no impidió el cultivo por éstos de las formas más vulgares y blandas del lied sentimental en lo privado de sus deliquios místicos; antecedente de las melodías de coral y las canciones sacras en ritmo de vals con que, desde el siglo pasado, se contribuye a la popularización del credo protestante por algunas de sus sectas.

Bach siguió la pauta trazada por los textos de Neumeister en algunas de sus primeras cantatas, autorizado por los altos ejemplos de Buxtehude y otros maestros del norte de Alemania. En cuanto al preludio y al coral variado de órgano es singularmente reveladora la historia de los conflictos entre el maestro y el consistorio, teñido de Pietismo, de Arnstadt, la pequeña ciudad que marca uno de los primeros hitos en la ruta ascendente de su obra. Una y

otra vez se reprochan a Bach los «extraños tonos» agregados a la armonía y los «irreverentes ornamentos» que obscurecen su ejecución y sus composiciones de organista. La feligresía, al decir de sus mentores, estaba escandalizada por la manera cómo Bach servía el acompañamiento de los himnos, por las variaciones, *en exceso artísticas*, con que comentaba las melodías de los corales y por el espíritu, igualmente profano, de sus preludios; «tan largos que acababan por distraer con la música la meditación de los fieles». La relación de los cargos hechos al cantor de Arnstadt por el consistorio pleno, en la famosa reunión del 21 de Febrero de 1706, es más que ilustrativa sobre las posiciones que en la música y en lo religioso adoptó Bach ya en aquella temprana época.

Lo religioso y lo profano no tienen en cierto modo frontera en la música de Bach; apenas se distinguen por su tema, no por la forma de tratarlo. Nada hay para él de tan poca sustancia espiritual que no requiera ser abordado con elevadas miras. Si el hombre es noble, noble debe ser cuanto sus manos elaboran. El punto de enfoque,—la profunda espiritualidad del maestro,—es siempre el mismo, cualquiera que sea el panorama hacia el cual se dirija. Una partita para clave o una cantata de iglesia; una cantata secular o la más alta especulación contrapuntística, como *La Ofrenda Musical* o *El Arte de la Fuga*; un concierto grosso o la *Pasión de Jesús*, absorberán su pensamiento y exigirán de su arte cuanto puedan rendir de acuerdo con los fines perseguidos. Si nada en la vida de un cristiano, el más nimio como el más grande de sus actos, debe sustraerse a la presencia de Dios, con mayor razón no han de olvidar esta presencia las obras nacidas de su espíritu. El profundo sentido religioso de Bach es norma que rige para todas ellas. Un simple cambio de texto, ha hecho de una cantata secular como la *Trauer Ode* una de las más admirables entre sus creaciones religiosas.

IV

Aunque ya han sido aludidos a grandes trazos los fundamentos puramente musicales del arte de Juan Sebastián Bach, es necesaria una enumeración de aquellas fuentes antes de cerrar este escrito. Dije que desde un comienzo, cuando el músico inaugura su propia ruta, le guía con la fuerza de un propósito casi deliberado, resumir en su obra las tres direcciones de mayor caudal en el arte de su época: la italiana, la francesa y la alemana, y que por haberlo conse-

guido con plenitud, la producción de Bach se presenta ante nosotros como una síntesis perfecta de la música del Alto Barroco.

Desde niño, mientras se forma como organista y clavecinista, bajo la dirección de su hermano Juan Cristóbal, el Bach de Ohrdruf, estudia y copia de su mano las composiciones de Frescobaldi y Legrenzi, las cantatas de Lotti y Caldara, los concerti y concerti grossi de Corelli y Vivaldi. En Weimar, y más tarde en Köthen, analiza las obras para órgano o clave de los franceses D'Anglebert, Couperin, Dieupart y Marchand. Y en todo ese amplio margen, desde los días de Lüneburg a los de Köthen, desde los quince a los treinta y dos años de su edad, estudia, analiza y copia a los grandes maestros alemanes que le preceden. Sobre algunos de ellos, no le basta el conocimiento de la obra; quiere admirarlos como intérpretes, gozar en el contacto estrecho con sus personalidades. Fué así como emprendió aquellos largos y tan comentados viajes a pie, de su juventud: de Lüneburg a Hamburgo, para escuchar a Reinken; de Arnstadt a Lübeck, para escuchar a Buxtehude. George Böhm, durante la permanencia de Bach en Lüneburg, ejerció sobre el joven organista una influencia imborrable. Telemann, Kuhnau, Händel, entre sus más ilustres contemporáneos, fueron atentamente seguidos por un músico siempre dispuesto a enriquecer su experiencia con lo que pudiera servirle de estímulo en las ajenas.

La penetración ulterior en el estilo concertante orquestal, durante la época de Köthen, la más fecunda en obras instrumentales; la prodigiosa manera con que reestiliza la suite sinfónica francesa; el genio que impulsa a sus obras mayores para clave o que hace más profundo el contenido de sus cantatas, alcanza en la época de Leipzig, el tránsito hacia esos cinco últimos años de su vida que los estudiosos más recientes de Bach, como Bukofzer, consideran una bien definida etapa más, en la progresión de su obra.

Ha compuesto en Leipzig, ya en la culminación de su estilo, la segunda parte de «El Clavecín bien temperado», el Concierto Italiano, las partes primera a tercera de los «Ejercicios para clave» (Klavierübung) y las Variaciones Goldberg con que se cierra esta obra; las Variaciones Canónicas y los últimos Preludios y Corales Variados para órgano; los oratorios de Navidad, de Pascua y el llamado de La Ascensión (Cantata N.º 11, «Lobet Gott in seinen Reichen»), las pasiones según San Juan, San Mateo y San Marcos, las cuatro Misas luteranas y la Misa en Si menor, el Magnificat, seis Motetes y doscientas sesenta y cinco de las doscientas noventa y cinco cantatas que se tienen por creación indudable suya. En los

cinco años postreros, ofrece «La Ofrenda Musical», «El Arte de la Fuga» y algunas obras más para órgano, junto con las últimas cantatas.

Henchido de una experiencia vasta y profunda, encerrado a solas con su alma, fuera ya totalmente del mundo, desde las fronteras de la música camina el Cantor de Leipzig hacia lo más entrañado de su reino espiritual.

Si la música ha de ser, como quiso Lutero, la voz de Dios que habla por nosotros, ¿en qué acentos humanos ha sonado más pura que en las obras que, paso a paso, acompañaron al maestro hacia el reposo definitivo?

LA FUGA EN LA OBRA DE BACH

P O R

Domingo Santa Cruz W.

POCAS veces en la historia se ha producido un caso de tan profunda compenetración entre un hombre y el género de arte en que se expresó, como el que nos ofrece Juan Sebastián Bach con respecto a la fuga. Oír varias voces que entran en imitaciones sucesivas, enfocarlas como principio de una fuga y tener que pensar en Bach, es todo uno. Por eso, hablar en general acerca de las modalidades que las fugas tomaron en sus manos, es como querer abarcar la totalidad de su obra en los límites estrechos de un artículo. No pretenderemos hacerlo. Todo el mundo conoce los volúmenes que se han escrito acerca de la técnica fugada del Cantor de Santo Tomás, como también los análisis detallados y comparativos hechos por tratadistas contemporáneos de la fuga; en el presente estudio sólo es nuestro propósito aproximarnos al inmenso campo que comprenden las fugas de Bach y, con motivo de la efeméride del II Centenario de su tránsito terrestre, hacer, si se puede, un cuadro panorámico de la obra fugada del maestro a quien después de 150 años de constante exégesis, se viene teniendo cada día en una estimación más alta y más fuera de todo paralelo.

La obra de Bach, en su aspecto técnico, está toda ella compenetrada del lenguaje polifónico, en la esencia misma que este lenguaje encarnó a través de la fuga, desde que el abandono de los antiguos moldes vocales llevó a la música europea por los derroteros de la polifonía armónica. Se podría decir que Bach casi no sabía expresarse en otra forma, que por medio de las voces individualizadas del estilo contrapuntístico que lo conduce a sorprendentes y proféticos avances y lo hace ser la figura cumbre de la polifonía posterior al Renacimiento. El estilo de Bach es como el cartabón con que nosotros medimos la perfección de la polifonía, tal como hoy la concebimos, pero cuidémonos de tener sus normas como un modelo rígido porque vendrá a cada paso a demostrarnos que su ley única fué la libertad y que estas fugas, que nosotros vemos tan claras, tan inteligentes y equilibradas, no son sino el medio, siempre renovado, de que se valió para expresar todo lo que su genio quiso dictarle. Si de Bach se ha dicho que, en cuanto místico, procedió espiritualmente del coral protestante, en cuanto oficio musical su mano aparece siempre guiada por la herencia que, a través

de los grandes organistas alemanes y compositores instrumentales italianos y franceses, quedó en Europa desde los días en que Frescobaldi echó los cimientos de la fuga.

* * *

Las fugas de Bach no pueden ser reducidas a una estadística, ni siquiera ser contadas. Es tal la variedad y frecuencia con que aparecen por todas partes que, lo que podríamos considerar el aspecto «geográfico» de ellas, es prácticamente imposible de hacerse sin tener que entrar a limitarnos el campo y por lo tanto a dejar fuera grandes y pequeñas obras maestras.

Las fugas que Bach escribió aparecen a través de muchas situaciones: hay fugas, que podríamos llamar autónomas, es decir, con vida propia y con individualidad en sí mismas; existen también otras que, sin dejar de tener principio y fin bien definidos, están incluidas en composiciones de las cuales forman una parte; se encuentran también muchísimas fugas que surgen en cualquier momento de una obra y que resultan inseparables del todo, porque la construcción general las hace depender del marco total de la composición; finalmente existe una extensa gama de fugas más o menos disimuladas y de dimensiones sumamente variadas, que comprenden exposiciones con desarrollos no fugados o desarrollos fugados de temas no expuestos en fuga, hasta verdaderas fugas completas cuyos episodios podemos ver apareciendo y esfumándose en el discurso a lo largo de composiciones que, en sí mismas, no parecerían relacionadas con la fuga.

El nombre mismo de «fuga» lo puso Bach pocas veces para el número de fugas que escribió, y casi sin excepción lo utilizó solamente cuando escribía obras instrumentales. Las fugas vocales, ya sean éstas para coros o para solistas acompañados, no tienen generalmente una denominación que señale el género que nos ocupa. Esto no quiere decir que Bach no las haya tenido por fugas. Si no las tituló así es seguramente porque cuando no enfocaba los instrumentos, prefería el nombre que el texto literario permitía dar a la composición. Así ocurre con muchas partes de la Misa en Si menor y con trozos de las cantatas. No hay que tomar tampoco muy en serio el nombre que Bach ponía a su música, pues, aparte de que muchos rótulos que hoy día tienen significado concreto, en su tiempo no lo tenían, había en el maestro un cierto afán de llamar con nombres distintos cosas idénticas. Las suites, las sonatas, las parti-

tas, son composiciones iguales y si pensamos en el término «sinfonía» que para nosotros es grandioso y de alto vuelo, no significa en la obra de Bach sino una palabra genérica aplicable a las invenciones a tres voces, a muchos movimientos iniciales de cantatas que van desde un breve adagio melódico hasta grandes movimientos, como los que inician las cantatas 42 y 75, que a veces reproducen con este nombre largos trozos instrumentales pertenecientes o empleados en otras obras, por ejemplo la cantata 29 «Wir danken dir, Gott» se inicia con el primer movimiento de la partita en Mi mayor para violín sólo transportada al órgano y la cantata 174 «Ich liebe den Höchsten» comienza con el primer movimiento del concierto brandenburgués N.º 3. Ambos trozos se llaman «sinfonías».

El recuento de las fugas individualizadas como tales por Bach es fácil. No sólo hallamos en él las muy conocidas del Clavecín bien Temperado, las fugas para órgano, las numerosas que dejó diseminadas fuera de colecciones, las para violín solo, sino que existen numerosas en la música de cámara y en obras tan particulares como la Ofrenda Musical, para llegar a la suma de su técnica que son los «contrapuncti» del Arte de la Fuga. Recuérdense los movimientos finales de los conciertos brandenbúrgueses 2.º y 4.º, el final del concierto a tres claves en re menor, el del concierto a dos claves en Do mayor, las fugas incluidas en las partitas en do menor, en re mayor y en mi menor, y muchos corales variados que encierran verdaderas fugas. En este mismo grupo deben estudiarse todos los coros que son fugas auténticas y completas, tales como los kyries de la Misa en Si Menor, partes de las misas breves y de los motetes y los muchísimos coros iniciales y finales de cantatas que, con el nombre de «concerti» escribe Bach en el estilo severo de las fugas dobladas con instrumentos.

También es posible hacer el inventario de las fugas incluidas en otras composiciones, tales como las que forman las partes centrales de las Oberturas que inician las Suites N.º 2 y N.º 3 para orquesta. Este tipo de obertura es muy frecuente en las cantatas, es la forma de la obertura francesa, con su parte central movida. (Véanse las cantatas N.ºs 6, 22, 65, 75, 102, 105, 172, etc., etc.).

El establecer dónde están las fugas incorporadas a otras composiciones es mucho más difícil; es aquí en donde puede entrarse a una diversidad de criterio sin fin según sea lo que cada cual considere que es una fuga auténtica y completa diferente del empleo de la técnica fugada en general. Hay muchos casos de preludios como el que precede a la fuga N.º 7 del Clavecín bien Temperado, que

son casi más fugas que la fuga que los sigue; así ocurre por los grandes preludios para órgano, en Mi bemol, el que inicia el «Clavierübung», y el preludio en Do menor (N.º 16), que encierran fugas hasta con varios sujetos. Pero, donde en nuestro recuento llegamos a lo imposible es al querer señalar todos los trozos que están trabajados en forma fugada y desentrañar de ellos los que presentan las características de verdaderas fugas. Cuando Bach desarrollaba sus composiciones pensó siempre como compositor de fugas y todo tema para él fué en verdad un sujeto. Si se piensa en el primer movimiento del conocido Concierto a dos Violines en Re menor, por ejemplo, uno puede seguir la estructura fugada, con admirable lógica y desentrañar de tres voces principales (las dos superiores y el bajo), el desarrollo de dos temas de fuga. Las obras instrumentales, las sonatas para diferentes instrumentos, los conciertos, están llenos de este tipo de obras del que es un modelo el «Alla breve» de la Sonata para dos violines y bajo cifrado (T-IX. P. 233) (1).

La «geografía» completa de que hemos hablado es difícil de establecer, por lo menos en las dimensiones de un estudio como el presente en que no podemos entrar en la maraña estadística comparativa de todos los casos.

* * *

Antes de proseguir el presente estudio, es conveniente que establezcamos con precisión qué cosa es una fuga y hasta dónde nos parece que este término puede ser empleado.

De la fuga se han dado una multitud de definiciones que, como siempre, dejan algo fuera o sobra un poco a lo dicho. Por eso vamos a preferir más bien una explicación. Diremos ante todo que la fuga es una composición polifónica, escrita para varias voces o partes, individualizadas, y que consiste en una serie de exposiciones en imitación y de desarrollos, de un tema o sujeto, realizando una trayectoria armónica, es decir, una evolución tonal. La fuga es considerada una composición monotemática; como que ella surge precisamente cuando la técnica de la armonía permite la translación de un solo tema a través de diversas modulaciones. Por eso las llamadas fugas dobles o triples son por muchos autores tenidas como fugas simplemente en que varios contrasujetos acompañan a un sujeto principal. La técnica de la fuga señala con características ina-

(1) Las citas de las obras de Bach se harán con referencia a la edición completa de la Bachgesellschaft. (Original y reeditada por la Casa J. W. Edwards, de Ann Arbor, Mich. EE. UU.)

movibles las de la primera exposición, en que todas las voces, sucesivamente, presentan el sujeto en la tonalidad principal y lo que se ha llamado la respuesta, que convierte las funciones de tónica a dominante, de acuerdo con el sistema de mutaciones que empezó a emplearse en la polifonía vocal renacentista. El Sujeto o tema va a menudo combinado con otro diseño que se ha llamado contra-sujeto. En las fugas corales Bach presenta muy a menudo contra-sujetos y aun voces libres que acompañan el tema desde su iniciación misma.

Sin entrar en mayores pormenores, que nos llevarían a tener que bosquejar aquí un curso de fuga, debemos señalar otra característica fundamental: la fuga no tiene ninguna forma obligatoria, ningún plan fijo, ningún sistema que nos permita negarle el nombre de fuga a una composición que, expuesta como tal, se desenvuelve a través de una estructura contrapuntística en que el sujeto aparezca generando la obra. Fuera de la exposición a que nos hemos referido, todo en ella es amplitud y se podría decir a su respecto lo que en el Renacimiento afirmaban del madrigal, uno de sus antepasados: «composición que se caracteriza por la extrema libertad de su factura».

Por eso un autor inglés ha dicho que la fuga es sólo un *procedimiento* y que no se debe decir, escribir *una* fuga sino que *en* fuga. La obra de Bach es la mejor confirmación de este aserto. No sólo las fugas son diferentes, sino que las hay de todas dimensiones, de todos los tipos posibles y en ellas aparecen aun trabajadas en fuga, composición de tipo formal (véanse los coros de las cantatas 31, 39 y 40). El último de estos casos, el de la cantata 40 (*Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*) una fuga doble, simbolizando dos ideas, la misión de Jesús y la destrucción del Demonio, está trabajada en el siguiente esquema: A (a-b) B (fuga de c y b) A (a-b).

Sobre el estudio de la fuga ha pesado una terrible tradición de pedantería derivada de las fórmulas y de los programas con que se fijó el tipo que los conservatorios, principalmente franceses e italianos, practicaron en lo que llamaban la «fuga de escuela». Estas composiciones, planeadas como ejercicios técnicos, tuvieron que apartarse de los modelos de los grandes compositores para refugiarse en las charadas espesas y aburridas que preconizó Cherubini. A estas fugas se refiere el chiste que recuerda Vaughan Williams que definía la fuga, «una composición en que una voz arranca de las demás y el público de todas ellas». El sabio maestro francés André Gédalge observa con razón que en ningún tipo de composi-

ción ha existido un divorcio más grande entre la teoría y la práctica que al tratarse de la fuga.

La fuga de escuela fué un ejercicio de retórica musical que Gédalge define como «una forma arbitraria, convencional, que en la práctica no encuentra su aplicación absoluta»... y frente a la cual las obras de Bach, Haendel, Mozart y Beethoven resultan llenas de peregrinas «licencias» que los grandes maestros se habrían tomado frente a un género imaginario.

Por fortuna, la enseñanza de la fuga ha tenido en los últimos tiempos, como casi toda la enseñanza musical, una evolución hacia la realidad, aproximando poco a poco la teoría de la verdadera práctica y lo que parecía estar fuera de las doctrinas ortodoxas es hoy día la base misma del estudio de la fuga. Bach ha pasado a la categoría de Biblia polifónica. Según lo que él nos muestra, la fuga se rige por un principio constructivo que emana simplemente de la lógica: o la fuga está basada y sostenida por una trayectoria armónica, o junto con ella por una construcción polifónica de recursos imitativos y de empleo de los expedientes clásicos del contrapunto, tales como el canon y las inversiones melódicas o contrapuntísticas. En todos estos casos la fuga tiene una organización que va por lo general en gradación de complejidad, colocando la peripecie máxima hacia el fin de la obra. Además de este modo de concebir las fugas, también existen, como ya lo hemos dicho, composiciones en que las formas binarias o ternarias están claramente denunciando el parentesco con la suite o la anticipación, casi, de la sonata. Es por esta concepción, de ser la fuga un procedimiento y de poder ser utilizada en cualquier tipo de música, que fué más tarde incorporada con casos tan hermosos como el final del Cuarteto op. 59 N.º 3 de Beethoven a la elaboración de la sonata.

* * *

¿En qué consiste el aporte que Bach significó en la historia de la escritura fugada? La obra que él nos ha dejado, que es la plena madurez del género en un momento determinado de la historia, se caracteriza por el equilibrio preciso entre lo polifónico y lo armónico, por el engranaje y la compensación de los elementos y, por sobre todo, por el maravilloso sentido de la economía de los medios con que supo expresarse. Si hay alguien que haya cumplido el desiderátum de los griegos de «la unidad y la variedad armoniosamente combinada» ese es Juan Sebastián Bach.

Recordemos que la fuga tiene orígenes antiguos y su nombre confundido con el canon reaparece con la técnica politemática del *ricercare*. Pero los *ricercari* del siglo XVI son monótonos, vengan éstos de manos tan expertas como Adrián Willaert, Girolamo Cavazzoni, Andrea y Giovanni Gabrieli, Orlando Gibbons, o Roland de Lassus (en sus piezas instrumentales). En virtud de su constante cambio temático y a pesar de las tímidas incursiones en un relativo virtuosismo, son pobres porque permanecen armónicamente estáticos. Lo estático se sostiene cuando la pluralidad de textos aporta un elemento de variedad, pero no en el género instrumental en que la sensación de que las composiciones podrían haber sido voluntariamente más largas o más cortas no deja sentir su estricta proporción.

La fuga, hija del *ricercare* y proliferación armónica de su primer tema, adquiere fisonomía desde Frescobaldi y en Italia se desenvuelve con ella un sentido justo de la medida y hasta de la forma. Los alemanes, en cambio, se entregan al contrapunto, a la fantasía y a la improvisación. De esas dos corrientes nace el estilo de Bach que es el de Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Böhm, junto a las enseñanzas de Corelli; por eso Schweitzer ha dicho que las fugas de Bach llegan a su perfección y a su madurez cuando las influencias italianas y alemanas se equilibran, es decir, cuando lo complejo y lo abstracto, que venía de las fuentes flamencas de Ockeghem y de Sweelinck se hace flexible y ponderado con la proporción clásica de allende los Alpes. Habría también que agregar a esto el sentido formal de los franceses que Bach estudió a fondo.

El principio del equilibrio que en Bach tiene importancia fundamental, es el que le va a permitir llegar al máximo de ingeniosidad y de audacia con el mínimo de aspecto de ser calculado. Hay que escuchar los contrapuntos invertibles que Bach escribió en el Arte de la Fuga, para ver cómo en medio de las mayores complicaciones sabía quedarse músico y no perder de vista la sonoridad. Los elementos armónicos y los elementos polifónicos están siempre en proporción: ésta será la conclusión fundamental de este artículo en su obligada brevedad de citas y de ejemplos.

Un estudio comparativo de las fugas de Bach nos llevaría también a establecer cómo este sentido del equilibrio se fué acentuando y está demostrado a través de la cronología de sus obras. Es en la época de Leipzig y en los momentos en que Bach escribió sus más grandes composiciones corales, cuando alcanzó en la fuga esa madurez y seguridad de que hacen gala muchos de los grandes preludios y fugas para órgano.

Penetremos ahora más adentro y pensemos cómo concibe Bach la técnica de la fuga.

En primer lugar, debe recordarse que él fué un autodidacta; todos sus biógrafos insisten en que, pese a la tradición familiar y a los organistas que frecuentó, se formó sólo y únicamente por el estudio de la música misma; por la paciente observación y el análisis de las composiciones ajenas, muy a menudo pobres de significación frente a las suyas y que él copió, sin embargo, de su puño y letra. Seguramente, por esa formación libre y porque supo conducirla con método es que llegó a sortear el peligro mayor del autodidacta que es la dispersión.

Los autores que se han ocupado de Bach, al llegar al aspecto de su actividad pedagógica, recuerdan algunas ideas suyas que han quedado como aforismos y que explican sus puntos de vista estéticos. «Hay que hacer la fuga del sujeto» enseñaba Bach y en esta sencilla pero difícil regla está toda su ciencia y la norma de su criterio. Es decir, que cada sujeto requiere *su* fuga. El problema está en saber cuál es *la* fuga que le conviene y en escoger, entre todas las maneras de hacerla, la que corresponde a las posibilidades de un tema. No existe por lo tanto *una* fuga y no se puede hacer siempre lo mismo con un tema que con otro. Baste recordar la preocupación que sintió Bach cuando Federico El Grande le pidió que improvisara una fuga a seis voces sobre el tema que él había inventado, el tema de la Ofrenda Musical. El sujeto no se prestaba a lo que el Rey quería, tal vez una intrincada fuga de cánones y de combinaciones. Bach le mandó por eso la bellísima fuga a seis voces que tituló «Ricercare» como resultado de sus rebuscas.

Agregaba el maestro a su enseñanza otra regla, regla para genio, también muy simple y que prescribía que «las voces no deben entrar sin tener algo que decir, ni callarse antes de haber dicho todo lo que tenían que decir». Es decir que ellas no hablaban por hablar y que no tenían obligación de estar siempre presente. Esto queda de manifiesto en innumerables obras de Bach escritas para cuatro y cinco voces en que, prácticamente sólo una mínima parte de ellas está realmente en el número de voces señalado.

Bach no dió, pues, o no ha quedado memoria de ello, ninguna norma acerca del plan de la fuga, ni mucho menos en cuanto al género de procedimientos para los casos donde este género de composiciones podía ser aplicado.

Para hacer un estudio de las fugas de Bach en general, se puede pensar en clasificarlas y para estas clasificaciones podemos adop-

tar diversos puntos de vista: el de su morfología interna y el de la utilización que hizo Bach de la fuga.

El estudio de la constitución íntima de las fugas, nos permite tentar, en primer lugar una clasificación según los elementos fundamentales que participan en ellas: la construcción polifónica, y el plan de los desarrollos con su trayectoria armónica. Estos dos polos nos permiten establecer una gama en que, con la relatividad de toda clasificación, es posible distinguir por lo menos tres tipos de fuga diferentes. En primer lugar las fugas que podríamos llamar *constructivas*, tales como la N.º 1 (Do mayor) y la N.º 8 (Mi bemol menor) de la primera parte del Clavecín bien Temperado y las N.º 2 (Do menor) y N.º 5 (Re mayor) de la segunda parte, el contrapunctus 7.º del Arte de la Fuga, el Confiteor de la Misa en Si menor, que corresponden estrictamente a un tipo de fuga polifónica pura. El interés total está concentrado en el sujeto, en sus combinaciones y presentaciones constantes; la trama armónica tiene una importancia secundaria y si existen desarrollos, ellos no tienen mayor papel en la estructura de la obra.

Frente a esta clase de fugas, tenemos el polo opuesto, el de las que están hechas como a lo largo, que son discursivas y no reflexivas, es el género que podríamos llamar de *desarrollo*, debido a que las presentaciones del tema, estructuradas por las modulaciones armónicas, se amarran a través de los desarrollos o episodios, (divertimenti), que se corresponden entre sí y que forman una trabazón admirablemente dispuesta y equilibrada. Este tipo de fuga es muy frecuente y aun característico de las obras instrumentales del maestro, corresponde a las extensas fugas para órgano, a las insertadas en los conciertos. En el Clavecín Bien Temperado hay numerosos ejemplos tales como las fugas N.º 3 (Do mayor), N.º 12 (Fa menor) y 24 (si menor) de la primera parte; las N.º 12 (Fa menor), N.º 16 (Sol menor), N.º 21 (Si b. mayor) de la segunda parte. En este género de fugas se encuentran casos tan curiosos como el de la fuga (ABA) en Do menor para órgano N.º 7 (T. 15, p. 132) en que un segundo tema aparece como digresión y gran desarrollo, independiente del sujeto principal; así mismo pueden estudiarse con gran interés los ejemplos únicos que ofrecen las dos versiones de una misma fuga: la que ocupa el 2.º movimiento de la primera sonata, en Sol menor para violín sólo transcrita por Bach en la fuga en Re menor, N.º 9 para órgano (T. 15, p. 148).

Un género intermedio entre los dos anteriores es el de las fugas que podríamos llamar *armónico-constructivas*, es decir, el de las

que combinan las características de los dos tipos anteriores, y en que Bach deja correr su pensamiento en forma ancha, pero sin olvidar que sus temas se prestan para tal o cual tratamiento canónico. Desde el punto de vista de lo completo, son tal vez las obras más ricas y mejor estructuradas y las que permiten comprender en toda su amplitud el vuelo de la capacidad creadora de Bach. Podrían colocarse en este tipo por lo general las fugas a varios sujetos, las fugas dobles o triples que casi siempre exigen extensas presentaciones y una espaciada distribución. En el Clavecín bien Temperado, la obra seguramente más familiar para los lectores, pueden citarse dentro de esta clasificación la fuga N.º 20 (La menor) de la primera parte y las N.º 7 (Mi b. mayor), N.º 14 (Fa # menor) y N.º 22 (Si b. menor) de la segunda parte.

Como toda clasificación intermedia, las fugas armónico-constructivas presentan una muy variada dosificación según que se acerquen más o menos al ideal de los otros dos tipos.

Si pensamos ahora en otros puntos de vista, relacionados con la utilización que hizo Bach de la fuga, podemos considerar muchos aspectos. En primer lugar, la aplicación fugada a composiciones de naturaleza polifónica diferente: composiciones atemáticas, es decir, en que un cantus firmus atraviesa la composición en todo su largo y en que procedimientos fugados, y a veces fugas enteras están como creando el ambiente contrapuntístico. Mírese a este respecto el primer coro de la Cantata N.º 25 (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe) fuga formal con el coral de la Pasión superpuesto como cantus firmus. Luego Bach hizo uso muy abundante de la técnica fugada en composiciones que son específicamente obras politemáticas, obras emparentadas al motete, y, por eso mismo muy próximas al ideal con que podía trabajarse el coral, que es la fuente de origen de gran mayoría de las obras de Bach, al igual que los himnos gregorianos lo fueron de las composiciones de los polifonistas del Renacimiento. Una gran cantidad de las cantatas se inician con lo que se ha llamado «fantasías sobre corales», o corales variados, en que cada estrofa de coral se presenta por separado, fugada y coronada por la melodía misma en valores grandes que dominan el conjunto como un cantus firmus. Nada más maravilloso que algunos de estos grandes corales-motetes como los que inician las cantatas N.º 2 (Ach Gott, von Himmel sieh darein), N.º 38 (Aus tiefer Noth) el modelo del género, la N.º 50 (Num ist das Heil), con su motete fugado a doble coro, la N.º 80 (Ein feste Burg), etc. En la obra de órgano hay también numerosos ejemplos y no debe-

mos olvidar que el impresionante coral «Vor deinen Thron», publicado como epílogo del Arte de la Fuga, la última obra que se dice compuso Bach, ya en su lecho de muerte, es un coral de este tipo, de inigualada grandeza.

Luego hay que recordar las aplicaciones de la fuga, como antes hemos dicho, a tipos de música con los cuales no tiene una necesaria relación. Existe una multitud de composiciones escritas *en fuga*: preludios, fantasías, tocatas, arias, aires de danza, etc. Por ejemplo, con respecto a las danzas, no se puede negar que la giga atrajo especialmente la imaginación fugada de Bach, no sólo dando a una gran cantidad de sus gigas un tratamiento fugado, sino que poniendo a cada paso fugas cuyo ritmo constante y permanente las hace ser verdaderas gigas, como por ejemplo la incluida en la Tocata en sol menor para clavecín (N.º 8, T. 36, p. 54), la fuga en sol mayor N.º 17 para órgano (T. 38, p. 111) y entre muchas las dos fugas en re mayor y en la menor (T. 36, ps. 23, 32, 98) para clavecín, el final del V concierto brandenburgoés, etc. . . .

Capítulo especial merece en este momento el caso de las arias escritas como verdaderas fugas, caso que no ha sido frecuentemente citado en los análisis de Bach. Por ejemplo, son trozos magníficos y de gran belleza como fugas, pese a que estén escritos como arias solísticas, el «Alleluja» para soprano, trompeta y cuerdas de la cantata 51 (Jauchzet Gott in allen Landen), el aria «Wer Sünde thut der ist vom Teufel» de la cantata 54 (Widerstehe doch der Sünde) para alto y cuerdas, el aria de bajo «Wahrlich, ich sage euch» de la cantata 86 del mismo nombre, acompañada de cuerdas y el aria de bajo, también con cuerdas, «Ich will nur dir zu Ehren leben» de la IV parte del Oratorio de Navidad. Todos estos trozos nos permiten ver a los cantantes encargados de una de las voces de la fuga, a la vez que la alianza de la fuga con las formas, incluso con el aria da capo, forma que, por lo demás, empleará Bach en más de una ocasión, aun en fugas instrumentales como es el caso de las fugas con reexposición idéntica que encontramos en la N.º 3 del Clavecín Bien Temperado, primera parte, y en la fuga en Mi b. para clavecín perteneciente a las obras varias para este instrumento (T. 45, p. 143).

Finalmente hay que agregar también un aspecto relacionado con el hecho de que Bach usó la fuga no solamente como composición de música pura, lo que parece casi una herejía decirlo. Vaugham Williams afirma que probablemente él fué atraído hacia el medio de expresión de la fuga «a causa de sus *románticas* posibilidades»,

pensando en que su escritura es tan ancha y tan sin formulismo que se presta para cualquier género de expresión y en verdad que, mirando de cerca las diferentes fugas, uno llega a convencerse que el ilustre compositor inglés tiene toda la razón: el estilo fugado y aun la fuga misma, completa, sirven a Bach para simbolizar dramáticamente una cantidad de aspectos diferentes.

En primer lugar, cabría hacer aquí, si tuviéramos el espacio suficiente, un estudio acerca de la aparición de las figuras simbólicas que señala Schweitzer como verdaderos temas que encarnan determinadas imágenes que solicitaron la fantasía del compositor. Los motivos del dolor, de la alegría, de los pasos inseguros, de las acechanzas rampantes del demonio, se encuentran constantemente en las diversas fugas en forma que, si uno adhiere a la creencia del ilustre apóstol alsaciano, puede llegarse a la determinación de los caracteres casi literarios que habrían empapado el nacimiento de cada obra. Pero no es eso sólo, sino que las obras vocales de Bach están llenas de combinaciones simbólicas en que los procedimientos fugados se usan con marcada intención dramática.

Veamos algunos de ellos. En la cantata N.º 6 (Bleib, bei, uns), hay una fuga como centro del coro inicial sobre el texto «Denn es will Abend werden» que se combinan con las notas tenidas de las voces que cantan «Bleib bei uns» (Quédate con nosotros) contraponiendo la movilidad del coro que recuerda la llegada de la tarde con la palabra de los que invitan a Jesús, en una sola nota, a permanecer con los discípulos. La admirable cantata 21, «Ich hatte viel Bekümmerniss» finaliza con un coro en que la intención dramática está estrechamente ligada al sentido glorioso de las palabras que piden honor, gloria y poder para Dios, «por los siglos de los siglos amén, Aleluya»; antes ya nos referimos a la cantata 40 en que una fuga doble contrapone la idea de la misión de Jesús a la oposición del Demonio, y así mismo en la cantata 43 para el día de la Ascensión, «Gott fähret auf mit Jauchzen», que textualmente significaría que Dios ascendió al cielo dando grandes voces, es impresionante la combinación del tema de las exclamaciones divinas con el de las trompetas que glorifican el éxodo hacia lo alto. No deben olvidarse también las numerosas utilizaciones dramáticas del estilo fugado que Bach pone en las Pasiones, en algunos momentos de inmensa intensidad, como por ejemplo, cuando las turbas piden la crucifixión de Jesús, cuando los apóstoles, sorprendidos, se preguntan quién será el traidor y cuando los que miran la crucifixión, en forma patética acusan a Cristo de haberse procla-

mado Hijo de Dios, título con que bruscamente concluye al unísono uno de los más grandiosos coros de la Pasión según San Mateo. En el Oratorio de Navidad, junto a la maravillosa fuga formal ternaria A B A, con el texto del Gloria «Ehre sei Gott», encontramos coros fugados en que también se emplea la polifonía con intención dramática: cuando los pastores se dicen unos a otros «Vamos a Jerusalem» (Lasset uns nun gehen) y cuando los Reyes Magos exclaman anunciando que han visto la estrella (Wir haben seinen Stern gesehen).

Las fugas de Bach, pues, permiten ser miradas desde muchos ángulos y con gran variedad de aspectos; ellos corroboran siempre que para él la fuga está fundamentalmente lejos de la idea de una forma rígida. Vamos a ver ahora un poco más a fondo, los tres tipos de fuga a que antes hemos hecho referencia: constructivas, de desarrollo y armónico-constructivas.

*
*
*

Antes de eso y aunque sea insistir un poco en cosas ya dichas, es menester subrayar una vez más el sentido de la libertad con que el compositor procedía y hacer notar el cuidado con que restringía los recursos empleados, precaviéndose de caer en cualquier especie de demostración pedante. ¿Qué llevaría a Bach a escoger uno u otro tipo de fuga? No sólo la intuición y el genio sino que también la gran experiencia que a diario hacía en sus funciones. Sabemos que quehaceres múltiples lo obligaban a ejecutar música constantemente y a improvisar como ha sido tradición de los organistas. Con toda seguridad los temas que hoy nos son tan familiares, debieron ser objeto de la expresión del momento del maestro mientras acompañaba los oficios religiosos o cuando, simplemente, pasaba largas horas preludiando en los órganos y clavecines que tenía a su disposición. Los manuscritos de Bach han dejado versiones distintas y correcciones simplificadas o extendidas de muchísimas fugas. Además, no nos olvidemos que en la época en que el compositor vivió no existía ese concepto, tan absoluto hoy día de la unicidad de las composiciones. No sólo Bach utilizó los mismos temas y la misma música muchas veces y en versiones que resultan difíciles de admitir, sino que es perfectamente posible que esta regla suya de hacer la fuga del sujeto fuera cumplida corroborando a menudo con la experimentación, lo que podía llegarse a hacer con buen resultado con los temas. Dicen que la primera fuga que abre la

Ofrenda Musical, es un ejemplo de las improvisaciones de Bach y es cierto que esta obra tiene mucho menos concreción que cualquiera otra de su género.

Esta experiencia que Bach condicionaba al destino que tendrían sus obras y esta elaboración que suponemos, debieron ser las que acentuaron en él el sentido de la economía, es decir, el de no emplear más recursos ni hacer más proezas que las que son estrictamente indispensables. Nunca las fugas de Bach son catálogos de demostración técnica; aun las del Arte de la Fuga, que fué una obra destinada a este efecto. Muchas fugas dan, al oír las, la impresión de una gran diversidad de recursos, pero si se las mira de cerca, caemos en cuenta que toda la complejidad se reduce a unas pocas combinaciones que él sabe presentar siempre de diferente manera y así crear novedad. Sin embargo, en las fugas es muy raro que Bach repita, por eso los musicólogos Bourgués y Déneréaz han hablado en su libro muy conocido «La Música y la Vida Interior», del *lujo sonoro* con que el maestro componía; su arte sería como el de esos antiguos artífices que, al tallar un mueble lo trabajaron hasta por dentro de los cajones, donde no se ve, buscando el goce de la realización perfecta. Bach no escribía además para que lo admiraran, sino para la mayor gloria de Dios; por eso, aquellas iniciales S. D. G. (soli Deo gloria) y J. J. (Jesu juva), Jesús, ayúdame, que aparecen al final de las obras o junto a su firma al comienzo.

Pasemos ahora a mirar algunas obras a la luz de los ejemplos, comenzaremos por las fugas constructivas. Este género de composiciones, en su aspecto más cerrado y más auténtico no es muy frecuente. Representa como reflexiones abstractas y un tanto herméticas, que ganan indudablemente al ser ejecutadas por instrumentos separados y aún, como se han hecho costumbre con el Arte de la Fuga, por orquestaciones especiales destinadas a clarificar la audición. Sin el contrapunto 7.º de esta colección no está muy bien distribuido en sus voces, es difícil seguirlo y la obra se vuelve un entrar y salir del tema en todos los sentidos posibles y en todas las dimensiones. Como ejemplos, vamos a analizar las fugas N.º 1 en Do mayor y N.º 8 en Mi b. menor de la primera parte del Clavicén Bien Temperado, ejemplos muy conocidos para cualquier lector.

La fuga en Do mayor es tal vez el modelo más acabado de fuga concentrada. De los 27 compases de que consta, sólo el final del compás 13, el 23 y los dos compases finales, no están ocupados por presentaciones del tema. Rara vez se ha hecho una construcción más densa y más apretada.

Su plan permite dividirla en dos partes y una pequeña coda conclusiva. La primera parte comprende la exposición (ASTB) (1) y una exposición canónica más espaciada, (Cs 1-6 y 7-14); en el C 14 se inicia otra parte caracterizada por la cadencia modulante a la tonalidad paralela de La menor. Esta segunda parte consiste en tres series de cánones, presentados en una construcción ternaria de a-b-a, que realizan, además, el regreso a la tonalidad principal. El C 24 marca el principio de una cadencia conclusiva de tipo instrumental, en contraste con la escritura casi coral que prevalece en la obra. La fuga en Do mayor debe, a todas luces, ser ejecutada lentamente y no como hemos solido oírla a grandes pianistas que hacen de ella un ejercicio de autonomía digital a escape.

La construcción descrita es breve y lógica, la armonía muy sencilla. Los cánones también están perfectamente ordenados. La primera parte, fuera de la exposición, que corresponde a la de un sujeto real, no modulante, contiene una segunda exposición consistente en cuatro entradas de las cuales dos están duplicadas en canon: canon entre S y T; sujeto en el A; canon entre A y B y sujeto en T. Los cánones son uno sólo, en la tercera nota del tema e invertibles.

La parte segunda de la fuga, la aparentemente más compleja, no es menos simple y clara en su distribución: 1.º) Canon de A y T; 2.º) Canon de B y S; 3.º) Canon central en escalera, S A T B, y 4.º) Símil del primer grupo alterando el orden de las entradas: T-A y S-T. Si contamos los cánones son 11 en total, pero ellos no presentan sino 5 combinaciones diferentes: a) Canon en la tercera nota a la V (o IV invertible); b) Canon en la quinta nota a la VIII; c) Canon en la quinta nota a la VII; d) Canon en la quinta nota a la V (invertible), y e) Canon en la séptima nota a la VI. No tomamos como nuevo canon el calce de las entradas entre T y B en el C 15, por cuanto no tiene utilización separada, pero sería una nueva posibilidad. Tal vez algunos se sorprendan de este modo de hablar de cánones en una determinada nota del tema y no a dos o tres tiempos de distancia. Nos ha parecido más práctica esta manera de distinguirlos, por cuanto al existir imitaciones en valores diferentes, no resulta exacto hablar de tiempos y es mejor hacer referencia a las notas, contándolas una a una. De todo lo anterior puede hacerse el siguiente cuadro.

(1) NOTA.—Las voces están indicadas por sus iniciales: S, soprano; A, alto; T, tenor; B, bajo. C, significa compás y los elementos de la fuga los designamos por S para el sujeto, R la respuesta y CS para el contrasujeto.

(No 1) Fuga I C. B. t. I parte

The image shows a musical score for the first part of the Fugue in C major, BWV 1001, by J.S. Bach. It is divided into three sections: I Parte, II Parte, and Coda. The notation is on a grand staff with four staves labeled S, A, T, and B. The score includes various annotations such as 'S', 'R', 'A', 'B', 'T', 'D', 'Dp', 'Sp.', 'SD', and 'T' in circles, and brackets indicating phrasing. Measure numbers 7, 10-11, 13, 14, 15, 19, 23, and 24 are marked. Below the Coda section, there is a line labeled 'Pedal de T'.

(el signo ~~va~~ indicará los cánones)

En el ejemplo anterior ha podido verse cuál es el sistema constructivo con que Bach organiza una fuga de este tipo. Ella consta, en el fondo, de tres exposiciones, la normal (A S T B), la espaciada y la serie de las cuatro últimas entradas, las tres primeras formando los cánones de la segunda sección de la fuga y la última puesta en la coda. Estas tres exposiciones constituyen el sentido de la composición; los cánones, junto con proporcionar ocasión a todas las voces para entrar combinadas en el discurso fugado, son al mismo tiempo «lujos sonoros» que añaden interés y permiten dejar de lado cualquier elemento de desarrollo. Además ha podido observarse que la distribución de ellos no es arbitraria sino que está hábilmente distribuída entre las voces, variándolas y alternándolas, y al mismo tiempo presentando en distinta manera un número limitado de combinaciones canónicas. En resumen, la fuga aparece amarrada por una serie de aspectos y de cosas que se repiten y que

varían y armónicamente emparentada con la forma binaria de la suite.

Miremos ahora el otro ejemplo, más extenso, que presenta la fuga en Mi b. menor, N.º 8, de la primera parte del Clavecín bien Temperado. Esta fuga como la anterior, está construída sobre un solo tema y sin contrasujeto. Como se trata de una fuga tonal modulante, hay cambios o mutaciones que diferencian el Sujeto y la Respuesta. Sin embargo, la forma de esta última, con su cuarta inicial característica, es la que pasa a ser casi el verdadero sujeto, suprimiendo la segunda mutación (tercera después de la segunda nota). Toda la obra está también basada en combinaciones temáticas canónicas, pero, a diferencia de la fuga en Do mayor, la escritura es más a lo largo y hay breves períodos de desarrollo que, sin tener una participación formal en la obra, llenan con períodos de enlace un poco menos de un tercio de su duración.

La construcción de esta fuga, escrita con una lógica casi de silogismo, puede ser dividida en tres grandes secciones que tienen un largo prácticamente equivalente: en 87 compases, 29 corresponden a la primera, 32 a la segunda y 26 a la tercera. Estas secciones realizan en pequeño lo que El Arte de la Fuga hizo en grande, porque tratan ordenadamente el tema, primero, en su forma directa, luego, invertido y, finalmente, aumentado. No es sin embargo la organización del contrapunto 7.º del Arte de la Fuga con el cual tendrfa relación que está todo el estructurado sobre el tema aumentado que se combina con el Sujeto directo e invertido. La fuga en Mi b. menor está estructurada en gradación de complejidad y va de menos a más.

Sus tres partes pueden describirse en la forma siguiente:

Primera sección.—Exposición normal con la cuarta entrada suplementaria que hace Bach siempre en sus fugas a tres voces; luego tres cánones: a la VIII (3.ª nota), a la V inferior (2.ª nota) y a la V inferior (3.ª nota). En el 2.º canon aparece el tema variado rítmicamente en la segunda voz. La tercera voz no participa prácticamente en todos estos cánones.

Segunda sección.—Exposición invertida completa seguida de la misma serie de cánones que la parte anterior, sólo que éstos incluyen ahora las tres voces y se presentan en disposición inversa, es decir, que si antes los inició la voz superior, ahora lo hace la inferior. El tercer canon, proeza central máxima, en el C 52, combina los dos cánones precedentes a la VIII y a la V, en las tres voces y está presentado en doble aspecto, con el tema directo e invertido,

en escalera de abajo hacia arriba. Esta sección concluye con una entrada suplementaria normal.

Tercera sección.—La parte final de la fuga consiste en una exposición del tema aumentado que va desde el B al S. Sobre cada entrada el compositor ha hecho como un resumen de todo lo anterior, cánones nuevos que se combinan sobre el cantus firmus que constituye el largo Sujeto y que citan todas las formas anteriores del tema, normal, invertido y variado.

La armonía en esta fuga tiene también un papel más importante: la exposición está prácticamente en tónica, la segunda exposición invertida pasa por el paralelo mayor y la subdominante y la tercera exposición, aumentada, fluctúa entre la dominante, la tonalidad paralela de ésta y la tónica principal. Las secciones canónicas son también modulantes. El esquema de la presente fuga está expresado en el ejemplo N.º 2.

Con todo lo anterior, muy someramente descrito, puede verse otro tipo del mismo género de construcción apretada, amarrada siempre a una férrea trama temática y organizada hasta en sus menores detalles. Todo está en orden, todo equilibrado y tenemos la sensación de la gran belleza con que se presenta y resuelve un problema estético de gran inteligencia.

Ya hemos dicho antes que la frecuencia con que esta clase de fugas constructivas se presenta, no es muy grande. Casi todas ellas están en la música instrumental, en El Arte de la Fuga (contrapuntos 5, 6 y 7) y en El Clavecín bien Temperado (fugas N.º 1, 4, 8, 22 de la primera parte, 2, 5 y 9 de la segunda parte); en la Misa en Si menor debemos mirar como de este género el comienzo del Credo y el Confiteor. En los Motetes se encuentran casos también como la fuga «Der aber die Herzen forschet» del Motete N.º 2 (Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf). Recorriendo las cantatas, vemos fugas corales que, en su tipo concentrado están cerca, y muy cerca a veces de esta clase de fugas fundamentalmente temática, como por ejemplo, el coro armónico-constructivo final de la Cantata 68 (Also hat Gott die Welt geliebt), coro «Wer an ihn glaubet», y muchos de los «Concerti», o fugas corales, como por ejemplo las que tienen las cantatas 144, 148, 171, 179, 187, etc., que uno duda si asimilarlos al presente grupo de fugas o al de los armónico-constructivos.

(nº 2) Fuga VIII C.b.t. I parte

I Sección -----

Exp I

6-7 tema extra 12 15-19 20 cánones 24 27

S
A
B

T D T DD D DD

II Sección -----

30 Exp II 36 39 42 44 47 52 54

Tp S T T S cánones D Tp

III Sección -----

62 Exp II y cánones 67 72

tema extra D D Dp tema extra

77 83 87

(Desarrollo final)

The image shows a musical score for the first part of Fuga VIII in C major, BWV 577. It is divided into three sections. Section I (measures 1-27) includes an exposition (Exp I) with a subject (S), answer (R), and canon (C). Section II (measures 30-54) includes a second exposition (Exp II) with subject (S), answer (R), and canon (C). Section III (measures 62-72) includes a third exposition (Exp II y cánones) with subject (S), answer (R), and canon (C). The score also includes a 'Desarrollo final' (final development) from measure 77 to 87. The notation includes treble clef, bass clef, and various musical symbols like 'S', 'R', 'C', 'D', 'Tp', 'Dp', and 'D'. The annotations include 'tema extra', 'cánones', and 'Desarrollo final'.

Ⓢ sujeto Ⓡ respuesta Ⓣ sujeto invertido Ⓞ resp. invert.
 Ⓜ sujeto variado Ⓛ sujeto aumentado.

Si pasamos ahora al caso de las fugas de desarrollo, nos encontramos con un género que Bach ha practicado por doquier a través de su obra. Son composiciones por lo general extensas, en que sujetos mucho más elaborados y que tienen a menudo varios elementos rítmicos, se desenvuelven por una larga trama en que los desarrollos integran también un espinazo de gran solidez. Mu-

chas de estas fugas tienen contrasujetos que, escritos en contrapunto doble o triple, acompañan invariablemente las entradas del tema. La construcción, a diferencia del tipo anterior, participa de una importante sustentación armónica y períodos de estabilidad y de modulación se suceden y alternan con gran regularidad. Como ya hemos dicho, la novedad de este género reside en los desarrollos, y no en el hecho de que existan desarrollos, sino en que éstos forman entre sí una serie de partes que se corresponden, se repiten y permiten que la fuga, junto con ir variando de armonía y dándonos un plan de las entradas del tema, nos ofrezca un esquema en que el total está como encerrado en la disposición formal de los desarrollos. Podríamos aquí, si se hiciera un estudio comparativo completo, llegar a la conclusión que la lógica constructiva permite a Bach incidir en el terreno de las formas en todos los tipos de organización, semejantes a la canción o a los tipos de construcción alternativa como el rondó. Esta triple amarra polifónica, armónica y formal, es la causa evidente de por qué las fugas de Bach nos dan esa sensación de obras perfectas, a las cuales uno siente que el compositor habría podido añadir muchísimo, pero que por un instinto y un sentido superior de inteligencia ha frenado su mano, que se detiene cuando consigue la perfección, una perfección como en lo creado por la Naturaleza, artífice supremo del equilibrio.

Las fugas desarrolladas son por lo general las que Bach escribió para los conciertos y para casi todas las obras instrumentales en que dejó fugas claramente individualizadas, son ellas las que nos ofrecen los casos más interesantes de digresiones virtuosísticas de increíble libertad, a veces, hasta empleando elementos ajenos a la fuga, como el caso que hemos citado ya de la fuga N.º 7 en Do menor para órgano y la fuga N.º XXIV, final del primer libro del Clavecín bien Temperado, en que un elemento extraño también sirve para construir muchos de los desarrollos. Los pasajes virtuosísticos a que hemos aludido son frecuentes en una gran cantidad de composiciones para órgano tan divulgadas como Fuga en re menor que integra la Toccata y Fuga en esa tonalidad; en las obras de orquesta merecen recordarse a este respecto las fugas que forman los tiempos finales del IV Concierto Brandenbúrgues, y del Concierto a dos clavecines en do mayor, y la fuga insertada en la obertura de la Suite N.º 2 en Si menor. En todas estas composiciones empieza ya a asomar un desarrollo ornamental que hace pensar en los futuros arabescos de Liszt, especialmente en los finales, en que largas cadencias adornadas extienden a proporciones en-

tonces desconocidas las fantasías elaboradas de los maestros alemanes precursores de Bach.

En las obras de desarrollo se suelen encontrar algunos casos de reexposiciones idénticas, como los que se observan en la fuga en Do # mayor (N.º 3) del primer libro del Clavecín bien Temperado y la fuga en Mi b. escrita para el «Lutho-cembal» (T. 45, P. 143).

Finalmente, para mencionar una última característica general, debemos recordar que en este tipo de fugas es donde Bach llega a la mayor amplitud armónica. Rara vez Bach excursiona muy lejos en sus composiciones fugadas, pero en este género de fugas reconoceremos modulaciones mucho más atrevidas, alejamientos tonales verdaderos y contraste de períodos de auténtica transición tonal con otros de estabilidad claramente cimentada.

Miremos ahora, como primer ejemplo la fuga que Bach llama Contrapunctus IV del Arte de la Fuga, ejemplo magnífico de una composición que se desarrolla en una apretada trama polifónica. El esquema de esta fuga es el siguiente:

(Nº 3) Contrapunctus IV
(Kunst der Fuge)

The diagram illustrates the tonal structure of Contrapunctus IV, divided into two systems of measures:

- System 1 (Measures 1-60):**
 - Measures 1-5: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 9-10: R (Resposta) in D major.
 - Measures 11-14: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 15-26: I (Imitacion) in D major (Des. A).
 - Measures 27-30: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 31-35: R (Resposta) in D major.
 - Measures 36-39: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 40-43: R (Resposta) in D major.
 - Measures 44-60: II (Imitacion) in D major (Des. B).
- System 2 (Measures 61-137):**
 - Measures 61-65: S (Sujeto) in D major (modulante por D₇).
 - Measures 66-72: R (Resposta) in D major.
 - Measures 73-76: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 77-80: R (Resposta) in D major.
 - Measures 81-106: III (Imitacion) in D major (Des. B¹).
 - Measures 107-110: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 111-114: R (Resposta) in D major.
 - Measures 115-128: IV (Imitacion) in D major (Des. A¹).
 - Measures 129-136: S (Sujeto) in D major.
 - Measures 137-140: R (Resposta) in D major (Conclusión).

Additional annotations include: "Puente" between measures 10 and 11; "Tp Dp. ddp." between measures 30 and 31; and "Tsp Tp." between measures 110 and 111. The letters S, A, T, B on the left indicate the voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

(S sujeto modulante)

Como puede verse, de los 138 compases, 66 están ocupados por presentaciones temáticas y 72 por desarrollos, incluyendo en éstos los dos compases finales. La proporción es, pues, casi equivalente entre temas y desarrollos. La obra también, en sus grandes líneas, refleja este equilibrio.

El esquema constructivo de la fuga nos permite distinguir en ella dos grandes trozos, formados cada uno por dos exposiciones completas en las 4 voces. El primero de estos trozos presenta las exposiciones como tales, es decir, con las entradas seguidas; el segundo de ellos, con las entradas pareadas, de 2 en 2, y espaciadas. La construcción de los desarrollos realiza como un arco que va de menor a mayor y vuelve a cortarse. Armónicamente, la obra tiene su cumbre entre los compases 61 y 81 en que Bach engloba 4 entradas modulantes del Sujeto y un pequeño desarrollo entre ellas; estas entradas tienen un gran sentido dramático y alcanzan a recorrer cuatro quintas ascendentes, alejamiento no muy frecuente en Bach. Veamos ahora el detalle de todos estos aspectos.

Como se sabe, el Arte de la Fuga reposa sobre un solo tema, y en la presente composición es la inversión melódica de ese tema la que le sirve de Sujeto. El tema aparece 18 veces en entradas agrupadas: la Exposición normal y corriente, sin contrasujeto y haciendo diferencia entre Sujeto y Respuesta, distinción que no tiene en el curso de la fuga mayor consecuencia constructiva. Esta exposición ocupa los C_{ss} 1-18 y está organizada en escalera hacia abajo (S A T B). Una segunda exposición, especie de contraexposición, que parte de la tonalidad mayor relativa, ocupa los C_{ss} 27-42 y también está presentada en escalera descendente. Cuatro nuevas entradas en escalera, ahora ascendente, con un desarrollo que las separa de 2 en 2 ocupan los C_{ss} 61-80. En los C_{ss} 107-114 las 4 voces entran de 2 en 2 en canon y pareadas en escalera ascendente. Puede verse aquí como terminada la fuga en su construcción puramente temática. Sin embargo, el canon que acabamos de mencionar no pasa de ser, como ya hemos llamado un «lujo sonoro» al ser hecho a un tiempo de distancia y produciendo la impresión de un tema duplicado en terceras y sextas. El instinto de Bach lo llevó a hacer necesarias otras dos entradas en los C_{ss} 129-136 que son, a la vez, parte de la cadencia final y equilibrio de las exposiciones. Si consideramos, por lo tanto, los cánones del C 107 como dos entradas y agregamos las entradas finales, tendremos siempre las 4 exposiciones completas de que hemos hablado: dos descendentes y seguidas y dos ascendentes y pareadas con los pares de entradas

separados por desarrollos. El tema, pues, no tiene mayores complicaciones ni se encuentra con otros problemas que su desplazamiento a través de tonalidades que varían.

Si pasamos ahora a los desarrollos nos encontramos con una unidad y un ingenio perfectos en su desenvolvimiento. Podría decirse que todo el desarrollo de esta fuga surge del pequeño germen contenido en los C₅ 9 y 10 derivados del tema.

(no 4)

The image shows a musical staff with a treble clef. The upper line contains a melodic sequence of notes, with '9' and '10' written above the staff. Brackets connect these notes to the lower line, which contains notes labeled 'a)' and 'b)'. The notation includes stems, beams, and slurs.

De estos elementos se desprenden figuraciones melódicas y rítmicas que hemos agrupado con las letras a), b) y c), que corresponden a las secciones en que se descomponen los períodos de desarrollo.

(no 5)

Parte final del 5 Derivados:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'a)' and contains a melodic line with a double bar line. The second staff is labeled 'b)' and contains a melodic line with a double bar line. The third staff is labeled 'c)' and contains a melodic line with a double bar line. The notation includes stems, beams, and slurs.

Elemento b) Derivados: ritmo

Variante de a)

De este modo el esquema simplificado que dimos antes puede completarse así:

(nº 6)

I Exp. II Exp.

S
A
T
B

2cp. 8cp. 5cp.

(b-b) (a-a) (4cp. 4cp.) (4cp. 4cp.)

T D T D 1-2 Tp Dp ddp S D

III Exp.

18cp. 4cp. 6cp. 4cp. 4cp.

(c-) (a a) (a-) (4cp.)

1-3-4-2 S modulante

IV Exp.

26cp. 6cp. 8cp. 8cp. 4cp. 14cp. 4cp. 4cp. 4 + 2cp.

(c-) (a) (a-) (a a) (4cp. 4cp. 4 + 2cp.)

3 (1-1) (2-2) 4 2-3-3-2

S 3 r sp Tp A'

2cp. (Cad. final)

S D T

Desarrollos:



Podemos ya con esto penetrar en el mundo de los desarrollos de una fuga de Bach. Todo está proporcionado; en este caso, son los grupos de cuatro y de ocho compases y las pequeñas cadencias de dos compases las que permiten descomponer el desarrollo. Los

elementos usados son constantes evitando así la dispersión. Hemos puesto unos números debajo de las secciones que dividen los desarrollos para poderlos seguir en su desenvolvimiento: así se ve que el «germen» o puente de los Cms 9 y 10 produce el I desarrollo, (Cms 19-26), que este desarrollo genera el II (Cms 43-60), encerrando entre los números 1 y 2 las secciones 3 y 4; que el desarrollo II reaparece, amplificado, en el IV, (Cms 81-106) y que el V (Cms 115-128) es nuevamente la disposición variada del I en que *b*) aparece combinada con *c*) que, en cierto modo, es idéntica a *a*). En cuanto al desarrollo III, es evidentemente un paralelo doblado de lo que hemos llamado el «germen» o pequeño puente. De este modo podemos imaginar los desarrollos en la disposición siguiente:

Puente — A (I) — B (II) — Puente (III) — B' (IV) — A' (V).

Esta fuga, por lo tanto, divisible en dos grandes secciones temáticas (AA-BB) está equilibrada por otra disposición de las secciones de desarrollo en que las analogías se producen en un sentido diverso (AB-B'A').

Finalmente, si miramos el plan armónico tendremos el siguiente esquema: la Exposición es íntegramente tonal; la contraexposición (llamémosla así), modula al paralelo (Fa mayor), a su dominante (Do mayor) y regresa, a través de la subdominante (Sol menor) a la dominante principal (La). La exposición modulante de los compases 61 y siguientes, encadena una serie de séptimas y novenas de dominantes que resuelven unas en otras: Do-Re a Sol-La, Re-Mi a La-Si (Fa #) Mi. Los cánones del C 107 presentan la tónica y la dominante en una combinación con lo que podría ser una especie de relación paralela hacia abajo de los acordes menores: Re menor-Si b mayor y La menor-Fa mayor. En las dos entradas finales, de los Cms 129, y siguientes, es el tema modulante que aparece de nuevo en una especie de síntesis temática, seguido del tema original presentado en una cadencia final sobre pedales de subdominante, dominante y tónica. En resumen, la construcción armónica, también con un sentido binario, presentaría un esquema semejante al de la construcción de los desarrollos (AB-BA) con una exposición tonal, una contraexposición modulante, una nueva exposición modulante y una exposición final cadencial y tonal.

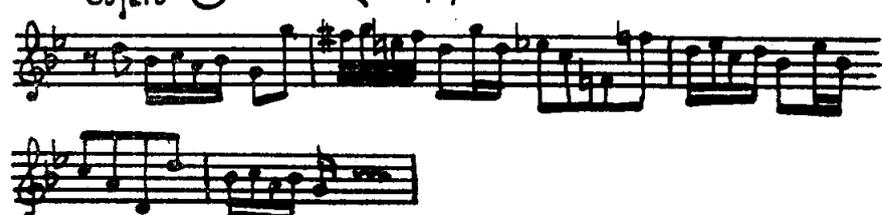
Puede verse en todo lo anterior, que la arquitectura de que hemos hablado ya varias veces está sustentada por los tres nervios fundamentales de la construcción polifónica, el plan de los desarrollos y la trayectoria armónica. Si se calzan compás por compás los tres esquemas, veremos que no coinciden entre sí y que mientras

el esquema temático va en una gradación que podríamos hacer culminar en el C 107, el punto máximo de los desarrollos está a partir del C 81 y la culminación de la armonía se encuentra a partir del C 61, es decir, que cada elemento sigue una curva separada y por eso la fuga aparece lógica y clara y a la vez imposible de ser dividida en partes que marquen seccionamientos estróficos de reposo. En esto Bach es el maestro de los maestros, el que mejor ha sabido enhebrar un discurso y no dar la sensación de partes separables sino cuando voluntariamente se lo propone.

Pasemos ahora a otro caso, más característico aún, el de la fuga en Sol menor para órgano, compañera de la Fantasía en Sol menor, obra cumbre de audacia armónica y de imaginación libérrima. Esta obra, bien conocida, no sólo en su forma original sino en las numerosas transcripciones que de ella se han hecho, para piano y aun para orquesta, nos proporciona el ejemplo de una auténtica fuga de desarrollo. Albert Schweitzer la considera junto con la fuga en La menor, como una de las obras más perfectas y más «clásicas» del género. En ella predomina el cuidado de las formas puras y se armonizan las influencias alemanas e italianas: Buxtehude con su estilo adornado y sorpresivo y Corelli, lleno de proporción y de mesura; la superabundancia dramática de la pintura mística alemana y la construcción medida y un poco fría de Rafael.

Como estructura, la fuga en Sol menor no es compleja. Sus elementos fundamentales están en el Sujeto siguiente combinado con dos contrasujetos escritos en contrapunto triple:

Sujeto (3) (no 7)



I Contrasueto (CS) II Contrasueto (Cs)



A estos elementos temáticos, se agregan los siguientes elementos de desarrollo: a) derivado del Sujeto y b) combinado con él:



Frente a la fuga anterior densa y austera, la presente obra se nos muestra ligera y clara y específicamente organística; el autor ha pensado indudablemente en los varios teclados del órgano y ha hecho gala de oponerlos con un sentido casi del «soli» y «tutti» del concerto grosso. De los 115 compases de que consta esta fuga, es interesante constatar que con muy buena voluntad alcanzamos a contar 33 compases escritos a 4 voces, es decir, que la mayor parte de la obra está repartida entre dos o tres voces. Si excluimos, como debe hacerse, las 4 entradas episódicas del Sujeto insertadas en el desarrollo, solo 43 compases están ocupados por el tema y 73 por desarrollos, es decir, que estos últimos representan casi los dos tercios de la obra. El plan está, por consiguiente, hecho a lo largo y la forma ya no depende del engranaje temático. La armonía toma aquí un papel de primera línea con modulaciones bien preparadas inseparables del esqueleto mismo de la fuga. El esquema resumido es el ejemplo N.º 9.

Nos permite distinguir en esta obra varios aspectos y, según ellos, trazar el programa constructivo que, en una manera muy justa de equilibrio combinado, nos da la fisonomía ponderada de una de las más bellas fugas de Bach.

En primer lugar, si se mira lo temático puro, existe una serie de exposiciones encadenadas con perfecta lógica: I (S A T B) hasta el C. 18; II (S A B T), entre los C. 22 y 40; III (B T S A), entre los C. 55 y 83. A esta serie se agregan dos últimas apariciones del sujeto con entradas en tónica, después del C. 104. ¿Cómo agrupar estas entradas en orden a tener una fisonomía organizada? De la primera exposición, perfectamente normal, no hay cuestión que hacer; pero de la segunda, que aparece con su 4.ª entrada separada con el desarrollo B, se tiene la impresión de una exposición

(nº 9) Fuga en Sol menor (Organo);

The musical score is presented on four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). It includes measure numbers at the top of each system. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'Ped.D.'. The score is divided into sections labeled (A) through (H). The sections are: (A) measures 1-22, (B) measures 25-37, (C) measures 40-54, (D) measures 58-65, (E) measures 69-73, (F) measures 76-80, (G) measures 83-102, and (H) measures 106-110. The final section is labeled 'Concl.' and covers measures 113-115. The score also includes markings for 'T', 'D', 'Sp(Mib)', and 'S(do)'.

trunca y de una nueva parte de la fuga que comenzaría en el C. 37, después de la decidida cadencia a la tonalidad paralela mayor, Si bemol. Según esto, podríamos hacer una parte central con todo el resto de la fuga, encuadrada entre sus dos grandes desarrollos C y G, para concluir, como una especie de coda, con la sección posterior al C. 104.

Es aquí donde el segundo aspecto, el armónico y con él los desarrollos, nos dan la verdadera interpretación, según la cual la fuga se divide en dos grandes secciones separadas por el Pedal de dominante de los C_{ss}. 63, 64 y 65, dando a la obra una especie de forma suite. La armonía nos permite claramente oponer ambas secciones, la una modulando hacia la dominante y la otra hacia una larga afirmación en tónica de más de 20 compases.

La trama interna de los desarrollos, además, nos permite seguir una interesante evolución: la progresiva importancia que toma el elemento que hemos llamado *b*), apenas insinuado ya en el C. 13, con los intervalos de cuarta, más importante en el C. 39 y mucho más en el gran desarrollo G, verdadero compendio de todo lo anterior. El elemento *b*) desaparece en el desarrollo H. Entre tanto, el elemento *a*) sirve de vehículo a todo el discurso de la obra, ya sea en la forma de *a*) o la más completa de *a'*) (Ej. 8). Se habrá notado que los desarrollos C y G, muy largos y con aspectos de «soli», contienen entradas íntegras del sujeto, en dominante el primero y en tónica el segundo. Estas entradas carecen de importancia constructiva y están como diluídas en el desarrollo que las engloba; no las hemos puesto entre las apariciones del sujeto. De este modo, los desarrollos se agrupan en dos series: A-B-C-D y E-F-G-H en que los más prolongados ocupan idéntica situación.

Tenemos, en resumen, la construcción temática con sus entradas muy en orden y la armonía que viene a darles sentido agrupándolas en torno a su evolución. Los demás aspectos relativos a los contrasujetos, no tienen aquí importancia sino como elementos concomitantes que realzan la belleza del tema, tan elegante y fino.

*
**

El tercer grupo que completa nuestra clasificación, es el de las fugas armónico-constructivas, esto es el de las composiciones que participan en forma variable de las características de las fugas constructivas y de las de desarrollo. Es éste el género más completo y el que podría acercarse con mayor propiedad al de las fugas que se han enseñado en los conservatorios como «fugas de escuela». Comprenden una trama polifónica muy variable de cánones y presentaciones en imitaciones estrechadas y a la vez un plan de desarrollo con sentido armónico suficientemente importante, como para que podamos establecer en muchos casos un doble análisis, que se desenvuelve en los dos aspectos principales: combinaciones y episodios. Estas fugas, también, pertenecen frecuentemente al tipo que podríamos considerar fugas politemáticas, es decir, de aquellas que están construídas sobre un tema principal y varios contrasujetos y las que son verdaderamente dobles o triples fugas como por ejemplo, la magnífica fuga doble en Do menor para órgano (T. 38, P 94) y los contrapuntos 8, 10 y 11 del Arte de la Fuga.

Como en todos los casos anteriores, y aun más que en ellos, el género de las fugas armónico-constructivas presenta una extra-

ordinaria variedad. Los artificios contrapuntísticos no están dispuestos en ninguna forma fija, a veces los cánones comienzan desde el principio de las fugas y se distribuyen en diferente forma, en otras ocasiones se cumple más o menos el precepto escolástico que supone que los llamados «estrechos», deben formar solo la última parte de las composiciones. A menudo, también, todo esto ocurre por junto y los estrechos, es decir, los trozos canónicos contruidos sobre diferentes elementos, aparecen alternados con verdaderas exposiciones canónicas completas del Sujeto o la Respuesta. En Bach no hay nunca un sistema. En cuanto a la frecuencia con que el género que nos ocupa se presenta en la obra de Bach, viene éste a continuación del que representan las fugas de desarrollo. Fugas armónico-constructivas se encuentran un poco por todas partes: en el Clavecín bien Temperado existen ejemplos muy característicos como son las que llevan los números 14 (fa sostenido menor), 20 (la menor) de la Primera Parte y las 7 (Mi bemol mayor), 14 (fa sostenido menor), 18 (sol sostenido menor) y 22 (si bemol menor) de la Segunda Parte. Entre las obras para órgano, deben tenerse presente las fugas en Fa Mayor (Tocata y Fuga N. 10, T. 15 p. 154), la Fuga en do menor (Preludio y Fuga N. 16, T. 15, p. 224), la Fuga en Do Mayor (N. 17, T. 15, p. 232) etc. En las obras corales, pese a que su mayor brevedad no permite construcciones demasiado elaboradas, encontramos también buenos ejemplos de fugas armónico-constructivas; entre muchas, podemos citar algunos casos como el final de la famosa Cantata 21 (Ich hatte viel Bekümmerniss) en que las palabras «Lob, und Ehre, und Preis, und Gewalt» sugieren a Bach una grandiosa fuga con dos contrasujetos (Amen y Aleluya); el coro «Sie, aber, vernahmen der Keines» de la Cantata 22 (Jesu nahm zu sich die Zwölfe), el final de la Cantata 68 (Also hat Gott die Welt geliebt), coro «Wer an ihn glaubet»; el Motete-Coral que inicia la Cantata 80 (Ein feste Burg); los bellísimos «Concerti» que abren las cantatas 144 (Nimm was dein ist, und gehe hin) y 187 (Es wartet alles auf dich) etc. en la Misa en Si Menor, tenemos buenos ejemplos en el Segundo Kyrie y en el «Gratias agimus», el Kyrie de la Misa en Sol Mayor también es un caso bellísimo de construcción desarrollada ligando en una sola gran fuga los dos Kyries y el Christe.

Veamos ahora algunos casos más de cerca y con sus análisis como hemos hecho para los grupos de fugas ya estudiados. Primeramente la Fuga XXII de la Segunda Parte del Clavecín bien Temperado en si bemol menor. Presenta ella un excelente ejemplo

de obra, en que toda la riqueza de la construcción fugada, se conjuga en una triple organización contrapuntística y armónica.

Mirada a primera vista aparece casi como una obra típicamente constructiva y no muy distante, como luego veremos, del caso ya analizado en la Fuga VIII en mi bemol menor de la Primera parte de la misma obra. Sin embargo, la presencia de desarrollos auténticamente tales, nos hace clasificarla en el grupo de que tratamos. Reposa esta fuga en un Sujeto real, bastante extenso, y tiene no sólo un Contrasujeto cromático, muy característico, sino que también un contrapunto que haría casi de segundo contrasujeto.

El esquema constructivo presenta una fisonomía binaria, con dos partes de muy diferente dimensión:

I.—EXPOSICIÓN (ASBT) Y 2 CÁNONES DEL SUJETO *directo* (TA-SB).

II.—EXPOSICIÓN (TASB) Y 2 CÁNONES DEL SUJETO *invertido* (TS-AB) SEGUIDOS DE 2 CÁNONES DEL SUJETO *directo e invertido*, JUNTOS, TERMINANDO EN UNA PRESENTACIÓN EN SEXTAS Y TERCERAS QUE APARECE COMO UN CANON A CUATRO VOCES DEL SUJETO DIRECTO E INVERTIDO.

Las combinaciones canónicas son, en el fondo, una sola agregación del Sujeto directo e invertido, superpuesto en su segunda nota y a la VII o la IX; cuando la combinación abarca ambas maneras de ser del tema directa o invertida, la entrada se hace a la VI.

El plan de los desarrollos nos pone en presencia de otra disposición que subraya en cambio una organización ternaria. En estos desarrollos distinguiremos los muy breves, que denominaremos «puentes», de los verdaderos desarrollos algo más extensos. Los puentes son 8 y 4 los desarrollos. Su agrupación es como sigue:

I Grupo: PUENTE I (C. 9 y 10) A) QUE GENERA EL II (C. 15-16), EL DESARROLLO I (C. 21-26) Y EL PUENTE III (C. 31-32). EN EL DESARROLLO II (C. 37-41) EL ELEMENTO GENERADOR DEL PUENTE I PASA A COMBINARSE CON ELEMENTOS PROCEDENTES DE OTROS MOMENTOS DE LA EXPOSICIÓN.

II Grupo: FORMADO POR LOS PUENTES IV, V Y VI Y EL DESARROLLO III EN QUE OTROS ELEMENTOS DE LA EXPOSICIÓN B) SIRVEN DE TRAMA Y ANIMAN EL TRABAJO DEL SUJETO INVERTIDO.

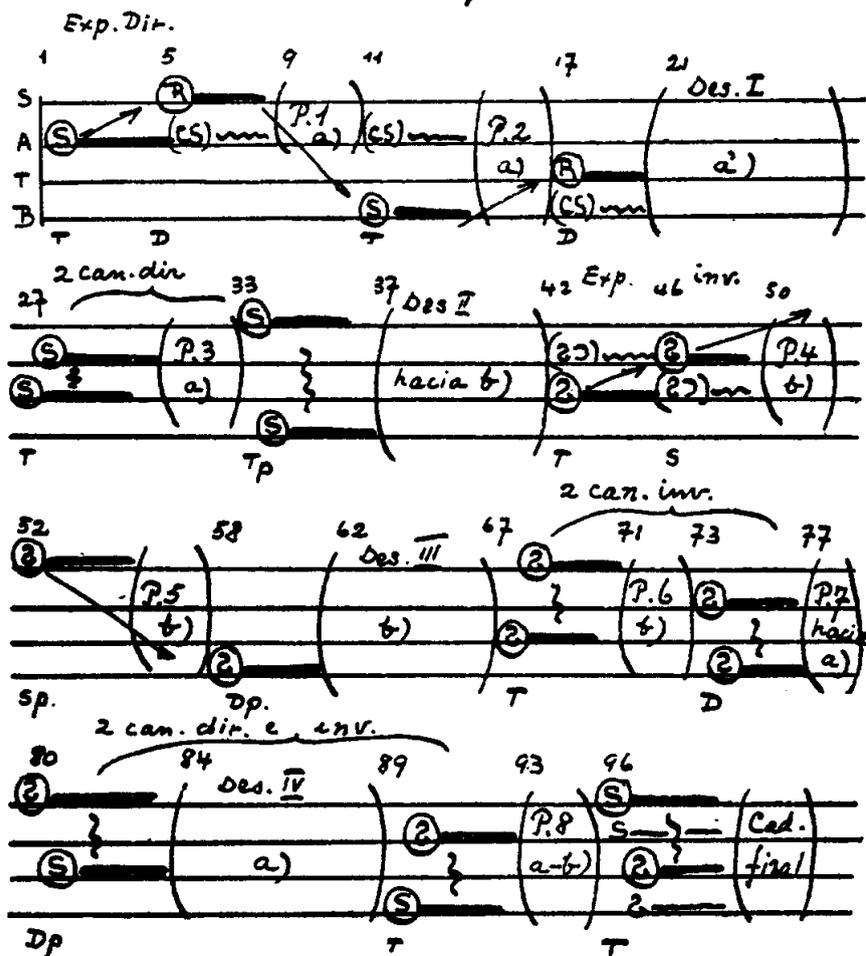
III Grupo: CON EL PUENTE VII VOLVEMOS HACIA EL TIPO DE LOS PRIMEROS DESARROLLOS, QUE SE HACE PATENTE EN EL DESARROLLO IV, PARA TERMINAR EN EL PUENTE VIII CON UNA COMBINACIÓN-RESUMEN DE LAS FISONOMÍAS ANTERIORES.

La fisonomía armónica, ahora, subraya también una organización ternaria pero con cierta no coincidencia con lo anterior: la

Exposición es normal (T-D-T-D) y está seguida de los cánones del S. directo en T y Tp; la Exposición invertida se vuelve hacia la subdominante (T-S-Sp-Dp). A partir del C. 67, es decir desde los cánones del S. invertido, vuelve la T, seguida de D, Dp y T.

En resumen, tenemos un poco de todo: combinaciones del Sujeto, pero no demasiadas; trabazón de desarrollos y plan armónico bastante rico. El sentido del equilibrio y la economía de recursos nivelan y ajustan este plan tan bien dispuesto. El esquema gráfico es el siguiente:

(nº 10)



Miremos otro caso, el de la Fuga en Do Mayor para órgano, la que ha solido llamarse de los Maestros Cantores, debido a cierta semejanza de su tema con el que Wagner usó en su ópera para caracterizarlos. Esta semejanza se hace mucho más notable en el curso del desarrollo, en que el engranaje de las imitaciones nos recuerda a cada paso el discurso wagneriano.

Esta obra sigue más o menos las líneas de la anterior pero con particularidades muy especiales como es la aparición en el C. 49 de una quinta voz que se hace cargo del Sujeto aumentado y mantiene hasta el fin dicha proporción con el sentido de un verdadero coral. Este efecto, muy organístico, comunica a la fuga un sentido majestuoso muy especial. La construcción en su totalidad está dividida en tres grandes secciones equivalentes en dimensión y separadas por señales muy claras:

I Sección.—EXPOSICIÓN NORMAL Y SEGUNDA EXPOSICIÓN SEGUIDA DE OTRA EN QUE EL S. APARECE COMBINADO CON OTRO CONTRASUJETO.

II Sección.—EXPOSICIÓN DEL S. INVERTIDO SEGUIDA DE CÁNONES DIRECTOS E INVERSOS Y DE DESARROLLO MODULANTE DEL S.

III Sección.—APARICIÓN DE LA QUINTA VOZ QUE ENUNCIA EL S. AUMENTADO DIRECTO Y EL S. AUMENTADO INVERTIDO PARA CONCLUIR EN UN GRAN PEDAL DE TÓNICA.

He aquí un magnífico plan que Bach estructura en seguida sirviéndose de todos los elementos que participan en la fuga. El tema es muy breve y como va seguido de un CS. desde el comienzo, produce la impresión de haber entrado en canon tan pronto como la fuga se inicia. El detalle de la organización constructiva es el expresado en el ejemplo N.º 11, donde los cánones que se advierten en los compases 34 y siguientes son todos el mismo, en la sexta nota y a la octava. Bach, nuevamente, no hace alarde de profusión de combinaciones, pero sabe dar, con una sola, la sensación de novedad constante. La última sección, también, la que a partir desde el C. 48 se presenta como una maraña de entradas canónicas, tampoco es tan profusa como parece. Desde luego, sólo las entradas de la 3.ª voz con la 5.ª y la 1.ª y luego más adelante la 2.ª seguida de otra entrada de la primera voz en el C. 50-51, constituyen verdaderos cánones sobre el S. aumentado, el resto lo forman imitaciones cerradas de fragmentos del S. La peroración final sobre el pedal de tónica presenta nuevamente entradas canónicas que resumen brevemente las que ya se han expuesto antes (Css. 66 y siguientes).

del A y un II Desarrollo que precede la R en el bajo (C. 13), seguida de otra R. en el A. Con el compás 15 nos hallamos con la nueva Exposición combinada con el nuevo CS que permite cinco entradas (STBA y S) que nos llevan hacia la tonalidad relativa y hacia el III Desarrollo que, como los anteriores, se basa en la misma figura derivada del S. (Css. 22 y siguientes), para, con una nueva entrada, igual a la que se hizo en C. 14, lleguemos a la subdominante y pasemos a la segunda sección de la fuga. Es decir que esta primera sección estuvo constituida por tres exposiciones, la primera y la tercera con las entradas seguidas y un desarrollo a continuación, y la segunda con las entradas separadas de dos en dos por el II Desarrollo. Todos los desarrollos, como hemos dicho, se basan en un único elemento (a).

La segunda sección podría, también, ser mirada como una nueva serie de tres exposiciones (invertida, canónica y modulante), si no fuera que el sentido de marcha armónica predomina desde el C. 39 como para hacer pasar a segundo plano lo expositivo frente al sentido de desarrollo. De este modo, la segunda sección se nos presenta con: Exposición invertida, desarrollo IV fundamentado en el S invertido, Cánones y Desarrollo V fundamentado, también, en el S invertido y la R, modulantes. Es decir que esta sección varía la forma de desarrollo b), la concentra en torno del tema mismo y por lo tanto la intensifica. Una verdadera cadencia de órgano, grandiosa y sonora, nos lleva a la parte final.

La tercera sección, como ya hemos dicho antes, se estructura sobre las grandes entradas de la quinta voz en el pedal del órgano. Con esto la fuga toma casi un sentido orquestal destacando esta última parte en un «tutti» frente a lo anterior ejecutado «manualliter». Hay en esta sección también tres partes: la primera formada por los cánones superpuestos al S. y R. aumentados, seguidos de un Desarrollo (VI) que engloba dos entradas modulantes del S. (la IV voz aparece aquí tomando parte en la trama temática); luego una segunda parte en que el S. invertido y aumentado, es enunciado dos veces seguidas por la quinta voz, sin cánones pero con un trabajo imitativo cerrado encima c), rematando en una nueva gran cadencia, esta vez más notoria que la del C. 47. El final lo forma un gran pedal de tónica con otro grupo de cánones, un desarrollo y una entrada final de la R. en la 4.^a voz.

La grandiosa construcción de esta fuga, su perfecto equilibrio, y, diríamos, su dignidad arquitectónica, le señalan como un acabado modelo. Nuevamente vemos a Bach, en todo el vuelo de su

imaginación y de su inteligencia, ceñirse a una línea de proporciones y a un perfecto sentido de la economía de recursos: nada falta, nada sobra, nada es excesivo. ¡Cuánta distancia separa esta fuga de las charadas escolásticas, con las cuales, sin embargo, tiene puntos de contacto en el plan!

* * *

Al comenzar el presente estudio, dijimos que él está destinado a aproximarnos, mediante un cuadro panorámico, al inmenso campo que las fugas de Bach representan, no sólo en la obra del maestro, sino en la producción universal de la música. Hablar de las fugas en la obra del Cantor de Santo Tomás, observamos, es como referirse a la casi totalidad de su legado: ellas están diseminadas en todas partes dentro de la composición bachiana y ocupan las más variadas situaciones. Su autor no las individualizó sino algunas veces; por eso dijimos que existe toda una gama de fugas, que va desde las muy famosas y conocidas, a través de las que se hallan incorporadas a obras de que forman parte, hasta las que, sin hacer sentir su presencia como secciones separables, proporcionan el lenguaje con que Bach trabajó innumerables composiciones. La técnica fugada era para Bach el medio de expresión más natural, de ahí que habló «en fuga» a cada paso y seguramente sin ni proponérselo. Por todo esto dijimos que numerar las fugas de Bach es imposible, a menos que contemos como tales sólo las que específicamente están individualizadas por su propia mano.

Establecido ya, un poco a grandes rasgos, lo que podemos tener por fuga, nos referimos más adelante a la utilización que Juan Sebastián Bach hizo de ella, cómo aplicó su técnica a las más variadas composiciones, a obras de naturaleza atemática, como muchas melodías de corales y a creaciones politemáticas, emparentadas con la tradición del motete; dijimos también que la fuga es la esencia de innumerables movimientos de suites y sonatas, de obras instrumentales de todo género y de trozos para canto, arias en que la voz humana es simplemente una de las partes reales de fuga. Nos referimos, por último, a la utilización de la técnica fugada como recurso dramático. En todo este panorama subrayamos las características fundamentales del aporte de Bach a la fuga: su sentido de las proporciones, el equilibrio entre lo contrapuntístico y lo armónico, la sabia lógica con que construye cada obra como si fuera la única en su género y, por último, la economía de recursos

con que restringe la riqueza de su imaginación, para evitar que ésta acumule un exceso de elementos que pudieran obscurecer la claridad del discurso. Para corroborar todo esto hicimos los análisis que se han leído y de los cuales, aunque sea repitiendo conceptos ya enunciados, podemos deducir algunas observaciones generales.

Recordamos ya en este artículo que la regla que Bach daba para la fuga era más que una regla, un principio de estética: hay que hacer *la* fuga del sujeto; es decir que a cada sujeto correspondía *su* fuga. ¿Cuál fuga? la que mejor se avenía con las posibilidades que el tema presentaba y la que el compositor tenía en vista dadas las finalidades que la obra perseguía en cuanto a su destinación y medios de ejecución. Todo el que ha estudiado fuga sabe acerca del estudio previo que es menester hacer antes de que un tema pueda ser tratado en fuga; cada sujeto tiene su riqueza contenida y saber encontrarla es la marca del verdadero talento polifónico. Pero estos hallazgos han de estar encuadrados dentro de una proporción adecuada a la naturaleza de la obra. Esto es lo que Bach supo hacer en forma insuperable. En los seis casos citados en este artículo puede verse el justo sentido de la proporción, las obras no parecen ni más cortas ni más largas que lo que han debido ser. Las fugas, como toda composición, son divisibles en partes, pero estas partes, no siempre las mismas, aparecen invariablemente equilibradas. Este equilibrio no es simetría matemática, no son formas estróficas las secciones sino segmentos equivalentes en esencia y trayectoria.

La proporción en las fugas de Bach depende, como hemos dicho, del tema mismo, de su extensión, y de la destinación de la obra. El tema indicará el tipo de fuga posible y de aquí saldrá el largo de la composición y el medio a que está destinada dará margen a más o menos desarrollo. Dentro del concepto que Bach tenía del estilo instrumental y del vocal, tan próximos, no se puede decir que determinada destinación influyera esencialmente en la naturaleza de los temas. Temas auténticamente corales se encuentran a cada paso en la música instrumental y temas instrumentales en la música vocal. Fueron los temas, más que los medios, los que gobernaron la mano del maestro; pero esta mano supo siempre modelar con proporción. En las fugas de Bach parece haber siempre una «sección áurea» musical, una ecuación de exactitud en que tema, posibilidades y finalidad llegan siempre a una fórmula de perfecto equilibrio. Hay fugas esquemáticas, pobres, fugas trabajadas, desarrolladas, fugas complejas y complicadísimas, todas dan la misma

impresión de tener sólo lo que era justo y adecuado al objeto. Sujeto y objeto determinan este primer principio de perfección que no puede ser reducido a reglas.

La segunda observación que fluye de todo lo anterior, es la del admirable sentido de compensación con que Bach distribuía lo polifónico y lo armónico en sus fugas. Los tres tipos que señalamos, constructivas, de desarrollo y armónico-constructivas, no son sino la exteriorización de este principio: si el contrapunto predomina, la armonía retrocede, si ésta avanza, aquél se aleja. En toda fuga hay un plan temático, cuando éste es muy intenso, basta para sostenerla, cuando se distribuye y se suelta, es la armonía la que entra a estructurarlo y a darle consistencia formal.

Tocamos aquí un punto a que hemos hecho referencia muchas veces: al contenido formal de las fugas de Bach. Dijimos que para él la fuga no es una forma, que es un procedimiento, pero este procedimiento para concretarse, recurre a la forma y en el hecho, siempre podemos descubrir alguna. Esto vendría a modificar en parte nuestra afirmación en el sentido de que la fuga no es *una* forma, pero que se desenvuelve dentro de *alguna* forma. ¿Cuál?, la que venga al caso, la que el tema y sus desarrollos permitan, o la que la composición a la cual la fuga pertenece haya fijado, o la que los propósitos dramáticos de Bach necesiten. Esta es la anchura de proceder que nos asombra y en cierto modo desconcierta cuando miramos gran número de fugas de Bach. Son todas diferentes, nos decimos; sí, diferentes, pero semejantes en el equilibrio entre armonía y polifonía. Tocamos aquí nuestra tercera conclusión: la lógica constructiva.

Bach dejó muy poca memoria de sí mismo, no nos quedan muchas cartas ni cosas dichas por él, pero indudablemente debió ser un hombre de una inteligencia privilegiada y de una formidable disciplina mental. El resultado de sus meditaciones, de su cultura clásica, de sus preocupaciones teológicas, lo tenemos a la vista en cada obra. No sólo el Arte de la Fuga está pensado como una demostración silogística, en que cada modo de ser de cada fuga deriva en cierto sentido de la obra anterior, no sólo la Ofrenda Musical nos presenta la elaboración de un tema en todas sus posibilidades y aun en sus acertijos, sino que obras como las Variaciones dedicadas a Goldberg, están construídas con el método de una progresión desarrollada: 30 variaciones divididas en 10 series de tres, rematadas cada serie en un canon, que va agrandándose de intervalo, desde el unísono a la novena para concluir en un «quodlibet».

Bach no podía construir nada al azar porque su mente organizada lo llevaba al plan y a la distribución ordenada.

Esto es lo que se evidencia en cada fuga que se analiza: todo se corresponde, todo se equilibra, como en las obras creadas por la naturaleza en que una cosa determina otra y ésta a una tercera. Hemos reconocido, para hallar algún guía, las tres maneras de ser ya anotadas de las fugas de Bach, estas maneras de ser nos dan la clave del procedimiento que él sigue: si el tema es rico en posibilidades y el medio de ejecución adecuado, la obra consistirá en un enjambre trabado de presentaciones temáticas y cánones, presentados en orden casi siempre de complejidad creciente. Los temas aumentados irán al fin, los invertidos después de los directos. No pensemos aquí en el Arte de la Fuga, porque los primeros once números de esta obra pueden ser considerados como una sola enorme fuga dividida en partes. La presentación temática directa-invertida-aumentada, dará a la fuga una organización ternaria ABA' y las proporciones de las partes serán más o menos análogas.

Si se trata, ahora, de una fuga de desarrollo, ya hemos visto que los desarrollos invariablemente forman una cadena perfectamente construída y de variedad siempre renovada: o se corresponden de dos en dos, de tres en tres, o forman grupos equivalentes o se organizan alternativamente como en una especie de rondó, o tienen dentro de ellos algún elemento que se desenvuelve dándoles el sentido de ir desembocando uno en otro, de ir en gradación de complejidad o de simplificación. No son los desarrollos en Bach los «divertimenti» italianos, a veces ajenos a la fuga, lo que casi siempre hace el maestro es una trabazón estrecha y férrea de indestructible lógica, a la cual subraya con el transcurso de la armonía. Como ya vimos en los ejemplos como la Fuga en sol menor para órgano y el Contrapunctus IV del Arte de la Fuga, las exposiciones pasan casi a segundo término, son amarras estructurales de un proceso que las supedita en lógica.

Si pensamos, finalmente, en la tercera manera de hacer de Bach, las fugas armónico-constructivas, veremos todo lo anterior combinado: nos encontraremos con verdaderas formas subrayadas por todos los recursos. Estas formas se harán más patentes en las fugas politemáticas, a veces binarias, ternarias o de tipos alternados. A esto nos referimos ya cuando recordamos las cantatas 25 (Es ist nicht gesundes an meinen Leibe) con su coro inicial de forma ABA, a la N.º 31 (Der Himmel lacht, die Erde jubiliert) que comienza también con un coro, pero con la forma AAB y los interesantes

coros finales de las cantatas 39 (Brich den Hungrigen dein Brot) y 40 (Dazu ist erschienen der Sohn Gottes) que presentan respectivamente estructuras como ABACD y A (a-b) B (fuga de c y b) A (a-b). Habría que agregar una recomendación de estudiar los seis grandes motetes corales en donde las formas de distribución son tan variadas como interesantes en todo sentido, para comprender hasta dónde Bach era de cuidadoso en la distribución formal, y de libre en la elección de los tipos que escogía.

Finalmente, nos queda que recordar una vez más algo que hemos subrayado a cada paso: el sentido de la economía de recursos con que Bach se expresó. Nunca acumuló dificultad sobre dificultad ni hizo gala de destreza por hacerla. Si en una fuga ha encontrado un vehículo apropiado para el desarrollo, lo mantiene hasta el fin de la obra, lo da vueltas, lo combina, y procura mantener la unidad con la mayor variedad posible. Esta es otra de las grandes enseñanzas que Bach dejó y que no se aprovechó mucho en las indigestas fugas de escuela. Para todo tema hay cien maneras de desarrollo, uno debe escoger las mejores, o la mejor y no hacer un muestrario. Para esta técnica Bach recurría a todas las argucias del contrapunto: inversión a diversos intervalos, cánones, alteraciones rítmicas, etc., el resultado es brillante, pese al sistema de las progresiones, tan en boga en tiempos de Bach, como desacreditado en nuestra inquieta época actual. Como dijimos antes: Bach sabía quedarse músico aun en medio de las mayores audacias y proezas; la técnica no fué en él un fin sino el medio en que plasmó la profunda expresividad de sus inigualadas fugas.

EL CORAL EN LA OBRA DE BACH

P O R

Alfonso Letelier LI.

ENTRE las múltiples creaciones del espíritu humano que determinan la fisonomía de una cultura, hay algunas que tienen, en cada caso, un valor de significación muy característico y que casi por sí solas son capaces de establecer las diferencias profundas del pensamiento de los distintos pueblos y épocas ante los permanentes problemas humanos. Así como nos parece, a través de lo que conocemos, muy característico de los egipcios, por ejemplo, su organización político-religiosa o su arquitectura, más que esas mismas manifestaciones de los griegos, nos impresionan su pensamiento matemático vaciado en la geometría, o su estatuaria, expresiones ambas que implican una posición muy diversa a la nuestra ante el problema del tiempo o del espacio. El mundo occidental, con su punto de partida greco-cristiano se orienta en un muy especial sentido de lo ilimitado, de lo infinito. Creo que Spengler tiene mucha razón al decir que el descubrimiento del cálculo infinitesimal es algo enteramente característico de occidente; la catedral gótica nace de ese anhelo de lo infinito. No menos típico y auténticamente occidental es el descubrimiento del contrapunto, artificio musical que cabe, con todas sus consecuencias, sólo en una cultura con una capacidad de evolución como la nuestra. Nada se opuso en el Oriente o en la antigüedad clásica, como no fuera el pensamiento oriental o clásico, a que esas disciplinas y manifestaciones no tuvieran lugar en ellas.

La música es una expresión que quizá como pocas otras nos ayuda con eficacia extraordinaria a ubicar y a penetrar el verdadero sentido y orientación de nuestro mundo occidental. No tanto sólo por su pura significación estética, como por el descubrimiento de los medios que hubo de buscarse para hacerla posible. Es un fenómeno bien característico en la música oriental y en la griega la ausencia de evolución, en cambio el proceso que se inicia en nuestra música desde la simple monodia cristiana primitiva hasta el siglo de oro del contrapunto y de allí hasta el concepto vertical del acorde, es decir la armonía, es un proceso muy característico de nuestra cultura.

Muchos son los nombres excelsos que ilustran genialmente cada una de las etapas de este lento proceso evolutivo de la música europea y difícilmente podría decirse qué forma fué más o menos perfecta o más o menos mejor representada, pero indudablemente

llegó un momento en que el proceso técnico de esa evolución estableció conscientemente una serie de normas que definieron con precisión el sistema musical dándole todas las posibilidades que más tarde hemos ido viendo realizarse. A producir ese momento histórico han contribuído, en medida diferente, diversos elementos estéticos y técnicos como son el nacimiento y desarrollo del estilo representativo (canto acompañado, ópera, cantata y oratorio), el perfeccionamiento de los instrumentos y su sistemática utilización en lugar del coro, el temperamento de la escala y en medio de todo esto la incorporación más y más ostensible de lo dramático a la música. Entre los contemporáneos de Bach que, como él, viven ese momento, ninguno logra sintetizar con esa elocuencia, con esa maestría y sobre todo con esa hondura el pensamiento y realización musicales con que lo hace el maestro de Eisenach. Cayendo ciertamente en un lugar común, estaríamos de acuerdo en afirmar que la música occidental podría dividirse en dos partes; la escrita antes de Bach y la escrita con posterioridad. Mirando retrospectivamente, —de Bach hacia el pasado— parece ser que todas las técnicas, todas las intuiciones, en fin los mundos que se buscaba expresar, convergieran hacia él para ofrecerle ese caudal de experiencias y materiales que debía utilizar. Y así es como su genio logra valorar en perfectas síntesis musicales ya sea el contrapunto que tímidamente inventan allá en Notre Dame «los magister» Leonin y Perotin y suntuosamente llevan a su cumbre Lassus, Palestrina o Victoria, o el estilo representativo o las conquistas de la armonía y temperación de la escala. No menos que en este aspecto técnico, su espíritu fertiliza, en el terreno de lo expresivo y emocional, las formas que usa como cauces de su inspiración, ya trátase de música instrumental, solística o de orquesta, o muy especialmente de sus grandes creaciones dramáticas (Pasiones, Cantatas y Misas) en las cuales es interesante comprobar que su vuelo alcanza cimas inmedibles. Y es que el elemento religioso en Bach resulta algo esencial a su vida y a su pensamiento conformando una expresión mística de una hondura y autenticidad quizá un tanto ya fuera de su época, pues no olvidemos que si bien la Reforma vivió en sus comienzos un enorme fervor, llevaba en sus raíces no sólo los gérmenes de la división de la comunidad cristiana en asuntos del dogma, sino también el reemplazo de una serie de principios cuyas consecuencias aun no concluimos de medir. No corresponde aquí adentrarse en elucubraciones de índole teológica, por lo demás inútiles, pero si anotamos que no es difícil colegir y comprobar el enfria-

miento que trae consigo en una vivencia cristiana al quedar enfren-tándose los conceptos de caridad y de predestinación o al propo-ner la fe como único valor operante en la vida. Nada de esto in-fluye en Bach para disminuir su cálida emoción religiosa y en cam-bio la Reforma le ofrece musicalmente un vasto campo, y así como la pureza y elegancia de la melodía italiana penetra en su espíritu como elemento necesario en su creación, el coral protes-tante le allega esa severidad y honradez que él sabe aprovechar de manera soberana.

Por todo lo que he dicho es que Bach se nos muestra como uno de los exponentes más auténticos y excelsos que haya producido el pensamiento europeo.

Dada la sensibilidad religiosa de Bach, no es extraño que el coro haya sido uno de sus instrumentos preferidos, ya que el coro por nacimiento y por tradición es el medio de expresión predilecto de asuntos religiosos. Ahora bien, sabemos cuán importante es en la obra religiosa de Bach el Coral protestante; al decir del Dr. Schweitzer, la clave de su música la hallamos en esa sencilla forma poético-musical tan cara a Alemania. Desde luego la casi totalidad de las Cantatas están concebidas sobre algún Coral, las Pasiones se encuentran sembradas de Corales ya sea en su forma original (melódicamente), modificados o superpuestos a tejidos polifónicos-orquestales o corales y por fin prodigiosamente tratados en forma extensa en el órgano.

El origen del Coral se remonta a la época en que la Iglesia en Alemania adopta en su liturgia el canto gregoriano, momento desde el cual el coro reemplaza en cierto modo la participación de los fieles en la misa, quedando para ellos el canto del Kyrie, al cual pronto agregan un nuevo texto en alemán, con lo que la lengua vulgar queda introducida en la Iglesia. De aquí nace la poesía espiritual alemana, que no sólo quedará para agregarse al Kirie, sino que bien pronto va a parafrasear el Credo, el Padre Nuestro y seguramente otras partes de la Misa.

La Reforma al adoptar en definitiva el alemán para el oficio religioso se encontró con una buena cantidad de cánticos en ese idioma, de procedencia medieval y Lutero, gran conocedor y poseedor de la lengua, no hace más que retocarlos y posiblemente mejorarlos; gran mérito suyo fué en este aspecto, haber contribuido al desarrollo de una bella forma poética que más tarde con Nicolai y

Gerhardt alcanza gran esplendor y proporcionan a Bach un material de inapreciable valor. Especialmente el último nos interesa por haber sido quien reaccionó contra la decadencia de esa poesía que empezaba a sufrir la influencia del individualismo naciente, poco compaginable con las expresiones religiosas que tienden a lo colectivo. Este poeta volvió a su primitiva sencillez, la poesía espiritual y esto nos explica la predilección que Bach tuvo por su obra, siendo que él mismo fué un músico que miró al pasado. Son varias las colecciones publicadas de este tipo de poesía y que Bach conoció y utilizó en sus obras, especialmente una aparecida en los comienzos del siglo XVI («Geistliche Gesangk Büchleyn») y otra a fines del 1600.

Las melodías de los Corales provienen seguramente de tres fuentes ubicables; una sería el canto popular en lengua alemana dentro del templo, otra la utilización lisa y llana del canto gregoriano con las indispensables simplificaciones y cuadratura requerida para que la masa lo cogiera, y finalmente la adopción de melodías populares profanas, ya sean alemanas o extranjeras. Varios son los autores de melodías de Corales de las que podría reconocerse su procedencia. De Nicolaus Hermann es «Lobt Gott ihr Christen», que Bach usa en la Cantata 40; de J. Crüger (1662) es la famosa melodía de «Herzliebster Jesu» que va en la Pasión seg. San Mateo y «Jesu meine Freude» con que Bach construye uno de sus motetes. Lutero mismo compone algunas melodías y adapta Himnos gregorianos. Suyas son las melodías de «Ein Fester Burg», «Mit Freud und Fried ich fahr dahin» y otras. Además Lutero recoge melodías profanas para utilizarlas en el culto, cambiándoles el texto, por ejemplo la canción «Insbruck ich muss dich lassen», llega a ser el Coral «O Welt ich muss dich lassen»; Bach lo utiliza dos veces en la Pasión seg. San Mateo, «Mon cœur est troublé» aparece bajo la forma del Coral fúnebre «Herzlich thut mich verlangen» y luego con el texto de Gerhardt «O Haupt voll Blut und Wunden»; esta bellísima melodía aparece cinco veces en la Pasión de San Mateo.

Desde el punto de vista formal, encontramos en el coral una base común dentro de todas las variantes encerradas en dos tipos más o menos precisos, esto es, la sucesión de frases más o menos cortas, perfectamente redondeadas, no siempre simétricas y muy simples melódica y armónicamente. En Bach, que adoptó esencialmente esta forma tal como existía, encontramos todas las variantes posibles de los dos tipos característicos del coral; el compuesto simétricamente en tres frases, de las cuales la última suele ser la repe-

tición de una de las anteriores, y el de frases asimétricas y distintas.

Anotamos a continuación tres ejemplos bien característicos y que representan tres variantes del primer tipo:

«*Was mein Gott will*» (N. 31. P. Seg. San Mateo).

The image shows three staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff is labeled with '14' above it, indicating the start of a phrase. The second staff is labeled with '24' above it, and the third with '34' above it. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with a fermata. The notation is in a single system across three staves.

Son dos frases distintas y simétricas a las cuales se agrega como una tercera la literal repetición de la primera. Cada una está dividida en dos incisos.

Un tanto más compleja es la disposición del segundo: «*Seid freh, dieweil*» (N. 35 Oratorio de Navidad).

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff is labeled with '19' and '21' above it, indicating the start of two phrases. The second staff is labeled with '30' above it, indicating the start of a third phrase. The notation includes notes, rests, and fermatas, with some notes marked with a fermata. The notation is in a single system across two staves.

La primera frase se compone de dos incisos iguales, la segunda, más larga, consta de dos incisos muy diferentes en su longitud (*); la tercera es una simple repetición de esta segunda frase, sólo que el primer inciso aparece dos veces.

El tercer ejemplo nos muestra un coral construído con tres frases distintas y asimétricas como primera parte, a la que sigue una segunda parte que es casi una simple repetición de la primera, sólo que la última frase cambia un tanto para dar cabida a una cadencia perfecta. Se trata del coral «*Ich bin's ivh sellie büssen*» (n. 16, Pas. seg. S. Mateo).

(*) El final es una repetición del 1.er inciso: "a".



La armonización de la segunda parte es completamente diferente de la primera.

Al segundo tipo pertenecerían los corales «*Herzliebster Jesu*» y «*O Haupt voll Blut und Wunden*» (N.º 3 y 63 de la Pasión según San Mateo). El primero compuesto de cuatro frases asimétricas y el segundo de seis.

Esta forma musical que como ya hemos dicho Bach utiliza en sus líneas generales tal como la recibiera de la liturgia protestante, adquiere bajo su pluma un valor musical y expresivo de gran vuelo; el carácter religioso-popular del coral requería esa disposición cuadrada y un tanto seca que le es característica, y que además debía subrayar una armonización vertical y muy simple. Pues bien, conservando lo esencial, Bach destruye esa seca cuadratura y la reemplaza por una soltura melódica que directamente resulta de agregaciones y leves cambios de la línea melódica misma e indirectamente en virtud de una armonización de extraordinaria riqueza, en la que el procedimiento contrapuntístico cobra una especial importancia.

Más interesante aún que el aspecto formal del coral nos resultan los procedimientos armónicos y contrapuntísticos a que hemos hecho referencia y de los cuales el maestro se valió para lograr ese mundo musical tan rico en expresión poética. La Pasión según San Mateo y el Oratorio de Navidad constituyen el mejor campo de estudio de los procedimientos de la música coral de Bach, sean éstos referidos a sus aspectos expresivos, técnicos o simbólicos, ya que lo que allí existe lo encontramos aproximadamente en el resto de su inmensa producción de este género.

Siendo el coral una composición esencialmente armónica, en el sentido que la sensación de verticalidad que produce es muy ostensible, en Bach se aligera y cobra como una otra dimensión. Las diferentes voces se mueven con independencia, y utilizando toda clase de recursos (notas de paso, retardos, apoyaturas, etc.), de manera que muy a menudo encontramos hermosas melodías en el bajo y en el tenor, especialmente. Es sorprendente la independencia melódica de la voz del tenor en los corales «*Herzliebster Jesu*» o «*Ich' bins, ich sollte büßen*».

The image displays four staves of musical notation, likely representing different vocal parts in a choral setting. The first staff is labeled "Herz. liebs. ter...." and the second staff is labeled "Ich bin's....". The notation is complex, featuring various note values, rests, and accidentals, characteristic of Bach's choral writing. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

Armónicamente encontramos una gran libertad en el uso de los acordes secundarios en constante alternación con los principales y sin que esto llegue a producir la sensación de música modal, muchas veces nos hayamos en medios armónicos muy complejos y difíciles de determinar.

A la riqueza moduladora concurren, a mi juicio, algunas circunstancias dignas de consideración. Del orden emocional-expresivo es una natural inclinación del maestro hacia el sentido dramático de la música, a la intensificación musical del texto (en la inmensa mayoría de los casos religioso) con lo cual mucho se aviene la mayor coloración que significa el uso de ese recurso; del orden

técnico es la valorización que él hace del temperamento de la escala, limitación necesaria, que permite el proceso modulador en todas sus posibilidades. Estos elementos, en conjunto y valederos para toda la producción coral de Bach, son los que crean ese clima incomparable de expresión dramática en su música, fenómeno un tanto descentrado en el período barroco, pero así y todo, no ajeno a la mentalidad germana.

Como ejemplo de adaptación a la idea dramática, o mejor, al momento dramático de un coral, examinaremos el tan conocido «*O Haupt voll Blut und Wunden*», melodía que Bach usa cinco veces en la Pasión según San Mateo, dándole por lo menos tres matices expresivos diferentes. La melodía es de origen profano, a la cual Gerhardt puso un texto realmente muy hermoso. Las dos primeras veces que aparece (N.º 21 y 23) la armonización que es idéntica y muy sencilla, sólo varía la tonalidad (Mi y Mi b.):

The image displays three staves of musical notation for the chorale "O Haupt voll Blut und Wunden". Each staff consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first staff is in G major (one sharp), the second in G minor (two flats), and the third in F major (one flat). The notation shows the melody and its harmonic accompaniment in a simple, clear style.

La sensación de dulzura y tranquilidad que se desprende del texto encuentra perfecto eco en la música: «*Pastor y Guarda mío, reconóceme y llévame contigo; de Ti, fuente de todo bien, recibe el bien. Tu boca me ha recreado con leche y suaves alimentos, tu Espíritu me ha regalado algo de la felicidad del cielo. Estaré aquí a tu lado, no me deseches! Cuando tu corazón se rompa no quiero abandonarte.*

Cuando bajo el golpe mortal tu corazón se apague, te asiré en mis brazos».

La tercera vez (N. 53) está conservada esencialmente a la misma armonización, salvo pequeñas modificaciones que le dan un tinte más serio. Además la tonalidad es otra. El texto se vuelve sentencioso: «Entrega tu camino, y cuanto a tu corazón conturbe confíalo al cuidado de quien guía los cielos; Aquel que abre camino a las nubes, al viento y al aire dará también a tus pies el camino».

La cuarta vez, con el famoso texto «¡Oh cabeza llena de sangre y de heridas y de dolor y de escarnio! ¡Oh cabeza coronada de espinas y expuesta a la mofa! ¡Oh cabeza engalanada con el supremo honor y ahora destrozada, yo te saludo! Tú, noble rostro, ante el cual tiembla lleno de espanto el Juicio Final, cómo estás escupido, cómo has palidecido! ¿Quién apagó tan ignominiosamente la incomparable luz de tus ojos?» Estas dos estrofas hablan elocuentemente del grado de intensidad y belleza que alcanzó la poesía espiritual alemana con Gerhardt.

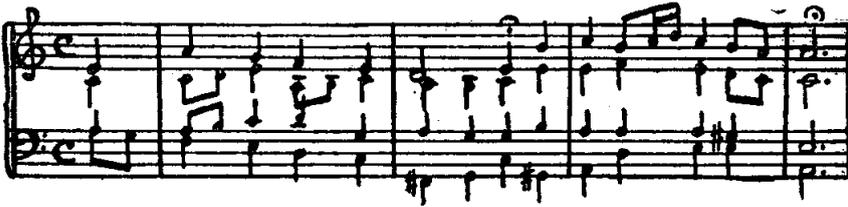
||: T - S - T $\frac{1}{2}$ - S $\frac{1}{2}$ - T - S \flat - DT [T \flat] D - T $\frac{1}{2}$ - D - T - VI - II, III - S - D - T - S \flat
 T - S - T - II (D II) [D II] D - T - S - T - S \flat - D - T (=D) T - S - T - S \flat - D - T

La fisonomía armónica esta vez expresa una dolorosa compasión, a merced de modificaciones mínimas pero de gran eficiencia. En lugar de comenzar en la T, como en las exposiciones precedentes, comienza en la T \flat y en general hay una mayor acentuación de la modalidad menor; la disposición y conducción de las voces intermedias es otra, como asimismo la tonalidad (Fa, T \flat =re). La antepenúltima frase suprime el movimiento ascendente del bajo, hacia el final, lo que acentúa el clima de recogimiento. La voz de tenor adquiere aún mayor fuerza expresiva (melódicamente, retardo 1.^a frase por ejemplo) y además se mueve en una tesitura muy aguda lo que la hace destacarse claramente de entre las demás voces. Al final la sucesión: T-II-T-D-T, cierra un clima, como ya he dicho, de honda compasión.



Por última vez emplea Bach esta melodía, que viene a constituir como un leit-motiv de la Pasión seg. San Mateo, sintetizando ahora todo un mundo de impresiones ante la muerte carnal de Cristo. No sólo la armonía se ensombrece; la melodía se hace de una hondura impresionante al glosar la palabra: «*Cuando yo deba partir, no te alejes de mí. ¡Cuando llegue mi muerte, entonces entra Tú en mí! Y cuando mi alma se embargue de las mayores angustias, que tu Angustia y tu Pasión me arranquen de mis angustias*».

La extraordinaria atmósfera lograda en esta versión estaría condicionada musicalmente por las agregaciones melódicas (compases 3, 7 y 10), por el apoyo armónico-contrapuntístico decididamente cromático y por la riqueza en inflexiones modulatorias (*).



(*) Podría interpretarse la primera frase ya sea en Do o en la, según lo cual el esquema armónico correspondería en cada caso a:

Frase 1ª DO-VI-S-T-II-T-II₇(3^a<)D-T **Frase 2ª** LA-D-T-II-D-T
 LA-T-S_p-D-S_p-S-T_p-S₇(3^a<)DT_p-T_p

Frase 3ª LA-T-Dd(,mi)-(Dfa-Ddo) **Frase 4ª** LA-T_p-S-D(7>)D-S-D_S.
 DO-T-D_S-S-T

Frase 5ª SOL-D-T-S-T-II(3^a<)D-T **Frase 6ª** DO-T-D-T-T_p
 LA-S_S(7^ainf)D-T-D.

La utilización que Bach hace del Coral no se reduce a su realización puramente vocal como hasta aquí hemos visto; muchos son los ejemplos en que vea la orquesta acompañando (?) las cuatro voces y continuando su discurso entre las diferentes frases ahora interrumpidas. En este caso el Coral queda intacto y la modificación consiste en alternar el canto con el comentario orquestal. Casos muy típicos los encontramos en la Cantata 106 («Gottes Zeit»); el Coral «In dich hab'ich gehoffet, Herr» que precede a la fuga final «durch Jesumchristum» y en el Oratorio de Navidad (Cantata cuarta «Am Neujahrstage») el Coral, «Hilf, Herr Jesu, lass gelingen», por no citar sino éstos. En ambos casos hay un acompañamiento del coral mismo y además, entre cada frase, un comentario orquestal con figuraciones rítmica-melódicas bien ornamentadas que contrastan con la solemnidad de la línea simple del coral. Las exigencias expresivas rebasan la modesta estructura del Coral y es preciso entonces alterarla; no otra cosa es la combinación de frases cantadas de un coral con los breves comentarios de la orquesta. Por lo demás estos interludios, entre las frases del Coral, primitivamente quizá sin un fin expresivo, existieron mucho antes de Bach; el órgano, que acompañaba el coral en la iglesia, ejecutaba algunos compases mientras los fieles leían el texto de la frase siguiente. Indudablemente que esto, aparte de favorecer el desarrollo de la música para órgano, llegó a constituir con Bach, dentro del tratamiento de la forma del Coral, un medio expresivo que debía trascender más allá de un procedimiento puramente involucrado al culto. Así, pues, Bach traslada este tratamiento del Coral a sus oratorios y cantatas en donde el órgano queda reemplazado por la orquesta.

Por fin encontramos, en la obra coral-orquestal de Bach, el tratamiento diríamos orgánico del Coral, es decir la modesta y sencilla forma que hemos venido revisando, llega a adquirir un valor generador de una obra de gran extensión. Un ejemplo típico lo tenemos en la Cantata 140, «Wachet auf, ruft uns die Stimme». El magnífico coro inicial, que ocupa casi la mitad de toda la obra, es un tejido contrapuntístico, dijéramos, colgado de la melodía del Coral que da el nombre a la cantata. En valores de d. la voz de soprano doblada por un corno, ejecuta la serena melodía acompañada por un motivo rítmico,

deficientes, de modo que en sí mismo no llevan el contenido que encontramos en la música sobre ellos escrita. La música agranda el significado de las palabras, intensifica el concepto que expresan y llega a los límites mismos de sus posibilidades. Los recursos «imitativos» como determinados giros melódicos o rítmicos, o los «ostinato» hemos de considerarlos en su más elevada significación artística y como elementos que no podían faltar en la expresión tan intensa de sentimientos o experiencias de un espíritu como el suyo.

Lo portentoso en el maestro de Eisenach es el haber llegado a la más pura, a la más abstracta expresión musical sin desprenderse del elemento dramático; estas circunstancias hacen de él el músico más puro y más humano a la vez.

PERSPECTIVA ACTUAL DE BACH

POR

César Arróspide de la Flor

NO resulta hoy extraño encontrar el nombre de Juan Sebastián Bach insertado en un juicio tan concluyente como el de Hendrik van Loon al decir que «es el último de los grandes músicos de la Edad Media» (1). Sin embargo, no es menos cierto que las interpretaciones más frecuentes de la musicología le asignan otro significado histórico al llamarlo «padre de la música moderna». Con argumentos de indiscutible solidez, se le juzga, unas veces «la más alta personificación del genio del Renacimiento» (2); o «tenazmente adherido al mundo íntimo, más popular que literario, del misticismo alemán posterior a Lutero» (3); o como llevando la época del barroco, que dió fisonomía a la Europa del siglo XVII y comienzos del XVIII, «a una eminente culminación y a un final terminante» (4) en su aspecto musical.

No obstante esta aparente disparidad, no es difícil descubrir la unidad subyacente de todos estos juicios, que afirman con acierto distintas facetas de una obra inconmensurablemente rica, en cuyo hondo valor humano, y por tanto social, encuentran su armonía y justa proporción. Aun el que pudiera parecer más osado, al atribuirle la expresión reiterada del espíritu medioeval, puede ser aceptado, como presumiblemente justo, por más que no se le sustente sino en los signos exteriores de las formas contrapuntísticas, sin vislumbrar algo más profundo por debajo de tal coincidencia o supervivencia estructural, y sin percibir si acaso de algún modo, incide en el problema crucial de la espiritualidad en crisis de nuestra época.

* * *

Padecemos en estos años los punzantes desgarramientos de lo que dramáticamente se ha llamado «una cultura sin esperanza». La guerra sin tregua que, cruenta o incruentamente, le ha tocado vivir a las generaciones presentes, es el signo de un quebrantamiento íntimo que ha conmovido hasta el fondo la sociedad humana. Padecemos la culminación de un proceso desintegrador que tiene sus raíces en el Renacimiento y que, progresivamente, ha perturbado el libre juego de las potencias creadoras del hombre, al romper su

N. del E. *Los números insertados en el presente artículo corresponden a la bibliografía que se publica al final del mismo.*

trabazón orgánica y su auténtica jerarquía, precipitándolo a una pavorosa soledad, que parece negar la esencia comunitaria de su naturaleza.

La gravitación social que, irrenunciablemente, alienta en el fondo del alma humana, reaccionó ya, angustiadamente, hacia formas de solidaridad que la redimieran de su aislamiento. «El sociologismo extremo—dice Berdiaeff—constituye justamente el reverso del profundo apartamiento y de la gran soledad del hombre. Los átomos separados en el interior tienden a unirse exteriormente. El sociologismo extremo, en su acepción filosófica, no es más que el otro aspecto del individualismo extremo, de la atomización de la sociedad humana» (5). Esta es, sin duda, la explicación y esencia de los totalitarismo materialistas de nuestra época.

Este mismo autor precisa la razón de la crisis social de este tramo de la historia en la quiebra de su sentido religioso, iniciada en el Renacimiento. «Libertó—dice de éste—las fuerzas creadoras del hombre y ha expresado la más elevada potencia de su arte. En esto acertó. Pero también él ha sido el que ha disociado al hombre de las fuentes espirituales de la vida; él ha negado al hombre espiritual, que no puede dejar de ser creador, para afirmar exclusivamente en su lugar al hombre natural, esclavo de la necesidad». Por eso, hoy se aúna al anhelo de lo orgánico, que supere la concepción mecanicista de lo colectivo, la aspiración trascendente, que devuelva a lo comunitario su norte sobrenatural. En esta gravitación a una solidaridad que tenga su raíz en el espíritu, encuentra su razón el éxito presente, en todos los órdenes, de los movimientos social-cristianos.

Ya se había dejado sentir semejante anhelo, recién sufrida la primera gran convulsión que señaló la agonía del cielo cultural precedente del Renacimiento. La post-guerra del 14 vió surgir una generación que tomaba conciencia de estar viviendo uno de los grandes linderos de la historia. Corrientes del pensamiento, que irradiaban desde ángulos distantes, coincidían en señalar ya, en ese momento, el ocaso de una época y aceptar como cierta «la decadencia de Occidente», que proclamó Spengler en su obra fundamental. El pesimismo de esta tesis siguió su camino en muchos hasta las más extremas desesperanzas de los existencialistas de hoy, pero la angustia de otros se resolvió, más fecundamente, en la afanosa búsqueda de nuevas formas que marcaran un rumbo opuesto al exacerbado individualismo anterior.

El «*retorno a la Edad Media*», que se perfiló en el esfuerzo y

en la admonición de muchos intelectuales, respondió a este vislumbre de un nuevo orden posible, de índole fundamentalmente comunitaria, semejante al que precedió al Renacimiento. Se emprendieron, por entonces, acuciosos estudios de las instituciones, el arte y la cultura toda de los siglos culminantes del Medioevo, descubriéndose aspectos y contenidos en gran parte olvidados.

Fué así desestimada, por ejemplo, la tradicional contraposición entre Edad Media y Renacimiento, que atribuía a éste una victoria sobre aquélla, merced a la resurrección de la cultura clásica. Se esclareció nítidamente la continuidad histórica del proceso cultural, señalándose, como las fuentes del movimiento humanista había que buscarlas mucho antes que se produjera aquella llamada resurrección clásica; y como, en buena cuenta, ésta no había sido sino la consecuencia de un lento trabajo de asimilación avanzado en la Edad Media. El Profesor Johan Nordström, analizando la misma cuestión, pudo decir del Renacimiento que era «una rama florecida sobre el poderoso árbol de la cultura medioeval» (6).

Pero fué sobre todo la unidad interna, el sentido orgánico y la visión trascendente, que daban su fisonomía esencial a la Edad Media, los caracteres que más poderosamente subyugaron las mentes de una generación herida por las consecuencias de la atomización y el materialismo triunfantes. Su entusiasmo, que hizo hablar a Pablo Luis Landsberg del «nuevo amor a la Edad Media que se ha apoderado de nuestros corazones con el ímpetu de una tormenta» (7), fué parte decisiva para descubrir la insospechada cercanía, de esa Edad a las aspiraciones actuales. «Hay que entender claramente—se dijo—que esta palabra (Edad Media), más que una época precisa, designa una posible índole humana, que se manifestó en una época determinada y que, en cierto sentido, fué entonces predominante, ejemplar, creadora, aunque sin llegar a realizarse plenamente. Queda dicho con esto que la Edad Media no debe aparecerse como una lejanía, sin relación inmediata con nosotros, sino como una forma realizable» (8).

* *

Por esos mismos años de la post-guerra del 14, en los dominios musicales, la nueva generación de compositores denunciaba como «los últimos ruidos de la tormenta romántica» a las expresiones vigentes del impresionismo debussyista. La saturación trágica que había dejado tras sí la contienda provocaba una reacción violenta,

no sólo contra toda alusión al lastre patético del romanticismo heroico, sino contra todo contenido teñido de intimismos y visiones subjetivistas. Se anheló un arte ágil, claro, intrascendente, y sobre todo objetivo, sin la mas leve referencia al sentimiento. La palabra de orden de la gente nueva fué: «Nada de sublimidades, ¡no más misterios! ¡no más pasiones hiperlíricas! ¡ni nieblas, ni filosofías, ni ojos en blanco!». La consigna fué: «quitar importancia y equilibrar como los clásicos». «Si se permite el juego de palabra—dice Adolfo Salazar—su obra quiso ser profundamente ligera, en contra de lo romántico, que no pasaba de ser ligeramente profundo» (9).

Esta abdicación de un mensaje individual en la obra de arte para cargar su acento en lo objetivo, tenía que producir un viraje hacia la concepción clásica o intelectual, disipando el clima emotivo y vagoroso del impresionismo. Esta fué la razón de otro «retorno», el «retorno a Bach», que llevaba en el fondo, insospechada de sus propios gestores, la misma aspiración a un régimen de unidad orgánica y a la restauración de una potente vigencia del espíritu en un arte demasiado prisionero de la sensación y la afectividad. «Hacia 1925—dice Henry Prunieres—mientras Schönberg ejerce una influencia inmensa sobre la escuela germánica y transforma el estilo musical, Igor Strawinsky fascina a los músicos latinos y eslavos. Bajo la influencia combinada del cubismo de Picasso y de las teorías poéticas de Paul Valéry, va a tentar una nueva serie de experiencias. Cree en la música pura, que no debe consistir sino en una sabia arquitectura y en el empleo de una materia sonora perfectamente adecuada a la forma, sin ingerencia de ideas literarias, de imágenes pictóricas, ni de sentimientos. Es la doctrina reinante de la separación de las artes, a las que el Romanticismo se había esforzado por conjugar. Bach es consagrado el ídolo de esta nueva religión y ni Strawinsky, ni sus discípulos sabían que su obra, nutrida de símbolos, es la expresión de su fe religiosa. Se decidió que el viejo maestro no había jamás soñado en otra cosa que en combinaciones abstractas de líneas sonoras y que se le debía imitar» (10).

Esta búsqueda de fórmulas para un neo-clasicismo no podía tener arraigo, porque no era allí precisamente donde estaba la actualidad de Bach. La producción de los músicos jóvenes contó, desde entonces, gran número de sinfonías, sonatas, suites, etc., pero la contextura de tales obras estaba muchas veces muy lejos de responder a las normas puramente clásicas. Por el contrario, las perspectivas de orden técnico y las virtualidades específicamente mu-

sicales descubiertas por los compositores del siglo XIX, les abrían caminos apenas desbrozados, que era irrenunciable transitar. Superando el régimen de los modos clásicos, el sentido tonal se desplazaba hacia modos exóticos o pretéritos; se superponía tonalidades o se negaba toda tonalidad; los ritmos se enriquecían con hallazgos ingeniosísimos y fórmulas inéditas, que traían una vitalidad potente y drástica; todo un bagaje de nuevos elementos, absolutamente extraños al arte de Bach, tenían que radicar ese «retorno» en el plano de los idealismos que se esgrimen como arma para negar una estética cuyo sustituto todavía no se ha precisado.

Pese a lo efímero de esta posición neo-clasicista, que de no renovarse, habría degenerado en un irremediable neo-academismo, la vigencia de Bach como inspirador, no ya de una realización concreta del arte, cuanto de una actitud espiritual profunda, se mantiene hasta nuestros días. Es que su genio encarna la aspiración actual a una comunidad orgánica, viva y abierta a sus perspectivas trascendentes, que él fué el último en vivir y expresar plenamente. Y es tanto más efectiva esta vigencia cuanto que esa expresión fué lograda en el lenguaje que definió y consolidó «el padre de la música moderna» y que ha constituido el cimiento de toda la obra musical de estos últimos siglos.

Ahora bien, como esa concepción eminentemente religiosa y comunitaria, había logrado en la Edad Media una de sus más claras realizaciones, Bach aparece, en lo fundamental de su mentalidad, como un hombre de la Cristiandad Medioeval, el último en quien alentaba un espíritu que había sufrido ya profundo quebranto en los comienzos del siglo XVIII y que sobrevivía como milagrosamente en él, en medio de fuerzas decididamente adversas.



Esta posición conclusiva de Bach ha sido percibida reiteradamente por su biógrafos. Schweitzer, uno de los que más penetrantemente ha estudiado su vida y su obra, dice: «*Bach es un final, un término. Nada parte de él, todo conduce a él. Escribir la verdadera biografía de este maestro, significaría historiar la vida y el desarrollo del arte alemán, que en él culmina y se agota; comprendiéndolo al mismo tiempo, en sus tendencias y en sus errores*» (11).

Por eso, no es de extrañar que ya sus contemporáneos, en quienes las nuevas corrientes del pensamiento moderno habían hecho su camino hacia una mentalidad cada vez más agudizada-

mente individualista, pertenecieran a un horizonte mental totalmente ajeno y distante. «*El mundo musical de su tiempo*—dice Charles Nef—*encadenado por los suaves acentos de la escuela napolitana (de ópera) no le prestó atención y no comprendió su genio*» (12). Ciertamente, se admiró en él sólo al «virtuoso» del órgano y, en sus obras, apenas al habilísimo urdidor de complicadas tramas contrapuntísticas. En un juicio aparecido en 1737, todavía en vida de Bach, dice Juan Adolfo Scheibe (citado por Erwin Louchter en su obra sobre el compositor): «Este gran hombre podría despertar la admiración de naciones enteras si poseyera más placidez y si no privara a sus obras de lo natural, por su carácter ampuloso y confuso, y no ensombreciera su belleza con excesivo artificio. Pretende que todas las voces subsistan juntas y con idéntico peso, de modo que no se reconozca entre ellas ninguna principal. La ampulosidad le ha hecho caer de lo natural a lo artificioso, de lo sublime a lo oscuro y sólo se admira en él su laborioso trabajo y su extraordinario afán, gastado en vano, por desgracia, pues contradice la Razón».

Esto explica por qué Bach no ejerció casi ninguna influencia sobre sus contemporáneos y por qué sus obras—salvo el Clave bien Templado y algunos motetes—quedaron inéditas, escritas de su propia mano y muchas están perdidas hoy. Unicamente un siglo más tarde, Mendelssohn había de revelar al mundo la genial Pasión según San Mateo, que en el tiempo de su creación había sido ejecutada sólo una o dos veces, y recién entonces empezó la búsqueda de sus manuscritos para rescatarlos del olvido en que se hallaban sumidos. A raíz de su muerte—según la enumeración publicada por un diario de Leipzig—entre los diez mejores músicos, exclusivamente de Alemania, el nombre de Bach aparece sólo en el séptimo lugar. Sabido es que Juan Christian Bach—el menor de sus hijos—llamaba frecuentemente a su padre «vieja peluca» para significar que pertenecía a un arte y a una mentalidad ya superados.

La generación inmediata al maestro, pues, ve triunfar el proceso de las corrientes renacentistas en Alemania, donde se habían levantado antes duras resistencias a su penetración. La exigencia de «lo natural» consignada en la crítica coetánea a Bach, antes transcrita, revela el avance humanista orientado a las expresiones cada vez más personales, que hacían imposible la vigencia de un arte de índole plenamente comunitaria y supraindividual. «Bach—dice Leuchter—hijo carnal del espíritu eclesiástico, cuya obra suprapersonal estaba enteramente al servicio de la Iglesia, debía

ser extraño a una época que proclamaba «lo humano» y «lo subjetivo» (13). Y Schweitzer, incidiendo en el mismo rasgo esencial, afirma: «Este genio no es individual, sino que, más allá de este límite, totaliza algo supraindividual, siglos enteros, generaciones enteras, han trabajado en la obra ante cuya magnitud nos detenemos con veneración» (14).

* * *

Este proceso de gravitación subjetivista había significado, en el orden de las estructuras sociales, el quebrantamiento de una organización eminentemente jerárquica, realizada por la Cristianidad Medioeval, y el advenimiento de una orientación cada vez más decididamente individualista, aportada por el Renacimiento. La Reforma transpone esta orientación al campo religioso; desvinculando al creyente de una autoridad ecuménica y afirmando el libre examen, que conducirá a la multiplicación de sectas. En el dominio estético, así mismo, contra la expresión eminentemente objetiva y comunitaria de la Edad Media, reaccionará un arte que, crecientemente, se tornará, en los Tiempos Modernos, expresión de vida y sentimientos personales.

Raíz de esta transformación fué el desplazamiento del centro de gravedad cultural, de la concepción teocéntrica de la vida, en que la idea de Dios penetraba todos los pensamientos y actividades del hombre, a la concepción antropocéntrica, cuyo ojo es el hombre mismo, a quien da un nuevo ángulo de mira, cada vez más exclusivamente temporal y terreno, para contemplar y comprender el Universo. Tal transformación ha de traducirse, para el valor estético, en la suplantación de un gran arte de sentido fundamentalmente religioso—el arte medioeval—por un arte siempre más definidamente profano y laico—el del Renacimiento hasta el de nuestros días.

En esta nueva era fué concretándose, a través de todas las exaltaciones y experiencias propias de un movimiento renovador, una comprensión inédita de la función creadora del artista. Este va a quedar día a día más acentuadamente contrapuesto a la sociedad, dentro de la que se yergue como un caso de excepción. La tradición medioeval lo había entendido, instintivamente, como un personero de la comunidad. Esta se expresaba en su vivencia estética, a través de él, que había recibido la «virtud de arte» y era, por tanto, apto para cumplir esa misión. Como él—artista—otros—teólogos, filósofos, juristas, políticos, comerciantes, etc.—hasta los que lle-

naban las mas humildes profesiones y menesteres propios de la convivencia humana, servían una función útil y del mismo destino comunitario. En el fondo era la dignificación de una gran artesanía de raíz profundamente espiritual, que floreció casi siempre en el anonimato y que no reclamaba el tributo de admiración a la persona. Esta, solidaria en el gremio, el burgo y la sociedad toda, no se sentía dueña exclusiva de la obra ni le interesaba vincularla a su nombre como orgulloso exponente de su excepcional capacidad.

La progresiva desintegración de la básica unidad medioeval va a acusar, como uno de sus tantos índices, éste del divorcio, cada vez más profundo, entre el artista y la sociedad. Empieza este proceso por radicar al arte como privilegio de una clase aristocrática, frente a un arte popular preterido y distante. Tal es el cuadro que ofrece, en buena proporción, la cultura barroca girando en torno al ambiente de las monarquías absolutas, con sus salones satélites. Pero al mismo tiempo que logra positivas conquistas desde esta ubicación ventajosa, grandes capítulos de la producción artística verán menguar su genuina fuente espiritual, atribuyendo desmedida jerarquía a valores puramente sensibles. Así la ópera, expresión cabal, del concepto decorativo, pomposo y brillante del arte cortesano, va a derivar, después de las geniales intuiciones de Monteverdi, hacia los alardes virtuosistas, frecuentemente vacuos, del «bel canto» italiano, o hacia las grandes realizaciones espectaculares de la ópera francesa, que *«traduce en declamación musical el esplendor retórico y la magnificencia de la tragedia clásica de Corneille y Racine y reproduce con todo éxito el brillante despliegue teatral y la rígida formalidad del ballet de cour»* (15).

Más adelante, cuando madura la evolución de las formas de la música instrumental han de producirse derivaciones igualmente proclives a la primacía técnica y al exhibicionismo individualista en la pléyade de los «concertistas» que subyugan al público de los espectáculos musicales. Cada vez más atentos a su propio lucimiento que a su misión de propagadores de las obras bellas, por la propia virtud de éstas, se encierran dentro de un estrecho repertorio de obras pianísticas, violinísticas, etc., que ofrecen asidero a su vanidad de instrumentistas. El siglo XIX ve agudizarse, en todos sus aspectos, esta decadencia al jugarse la aventura de la «democratización» del arte. No es, entonces, la masa la que asciende al nivel de la creación selecta, que el Antiguo Régimen había salvado, en medio de las desviaciones espectaculares y decorativas antes referidas, sino que es esa creación la que, siguiendo la línea de estas

desviaciones, descendiendo para servir los gustos vulgares del gran público, La gran producción académica y adocenada de ese siglo deja en la soledad y la incompreensión a la mayoría de los valores auténticos, que realizan un trabajo heroico y oscuro, acogido por muy pocos.

En medio de aquella creciente materialización del arte, sin embargo, los artistas verdaderos, depositarios del mensaje espiritual de su época, fueron realizando todo el contenido de vivencias subjetivistas que aportan los Tiempos Modernos. El valor dramático, esencial en ellas, va a encontrar intérpretes auténticos que recojan la herencia de Monteverdi para conducirla a aciertos culminantes en la ópera y el oratorio. La expresión humana de «lo natural» va a encontrar en la música para instrumentos exponentes geniales en la música pura y en los hallazgos intimistas del romanticismo sincero y genuino. En todos estos capítulos de la historia musical el artista es personero y exponente de las esencias más profundas de su época y su inspiración guarda en el fondo una virtud comunitaria que desconoce el arte espectacular, que provoca admiración sin cercanía y en el que el artista permanece siempre, en alguna manera, juglar, al servicio del mero pasatiempo del público.



En Bach descubrimos esa virtud comunitaria latente con caracteres del todo semejantes que en los viejos artesanos medievales. «*Bach—dice Federico Sopena—es el último músico que, noblemente, perpetúa la tradición artesana de los grandes artistas del Medioevo*». «*En él se corona y se ennoblece esa tarea silenciosa, atenta al menor detalle, al servicio siempre de un menester cotidiano que caracterizó a la artesanía*» (16). Podría decirse, sin embargo, que esa tradición supervive en parte en la de los músicos-funcionarios que mantuvo hasta fines del siglo XVIII la aristocracia europea. Pero, ciertamente con Bach concluye el espíritu plenamente comunitario de esos humildes trabajadores de los antiguos gremios. Como ellos, así mismo, conoció a fondo su oficio, poseyó una maestría portentosa. «*No debemos olvidar—dice Leichtentritt—que la mayor parte de la música de Bach es música de virtuoso del tipo más elevado y puro y requirió para su composición una extraordinaria habilidad en polifonía, armonía y construcción y para su versión una habilidad igualmente notable en el canto, dirección y ejecución*» (17).

Sin embargo, ¡qué lejos del exhibicionismo operístico que triun-

faba ya en su época! ¡Cuánta austeridad es menester para acertar con una justa interpretación de su música! La habilidad técnica culmina en la obra de Bach, no para constituir un valor por sí, sino para integrarse al servicio total de un contenido superior que la justifica y equilibra. Es la misma pericia del tallador medioeval que cincelaba maravillosamente los perfiles agudos de una aguja gótica, que nadie podría apreciar de cerca en su exquisito detalle. Con la misma intención de ofrenda y en el mismo anonimato en el cual el artista no se mira a sí mismo sino que mira a Dios. «Bach—dice Combarieu—jamás ha tomado una «actitud» como el artista que se sabe mirado y que desea ser mirado». «*Jamás ha actuado como personaje en una escena, para una galería*» (18). «*Demasiado inteligente para no conocer su propio genio—dice a su vez la Pequeña Crónica de Ana Magdalena Bach—no le atributa sin embargo importancia. Por lo demás, creía que estudios tenaces y fervorosos podían convertir a cualquiera en un músico tal como él*» (19).

Esta espiritualidad sencilla y profunda, generosa y humilde, era el fruto de una espontánea visión teo-céntrica de la vida, que se revela en sus hábitos cotidianos, como el de dedicar todos sus trabajos «*solí Dei gloriam*», según consignaba en sus partituras. «*En el fondo de su grande alma—dice la Pequeña Crónica—estaba siempre la imagen del Crucificado y su más alta música lanza el grito de amor y el deseo de la muerte que le inspiraba la visión de Cristo en el Calvario*». En una época en que la gravitación antropocéntrica moderna había polarizado fuertemente los espíritus hacia un norte temporal y terreno, esta mentalidad eminentemente religiosa parece mantenerse dentro de la inspiración de la Cristiandad Medioeval.

No obstante, en Juan Sebastián Bach alentaba la fe de un sincero luterano. Nacido en Eisenach, muy cerca del castillo donde Lutero escribió la versión alemana del Nuevo Testamento, de una larga familia de músicos protestantes, su nombre está definitivamente vinculado al máximo florecimiento de la música litúrgica de su iglesia. Esta tiene sus mejores exponentes en las Cantatas, Corales y Pasiones, de Bach; los mejores pero también los últimos, pues a continuación de ellos, se señala la decadencia de la música luterana. Su fervorosa adhesión a la Reforma no entrañó, sin embargo, la actitud beligerante que dividió a católicos y protestantes como consecuencia de las guerras de religión. Parece ser que su religiosidad no fué perturbada por preocupaciones de secta, como lo reafirma la circunstancia de haber solicitado reiteradamente, y en términos de gran sumisión, el título de Compositor de la corte

católica de Dresde, para lo que compuso una de sus obras maestras, la famosa Misa en si menor, sobre el texto latino destinado al culto de la iglesia romana.

* * *

Esta fisonomía espiritual de Bach, que nos lo muestra, bajo diversos aspectos, como un último representante de la tradición de la Edad Media, no significa que en él se detenga la evolución musical. Por el contrario, Bach sintetiza esa tradición con todas las conquistas logradas por su arte en los Tiempos Modernos, hasta finalizar la etapa barroca, que culmina con él. Puede apreciarse esto, en primer término, en lo que más calificadamente acusa esa síntesis: la estructura contrapuntística. *«Bach recurre a la polifonía holandesa—dice Leichtentritt— y revive una vez más ese magnífico arte, pero sólo conectando los rasgos góticos de la polifonía con las concepciones de su propia época, pudo alcanzar un resultado que superaba el simple hecho de rivalizar en habilidad con los maestros holandeses»*. Y más adelante agrega: *«En estas gigantescas estructuras renace el arte gótico pero en una escala más grande y enriquecida con el pintoresco dibujo ornamental que deriva del estilo y gusto barroco»* (20). Sobre todo, se da en él lo que Paul Bekker llama *«la transposición de las formas polifónicas a la esfera de movimientos de la armonía instrumental»* (21). La contraposición a la polifonía que los florentinos habían radicalmente concretado en la melodía acompañada por el sistema de «bajo continuo», dió a Bach, al mismo tiempo, un elemento esencial de su síntesis. *«El bajo cifrado—explicaba el maestro a sus discípulos de Leipzig—es el más perfecto fundamento de la música, y se ejecuta con ambas manos, de tal manera que la izquierda toca las notas indicadas, tomando la derecha las consonancias y disonancias a las mismas, a fin de que de éstos surja una agradable armonía para la gloria del Señor y el permitido placer del alma»*.

A la afirmación del sentido vertical en la simultaneidad sonora, ya presentida en las grandes obras polifónicas del siglo XVI, se aúna la del sentido tonal que Bach va a dejar consolidado. Antes de él, todavía era insegura y confusa la vigencia de los modos nuevos sobre los antiguos, a juzgar por las polémicas que aun se suscitaban entre altas autoridades sobre esta materia. Cuando la invención del «temperamento» para el clave permitió la ejecución y modulación a todas las tonalidades modernas, sin el riesgo de las discrepancias que provocaba la escala natural, Bach ofreció la com-

probación práctica de la ventajosa invención componiendo sus preludios y fugas del Clave bien Templado e impulsando decisivamente la vigencia de esas tonalidades.

El triunfo de la concepción armónica, justificada científicamente en sus bases acústicas, estuvo radicalmente vinculado al de la sonoridad instrumental en la música moderna. A la pura comprensión de la música como «sonoridad viviente», en la que los instrumentos sólo acompañaban, sostenían o sustituían a la voz, tal como había sido desde la Antigüedad, sucedió la incorporación, como otro gran horizonte de la sensibilidad musical, de todas las virtualidades de la «sonoridad de lo inerte». A través del siglo XVII hace por vez primera su camino un gran movimiento de música instrumental sin precedentes en la historia. Bach asimila toda la herencia de esta gestación radicándola, principalmente, en su arte de organista cuya inspiración penetra, al mismo tiempo, todas las parcelas de su obra, no sólo instrumental sino aun vocal. Puede decirse que después de él no se ha logrado una conquista de trascendencia en la literatura del órgano, representada en forma cimera por sus inmarcesibles obras. Es notoria en el arte de Bach esta influencia del estilo instrumental que alcanza a la melodía cantada, concebida en diseños que a veces fuerzan las posibilidades normales y cómodas de la voz, como es de verse, sobre todo, en sus «arias concertantes» en las que, al flanco de ésta y con semejante importancia, juega la melodía de un instrumento «obligato». Tales arias pierden así el carácter genuinamente vocal a la vez que la expresión de individualismo excluyente, propio al solo de canto operístico, y acusan una inspiración suprapersonal ajena al arte de teatro.

Esto no obstante y tenida cuenta de que Bach abordó todos los géneros conocidos en su época, salvo la ópera, sería erróneo considerarlo, sin embargo, totalmente desvinculado de esta expresión tan peculiar y típica del arte barroco. Es cierto que nada había tan distante del espíritu de este humilde artesano, que entregaba a Dios su tarea cotidiana, como el ostentoso y mundanal espectáculo de la ópera. A pesar de que su época se encontró literalmente inundada por la producción de este género, jamás se le ocurrió abordarlo. Empero, esto no significa que no lo conociera y que no fuera capaz de gozar con los «lindos cantos de teatro», como los llamaba. No sólo eso, evidenciando una vez más la integral asimilación por Bach de los valores positivos aportados por su siglo, su obra incorpora el valor dramático personal conquistado por el Renacimiento. Y al hacerlo, penetra su profundo y espiritual sentido, como

LA INTERPRETACION DE BACH

SEGUN LAS IDEAS DE ALBERT SCHWEITZER

P O R

Leopoldo Castedo

PARA todo bachiano fervoroso, Albert Schweitzer simboliza la más alta cátedra en el estudio de la obra del maestro, honor que representa sólo una de las muchas proezas de este hombre universal, polifacético, que encarna en nuestros días el héroe arquetipo del Renacimiento.

El Segundo Centenario de la muerte de Bach trae implícitos dos homenajes contemporáneos: el de Pau Casals, silencioso y emocionante emblema de la dignidad humana, que ha transformado un humilde pueblecito del Mediodía de Francia, escogido como volitivo destierro, en un nuevo Salzburgo; y el de Albert Schweitzer que a los 75 años continúa en el corazón de Africa su tarea generosa de médico, de pensador, de músico. Séanos permitido por ello, antes de ordenar las notas que atañen al epígrafe, resumir los rasgos sustanciales de su biografía, para la más clara interpretación de la identidad espiritual que une en el tiempo a Bach y a Schweitzer.

Nació Albert Schweitzer en la aldea de Kayserberg, Alta Alsacia, en 1875. Hijo de un pastor protestante, siguió sus estudios elementales en Guensbach y se graduó en la Facultad de Teología de la Universidad de Estrasburgo, con una tesis sobre «El Precepto lógico en el Evangelio de San Juan». Al mismo tiempo que ahondaba en sus estudios teológicos y sociológicos, disciplinó sus grandes aptitudes musicales con el ya entonces anciano maestro Widor (amigo y compañero de Wagner y César Franck) y el gran organista Eugenio Münch, cumpliendo en plena juventud dos de sus grandes ideales: escribir su profundo estudio sobre Bach y ganar calidad de organista de primer rango. Interesado por el hermetismo de las grandes culturas orientales y sus contactos con la cristiana, profundizó sus investigaciones sobre estos temas en numerosos trabajos que pronto le dieron también en esta disciplina, categoría universal.

Con prodigiosa capacidad de trabajo, este hombre extraordinario cristalizaba a los 25 años realizaciones de madurez como músico, como humanista, como teólogo, como historiador, que, por sí solas e independientemente cada una de ellas, representaban aportaciones justificativas de toda una vida de creación. Pues en el

momento en que plasmaban con todos los honores aquellos preciosos ideales, a los 25, Albert Schweitzer se acusó de no haber hecho nada práctico por la humanidad y decidió romper con una obra tan laboriosa y eficazmente edificada y recluirse en el rincón del mundo en que más sufren nuestros semejantes, en el corazón del Africa Ecuatorial Francesa, para curar a los negros indefensos del tsé-tsé, de la disentería, de las innumerables enfermedades tropicales que hacen su vida mísera, insoportable. Y el catedrático de Teología de la Universidad de Estrasburgo se sentó en los escaños donde sus mismos imberbes discípulos comenzaban a cursar los estudios de Medicina.

Al cumplir los 30 años, Albert Schweitzer, después de presentar su tesis y obtener el doctorado, se embarcó para Lamberenne, donde fundó un hospital, sin ayuda oficial de ninguna clase, manteniéndolo con giras en Europa y el producto de sus ediciones. Allí permanece. En los ratos que le dejan libres sus obligaciones médicas, ha continuado la tarea creadora. Trabaja actualmente en su obra cumbre «Decadencia y Restauración de la Civilización Occidental», de la que acaba de publicar en Estados Unidos el primer tomo...

Sería erróneo y descomedido afirmar que Schweitzer nos ha descubierto a Bach. Schweitzer es de una acrisolada honradez; tan grande y tan autocrítica, que en el preámbulo a su «*Bach, le musicien-poète*», a que hemos de referirnos en el curso de este artículo, comienza por afirmar que la parte histórica relativa al gran músico fué agotada por el erudito Spitta (1). Pero también es cierto que la obra de este acucioso musicólogo adolecía de un grave defecto, que lo es consubstancial en la producción genérica de los eruditos: la falta de visión de conjunto, la carencia de una interpretación práctica. Estos defectos son justamente los que supera Schweitzer, con tal eficacia, que su obra será por mucho tiempo la más autorizada en el análisis de la colosal producción de Bach.

Albert Schweitzer se había propuesto escribir solamente una obra que estudiara los corales. Desde la época en que, cuando aun no contaba 10 años de edad, el anciano maestro Widor y su profesor, el organista Eugenio Münch, habían despertado en él tan grande interés por el órgano, sintió un entusiasmo apasionado por los

(1) *J. S. Bach. 2 ts. (1873-1880)*.

corales de Bach. A los 20 ayudaba como organista a Ernst Münch, hermano de su antiguo maestro, en el acompañamiento de las obras vocales que interpretaba sistemáticamente el coro de la iglesia de San Guillermo en Estrasburgo. Desde entonces el joven Schweitzer acariciaba la idea de escribir una obra analítica sobre los corales. La ampliación de este proyecto al tratamiento de la obra completa de Bach nació de una conversación fortuita que el propio Widor, su feliz interlocutor, nos cuenta, acaecida en una de aquellas sesiones en que discípulo y maestro olvidaban el mundo ambiente para confundirse en el ultraterreno degustar de los corales.

Los estudios teológicos de Albert, especialmente su dominio de la liturgia luterana, provocaban paulatinamente nuevas versiones de los corales, hasta que, en cierta ocasión, Widor le confesó su extrañeza al observar que pasaban bruscamente de un orden de ideas a otro, del cromatismo al diatonismo, del grave al agudo, sin previa deducción lógica ni razón aparente.

—Si el autor rompe de tal modo su discurso—le decía Widor— es porque hay algún motivo independiente de la música pura y que, sin duda, pretende introducir una idea literaria... pero ¿cómo conocer esta idea...?

—Muy sencillo—le respondió Schweitzer—por el texto mismo, por las palabras que sirven de base a los corales.

Y a renglón seguido le recitaba las palabras del coral analizado, que justificaban tanto al músico como al intérprete.

Para Widor aquello fué un gran descubrimiento. Excitados ambos músicos, repasaron los tres libros de los corales, desentrañando la significación exacta de cada compás.

«Todo se explicaba y se aclara—cuenta Widor—no sólo en las grandes líneas de la composición, sino hasta en el más pequeño detalle. Música y Poesía se entrelazaban estrechamente. Y es así como esta recopilación, admirada hasta entonces como un modelo de contrapunto puro, se me descubría como una serie de poemas de una elocuencia, de una intensidad emocional sin precedentes» (2).

El primer resultado de aquel festín estético fué el poner de manifiesto la necesidad de hacer una edición de los corales con el texto original debajo de la música que lo comenta, respetando el orden establecido por el compositor, según la sucesión de las festividades cristianas del año. El segundo, la resolución de llevar a cabo un estudio sobre el simbolismo de los tres libros, bien entendido que sólo

(2) Pról. a la Ed. francesa del «Bach - le musicien poète».

era capaz de tal obra quien reuniera aptitudes y conocimientos fundamentales como teólogo, como filósofo y como músico; es decir, precisamente, la síntesis de lo que Albert Schweitzer, en plena juventud, había logrado llevar a la altura de las categorías universales.

Y se dió a la tarea con el entusiasmo, la honradez y la capacidad que ya eran proverbiales en sus anteriores trabajos. Pronto llegó a la conclusión de que, como Bach había tratado los mismos sujetos en diferentes épocas, ora instrumental, ora vocalmente, el análisis de los corales entrañaba también el de las cantatas. El breve trabajo proyectado en aquella memorable sesión, pronto fué transformándose en una gran obra de conjunto.

—*Mucho mejor*—le decía Widor—*escriba todos los capítulos que pueda, que ellos aumentarán el valor de la obra.*

El joven Schweitzer, a pesar de la diversidad de trabajos emprendidos a la fecha, de las exigencias de su carrera universitaria, de sus deberes como famoso concertista en órgano, llevó a cabo en poco tiempo una labor exhaustiva, profunda, que, como crítica y análisis, ganó de inmediato altura de cátedra, según dijimos, en la interpretación y valoración de la música de Bach.

El resultado de este esfuerzo es un precioso libro titulado «Bach, le musicien-poète», impreso por primera vez en francés en 1905 en París y ampliado y traducido al alemán en 1908 por el propio Schweitzer. La primera parte tiene carácter histórico crítico y estudia la música sagrada en Alemania hasta la época de Bach. Es, en realidad, una historia de los corales y de las cantatas. La segunda parte, que describe la vida y el carácter de Bach, prescinde de lo puramente anecdótico, para resaltar los rasgos biográficos que más han contribuido en la formación del creador. La tercera parte analiza la génesis de las obras de Bach y comprende un inventario completo de su producción, con la crítica general y particular correspondiente. La cuarta, síntesis y resultado del estudio teórico precedente, trata del lenguaje musical de Bach y del simbolismo de sus obras, destacando las afinidades e influencias en Schiller, Goethe, Nietzsche y Wagner. La quinta, y última parte, es la aplicación práctica de lo que antecede, un verdadero tratado sobre la manera de ejecutar las obras de Bach (materia esencial en esta reseña informativa), que, según nuestra opinión, debería ser texto de estudio en todos los conservatorios del mundo.

Frente al problema teórico y actual de la interpretación de Bach según las ideas de Albert Schweitzer, se plantean de inmediato dos cuestiones críticas previas:

1.º Cuando Schweitzer escribió su obra, es decir, en los primeros años de nuestro siglo, ganaba el ambiente el apogeo de la música de programa. Es lógico suponer que trabajó sometido a esta influencia que, por lo demás, se justifica plenamente en el desarrollo de las ideas centrales de la Historia de la Música.

2.º Es ocioso señalar que los instrumentos para los cuales escribió Bach no son los nuestros. Mas la pretensión de volver a los instrumentos que el proceso evolutivo normal de la técnica ha relegado a la categoría arqueológica sólo vale para depuradísimas quintasencias minoritarias. El problema gana transcendencia cuando se trata de interpretar la música del Barroco con los recursos actuales.

La primera reflexión que lo anterior sugiere se desprende de las mismas modificaciones del piano. Si el nuevo mecanismo nos permite disponer de una serie de recursos que el propio Bach no utilizó, sería absurdo desperdiciarlos. Bach no se sirvió de ellos por la simplísima razón de que no los conocía. Bien es cierto que él, como buen conservador, no se entusiasmó con los ensayos de su contemporáneo Silbermann, y prefirió escribir hasta sus últimas horas para el mismo clavecín que conoció en su juventud. Y sus propios esfuerzos por ampliar la orquesta de la época sólo dieron frutos en algunos instrumentos que después se han olvidado, como por ejemplo la viola d'Amore.

Sin duda que la pasión que los admiradores de Bach sentimos por la obra de este genio no debe llevarnos al error de considerarlo como un revolucionario del lenguaje musical, como un renovador. El valor sustancial de Bach, considerado históricamente, estriba en que cumple la función establecida en la Teoría del Arte como representante genuino de su época. Bach es la síntesis y el punto de partida a la vez de lo acumulado hasta 1750 (3). Es la última y más hermosa consecuencia del barroco en la música. Por eso, al hablar de la interpretación de Bach, nos referimos de hecho a la de toda la música del período.

(3) Cf. especialmente a este respecto: *Leichtentritt: Música, Historia e Ideas*, (trad. de Mazia), B. Aires, 1945.—*Souriau: La correspondance des arts*, Paris, 1947.—*Pinder: El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa*, Losada, B. Aires, 1946.

El movimiento

Los contemporáneos de Bach, especialmente su biógrafo Forkel (4), se asombraban de la rapidez de movimiento que daba a muchas de sus obras para clavecín. Esta afirmación echa por tierra, desde la partida, la moda, felizmente pasada, que exigía una lentitud mal llamada clásica a la música de Bach. Sin embargo, sería grave error caer en el extremo opuesto. Y las razones de carácter físico son irredargüibles. El mecanismo de los clavecines de la época no permitía ejecutar nuestro allegro moderno. De inmediato se piensa en Wanda Landowska, que ejecuta Bach a gran velocidad. Mas esta intérprete, dispone de clavecines modernos, en los que se ha mantenido la teoría de la construcción antigua, pero que reúnen excelentes condiciones mecánicas.

Al tratar las composiciones de Bach en instrumentos legítimos de la época, se advierte de inmediato que su *allegro rápido*, es decir, el máximo de rapidez que se puede pretender con tales instrumentos, equivale a nuestro *allegro moderato*, lo que no impide, ni al propio Schweitzer, aprovechar el mecanismo del piano moderno para interpretar tales obras con mayor rapidez que su creador. Lo prueba el hecho de que nos produciría extrañeza oír algunas de ellas en el tiempo «auténtico», como ocurre con las gigas de las grandes Partitas. Con el carácter de regla general, Schweitzer aconseja no pasarse, en los casos de mayor rapidez, de un allegro moderato enérgico y, a modo de conclusión, señala que los scherzi y los finales de Beethoven han inaugurado una categoría de movimientos rápidos que sería impropio aplicar a la música del Barroco. El presto del Concierto Italiano, por ejemplo, no es el presto de un final beethoveniano. Interpretarlo así, subraya Schweitzer, es desnaturalizarlo completamente.

Del mismo modo, puede afirmarse que los movimientos lentos de Bach no admiten comparación con los modernos. El Adagio, el Lento y el Grave corresponden a otros tantos matices del Moderato. También hay una razón física que sostiene este aserto. Los sonidos cortados del clavecín no permitían llevar los movimientos lentos con la «lentitud» que nos facilita la sonoridad mantenida y prolongada del piano. Como en el caso de las gigas, y a la inversa, los re-

(4) Forkel nació un año antes de morir Bach. Sin duda tuvo noticias indirectas sobre cómo interpretaba sus propias obras, que incluyó en su biografía del maestro: «Über J. S. Bach's Leben, Kunst, und Kunstwerke» (Leipzig, 1802).

cursos del piano autorizan para hacerlos más lentos que en el movimiento auténtico, sin llegar, desde luego, al adagio moderno.

La música de Bach discurre, por tanto, en cuanto al tiempo, en un margen más restringido que el de la música moderna. Ahora bien, aquí viene una pregunta que cabría plantearle al propio Schweitzer: Si Bach hubiera dispuesto de los perfeccionamientos técnicos posteriores ¿habría mantenido la misma escala en los valores de sus movimientos? y, por ende, ¿alteramos nosotros el espíritu de su obra si ensanchamos esta escala, con un criterio de estimación subjetiva basado en la intuición estética del intérprete?

Schweitzer posee también una fórmula de manifiesta claridad al respecto. Después de señalar que, en general, nos dejamos arrastrar por la atracción subconsciente de dar un ritmo muy vivo a las obras de clavecín, ocurre todo lo contrario con las Cantatas y las Pasiones, que tienden a caer en un movimiento demasiado lento. Estableciendo siempre una intención litúrgica fundamental en la música de las Pasiones, señala Schweitzer que, por ejemplo, el movimiento habitual del primer coro de la Pasión según San Mateo aceptaría una considerable aceleración si pretendemos que el coral produzca el efecto apetecido. Y como consecuencia de su juicio crítico, establece esta otra regla básica para hallar con facilidad el movimiento auténtico de un trozo de Bach: para ello basta resaltar a la vez, las grandes líneas y el detalle.

Esta regla sugiere de inmediato un desarrollo práctico utilísimo. Es un error generalmente aceptado que la música de Bach debe medirse de manera rígida y uniforme. Pues bien, si los movimientos no se alejan tanto de cierta uniformidad como los de la música moderna, también es verdad que este movimiento medio debe ser modelado hasta en sus más finos matices. Claro está que no encontramos en su obra esa oposición de temas de velocidad diferente, encerrados como a la fuerza en una misma medida, oposición que caracteriza a las sonatas de Beethoven; el ritmo que Bach adopta en la primera medida se matienen casi siempre sin alteración a través de toda la obra. Pero este movimiento homogéneo exige soltura y matiz.

Estas pequeñas libertades señaladas por el propio Bach en su interpretación personal, no deben, en ningún caso, alterar la ejecución. No se justifican por sí mismas, sino en cuanto valorizan la línea temática y la arquitectura del trozo. El casi inadvertido *ritenuto* que precede a una entrada importante o a una peripecia armónica subrayada, deben tener como único objeto advertir al

auditor. Cualquiera alteración de movimiento que acapare el interés por sí misma es censurable. Dicho en términos más violentos, en Bach es intolerable el efectismo. Basten como ejemplo las masacres «orquestadas» por el célebre director-vedette.

Como conclusión de lo afirmado anteriormente, se debe «rallentar» el movimiento en la medida que el dibujo musical se complica y volver al tiempo justo cuando se simplifica. Y, en todo caso, hacer el rallentando mejor antes que sobre la cadencia misma. La cadencia bachiana, muy diferente de la moderna, tiene una expresión sólida, decidida, no tolera en absoluto su debilitamiento por el rallentando. *La misma cadencia final de cada trozo, no hace excepción a la regla.*

El fraseo

Con indudable acierto, señala Schweitzer que el fraseo general de la música de Bach es el del violín, y sugiere de inmediato que para penetrar a fondo en las intenciones del creador en la interpretación de los preludios y fugas para clavecín, debemos representárnoslos como si fueran ejecutados por instrumentos de cuerda, llevando al piano el fraseo y los efectos de un cuarteto. Bach no conocía la igualdad matemática en la sucesión de los sonidos que exigen, por ejemplo, los estudios de Czerny. La relatividad del valor de los sonidos es mayor en él que en cualquier otro compositor. Solía formar a sus alumnos en la disciplina de la independencia y de la igualdad absoluta entre los dedos para lograr en seguida esa como desigualdad voluntaria que exige el estilo polifónico llevado al clavecín. Para Bach, el ideal del fraseo y del «*touche*» se alcanza cuando conseguimos olvidar que entre los dedos y la cuerda hay un artificio mecánico y creamos la ilusión de que el clavecín se toca deslizando sobre las cuerdas varios arcos al mismo tiempo.

Bach inauguró la ejecución rigurosamente ligada. Sin embargo, su ligado, lejos de ser uniforme, comprende una variedad infinita de acentos e inflexiones. También sirve perfectamente adecuada la técnica del ligado en el violín para diferenciarlos y animarlos. No hay detalle en el fraseo, por insignificante que sea, que no gane en él gran importancia. En muchas de sus partituras de orquesta, el maestro indicaba detalladamente el fraseo, para prevenir cualquier malentendido del ejecutante. Y eso que rara vez hacía Bach indicaciones en sus manuscritos, característica que es general en las obras para clavecín. La razón es muy simple: en el siglo XVIII

todo ejecutante era, en cierto modo, compositor e interpretaba las creaciones de los demás como propias. No obstante, el fraseo de Bach no puede ofrecer dudas para quien estudie con detenimiento las obras de orquesta en que el maestro lo ha señalado prolijamente. La única dificultad consiste en aplicar sus principios al clavecín.

Preludio II.



El análisis del ligado nos lleva en seguida al del staccato. Bach sólo conoció el staccato del dedo, ignora por completo el moderno que corresponde al pizzicato de los instrumentos de cuerda. Su staccato tiene algo pesante, y aumenta la sonoridad de la nota más que la atenúa.

Preludio XIX.



En la obra de Bach son frecuentes los pasajes enteros en staccato y, en realidad, para él sólo es, en cierto modo, un elemento del fraseo. El único ritmo en notas destacadas que cultiva es el ritmo solemne.

Preludio XIII.



El fraseo de Bach, en resumen, consiste en la fusión de este staccato definido y un ligado perfecto, técnica que, desgraciadamente, los actuales pianistas olvidan casi sin excepción. El fraseo que indica Czerny en la edición Peters del Clavecín bien Temperado es, por tanto, falso, y él mismo se disculpaba diciendo haberlo oído frecuentemente en Beethoven, lo que viene a demostrar, por otro camino del ya indicado, que el fraseo beethoveniano y post-beethoveniano no se aviene con el espíritu de la música de Bach.



El acento principal

Señalados los problemas del movimiento y del fraseo, veamos ahora cómo hallar el acento principal. El ritmo de los tiempos de Bach no es en absoluto el ritmo natural de la medida con el acento del tiempo fuerte. Por el contrario, y esto entraña una gran importancia, se produce en cierto antagonismo con el ritmo natural de la medida, porque muchas veces el acento principal va sobre un contratiempo. En el talento para resaltar esta nota característica radica todo el arte de lograr la máxima plasticidad en el tema bachiano. Cuántas veces los temas más hermosos pasan inadvertidos porque en vez de acentuar la nota característica se acentúa el tiempo fuerte. Uno de los ejemplos más claros de esta diferencia lo constituye el preludio XXII del Primer Libro del Clavecín bien Temperado, que suele desnaturalizarse al acentuar el tiempo fuerte.



Nos hemos propuesto, en este análisis simplificado de las teorías de Schweitzer sobre la interpretación de Bach, destacar la relativa adecuación del clavecín al piano moderno. En cuanto al problema de las transcripciones y como aplicación de lo que antecede, es de gran importancia destacar el fraseo del bajo. Con frecuencia, el bajo lleva un fraseo aparte que debe entrelazarse con el fraseo de conjunto de las otras partes. Muchas veces se pierde el efecto de un coro o de un aria porque los contrabajos y los violoncellos se limitan a mantenerse en la medida en vez de ejecutar con todas sus vigorosas inflexiones la línea que el compositor había ideado

como base de sus armonías. Ciertos temas de Bach son tan «modernos» que no toleran el ser tratados en severo contrapunto, sino que, por el contrario, reclaman la libre expresión de nuestro estilo sinfónico. Este fenómeno sólo se advierte de manera acusada en la música instrumental. Se produce rara vez en la música para clavecín y nunca en la de órgano. De esta ley, sabiamente establecida por Schweitzer, se desprende el error en que caen casi siempre las transcripciones entre cualquiera de los tres géneros y, al mismo tiempo, la indicada adecuación de las transcripciones del órgano al piano moderno.

El matiz

En razón misma de sus muchas obligaciones y de la falta de tiempo para cumplirlas, el Cantor debía dirigir los domingos cantatas escritas precipitadamente el viernes. En estas partituras no hay indicaciones, como hemos visto, sobre tiempo, fraseo ni matices. Mas cuando el maestro trabajaba con calma y podía revisar las partituras, señalaba en ellas fraseo y matices con prolijidad de detalles. Tal es el caso de las cantatas 38 y 78, «Aus tiefer Not» y «Jesu, der du meine Seele» y de muchas de las profanas. Estas indicaciones dan la pauta para la correcta interpretación de sus obras y señalan las diferencias sustanciales con la matización habitual de la música moderna.

En la música romántica y post-romántica el sentimiento determina las peripecias de la obra y, por lo tanto, los matices. Cuando se aplican estas esencias estilísticas del Romanticismo a la arquitectura musical del Barroco, de mayor severidad plástica dentro de ciertos ideales comunes, se matiza a base de fortes y pianos, *crescendi* y *decrescendi* que resultan totalmente arbitrarios y fuera de estilo. En la música de Bach preside lo que Schweitzer llama, coincidiendo con *Leichtentritt*, cierta intuición arquitectónica que, según nuestro criterio, refleja la evolución de las formas barrocas en el siglo anterior. Por tanto, los matices deben surgir de ese mismo sentido plástico musical. La edición de Czerny a que ya nos hemos referido, inspirada solamente en un sentimiento subjetivo muy a la moda, parece realizada ex-profeso para destruir esa arquitectura musical. El estilo de Bach se desprende directamente del órgano y, en este instrumento, las peripecias están representadas por el paso de un teclado a otro; de donde el desarrollo completo resulta de la combinación de los diferentes grados de sonoridad.

Bach no conocía en absoluto el crescendo moderno, esto es, el que pasa insensiblemente del piano al forte, del forte al fortísimo. Para él los diferentes grados de sonoridad son diferentes regiones. No se traslada de una a otra sin marcar la pasada, haciendo resaltar claramente dónde termina una y dónde comienza la siguiente. Esta oposición de las dos sonoridades se acusa nítida y definida especialmente en los conciertos brandenburgueses, en los que se advierte el efecto resultante producido por la combinación de las dos sonoridades de intensidad distinto.

En cuanto a las obras de clavecín, salvo las escritas para dos teclados (el Concierto italiano y las Variaciones Goldberg) las restantes, de teclado simple, llevan manifiestamente indicada la oposición de las dos sonoridades. El paso de una sonoridad a otra debe justificarse siempre por el plan general mismo del trozo. Es lo que, con indudable acierto, alguien ha llamado la «*técnica de las terrazas*».

Schweitzer señala dos categorías de matices: los principales, objetivos, que deben resaltar de la arquitectura del trozo, y los subjetivos, destinados a valorizar el detalle. A pesar de su relatividad, estos últimos no son menos importantes y, justamente, son los que entusiasmaban a sus contemporáneos.

Este breve análisis, forzosamente y en razón del espacio, adolece de varias lagunas importantes. Tales son la relativa al registro e instrumentación, especialmente en lo que atañe a las diferencias entre el órgano del siglo XVIII y el moderno; la adecuación de la música de clavecín al piano y las diferencias entre la orquesta de aquel tiempo y la nuestra. Para concretar en lo posible el carácter práctico de estas notas, conviene resumir, a modo de colofón, las conclusiones de Schweitzer sobre la técnica interpretativa de Bach, que, aunque están enfocadas desde un punto de vista negativo, representan todo un sistema de valoración en la obra del gran músico barroco:

1.º Las obras de Bach comienzan y terminan por la sonoridad principal. Todos los efectos de pianissimo al comienzo y al final de cada trozo repugnan al estilo del maestro.

2.º La cadencia, en Bach, no representa un diminuendo, sino que se mantiene siempre en la sonoridad de la frase que termina, piano si ésta es piano, forte si es forte. Es necesario evitar, sobre todo, la búsqueda del efecto de un piano que sigue al forte enlazándolos por un diminuendo. La oposición nítida del piano y del forte es uno de los procedimientos elementales de la música de Bach.

3.º Es un error señalar una gradación artificial en las fugas

tocando el sujeto piano al principio, para llegar al forte sólo con las entradas sucesivas. No es correcto resaltar con este procedimiento la gradación natural que resulta de la simple sucesión de las entradas. La lógica de la fuga bachiana no soporta ninguna alteración de sonoridad en las primeras entradas del sujeto, así como la lógica de la arquitectura no permite que la nave principal de una catedral repose sobre pilares de diferentes dimensiones.

EN NOMBRE DE BACH

P O R

Rodolfo Barbacci

El homenaje de un compositor a otro, o sea una composición escrita precisamente para honrarlo, ha sido un tema usado por muchísimos compositores durante estos tres últimos siglos. Entre los autores antiguos se prefería titular tales obras: «Le tombeau de...» Posteriormente el título cedió a otra manera de expresar el homenaje: la dedicatoria. En la época de los «Tombeau» se dedicaba la edición a personajes importantes que se encontraban en la casi obligación de hacer un fuerte donativo (que casi siempre pagaba los gastos de la edición) al compositor, o bien otorgarle un puesto de Maestro de Capilla bien rentado, a su servicio. Con la difusión de la litografía musical, se multiplicaron las ediciones, se pusieron al alcance de todos y no era necesario dedicar ya a aquellos por quien no se sentían simpatías. Se dedicaron las obras a los amigos y a los compositores fallecidos por quienes se sentía especial aprecio.

La composición de una obra musical, fundada íntegramente en Homenaje a otro compositor, pasó a ser casi un nuevo género de composición. Género que consiste en construirla sobre un tema del homenajeado (especialmente abundante en la forma de Tema y variaciones), o sobre un tema recabado de su nombre (el caso es frecuente para Bach), o sobre modalidades técnicas y expresivas de ese compositor o bien libremente componiendo al estilo propio y titulado la obra a Haydn o Rameau, como hizo Debussy.

Es sabido que los nombres de las notas, en los países anglosajones, se designan por medio de las primeras letras del alfabeto, así A representa La, B equivale a Si bemol (porque el si bemol fué la primera nota que desde la Edad Media fué alterada para evitar el tritono, o sea intervalo de 4.º aumentada rechazado por duro y anatemizado como «diabolus in musica»), C a Do, D a Re, E a Mi, F a Fa, G a Sol, y H a Si natural.

El nombre de Bach resulta entonces íntegramente comprendido entre estas letras, y muy pocos más lo están (Gade, el noruego homenajeado por Schumann), pero esto no es obstáculo para formar un tema con el nombre. Se sigue la gama ascendente paso a paso con el alfabeto y se obtienen así los sonidos correspondientes a las letras de otros nombres. Este ha sido el procedimiento seguido por los compositores que homenajearon a Fauré, Haydn, Albert Roussel, etc.

el tema BACH que fué publicada recién en 1877. Homenaje del húngaro romántico, no tiene esta obra ningún severo sentido polifónico y suena a Liszt desde el principio al fin. La majestuosidad de los bajos, la artillería de las octavas y acordes, la amplitud sonora de los acordes, hacen de esta composición una concepción musical grandiosa, aunque, en mi modesta opinión, algo vacía de verdadero contenido. El tema BACH aparece casi en forma obstinada (sin ser un verdadero *ostinato* musical) desde el principio hasta el fin de la obra (17 páginas).

Más o menos en la misma época, Schumann compuso (1845) un más sólido homenaje a Bach al componer 6 fugas (35 páginas) para órgano o piano con pedales, que forman su Opus 60, todas sobre el mismo tema BACH que asume vez a vez diverso aspecto. Estas 6 fugas están en tres tonalidades; la 1.^a, 2.^a, 4.^a y 6.^a en Si bemol mayor; la 3.^a en Sol menor y la 5.^a en Fa mayor. Sus temas son sucesivamente:



Le sigue Max Reger que escribe, también para órgano (Op. 46) una Fantasía y Fuga sobre el mismo tema B.a.c.h. y años después W. Kienzl que compone para piano un Preludio y Fuga en la cual el tema B.a.c.h aparece 5 veces en el Preludio pero... ya no en la Fuga!

Aunque no publicados, debo recordar que Eric Satie compuso «Petits préludes dans le genre de Bach», que envió al editor Durand, en cuyos archivos quedaron sepultados.

Tenemos a continuación el Opus 10 de N. Rimsky-Korsakoff que consta de Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturno, Preludio y Fuga, todos para piano (Edición M. P. Belaieff, 20 páginas de música). El tema B.a.c.h figura en las 6 obras ya como bajo (Valse, Scherzo), ya bordado con notas de paso y arpeggios (Valse, Intermezzo, Preludio) y finalmente en la misma forma que lo usó Bach para su citado Preludio y fuga, o sea usando Rimsky el mismo tema de Bach para su fuga (a 3 voces y de pequeñas proporciones).

belleza que evoca el Bach cantor líricamente expresivo, utilizando la disposición polifónica con la soltura que era normal en la época de Bach, en que las ideas musicales se presentaban normalmente dispuestas polifónicamente, así como un siglo más tarde se presentan armónicamente, y no se recurría a la polifonía para darle una frialdad o sequedad que no eran ciertamente la forma de expresarse del Cantor, ya que éste siempre aspiró a crear música emotiva y no fugas sabiamente escritas.

En este año, en que se conmemora el segundo Centenario del fallecimiento de Bach, seguramente serán compuestos más Homenajes a su memoria, entre los cuales ojalá se encuentre la obra que realmente pueda acercarse a la que nos dejó el magno polifonista, cosa que lamentablemente hasta ahora, en los homenajes citados no llegamos a encontrar.

MUSICA Y VIDA

EL MONUMENTO A J. S. BACH

P O R

Ernesto Galliano

EL hecho insólito de honrar la memoria de Juan Sebastián Bach con el monumento público que, desde hace cuatro años, se alza en Santiago, y que tanto ha llamado la atención de músicos extranjeros ilustres que nos han visitado, creo que justifica la narración de los episodios de ese homenaje.

Constituye él, en verdad, un caso único en el Continente Ibero Americano y sin paralelo en la mayoría de los países del orbe civilizado.

No tenemos noticia de otros homenajes de la misma naturaleza rendidos a quien con toda justicia puede ser considerado como la más alta cumbre de la música, que los monumentos erigidos a su memoria en Eisenach, ciudad natal del genial compositor, en Leipzig contiguo a la Iglesia de Santo Tomás, tan vinculada a la obra de Bach, y el que se halla en Filadelfia, Estados Unidos.

Es, pues, el de Santiago de Chile uno de los cuatro monumentos a Bach que existen en el mundo, lo que le da un valor muy singular a este homenaje y califica muy en alto al medio social que de tal manera ensalza y reverencia a una de las mayores figuras artísticas que ha producido la humanidad.

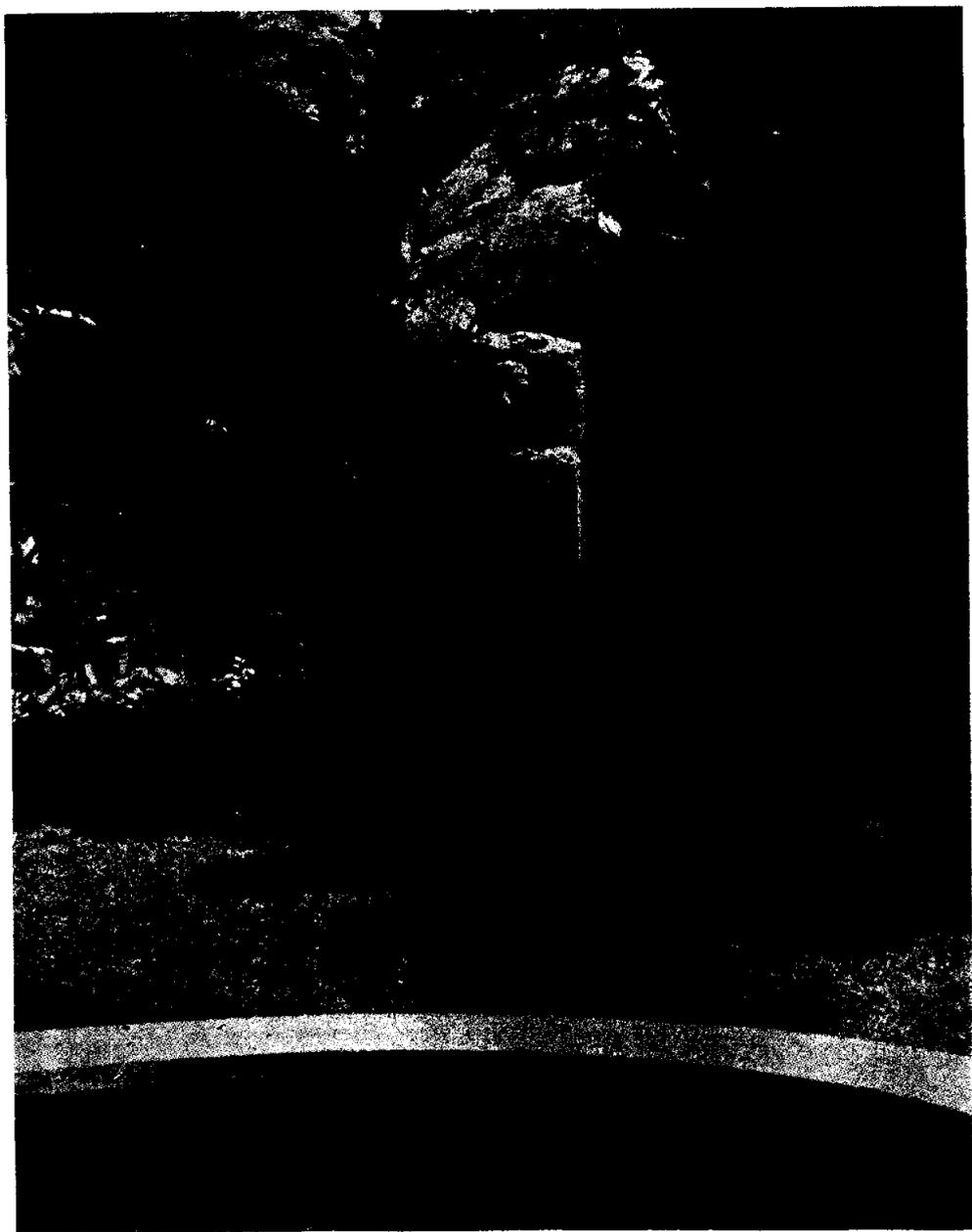
Y esto que, comparativamente a lo ocurrido en otros países, es tan único y excepcional, no es más que el resultado lógico del desarrollo que en los últimos treinta años ha alcanzado la cultura musical chilena.

El movimiento de depuración y perfeccionamiento de nuestro ambiente, iniciado a partir de 1917, tuvo como inspirador y símbolo a Juan Sebastián Bach, cuya obra se empezó a dar a conocer y, a lo largo del tiempo, ha penetrado el sentimiento profundo y despertado la admiración encendida del público chileno. Y así, todo cuanto hemos logrado de madurez, de comprensión, de seriedad y refinamiento en el cultivo del arte sonoro está vinculado a la obra de Bach, que ha sido desde entonces como el Dios tutelar de la música en nuestro país.

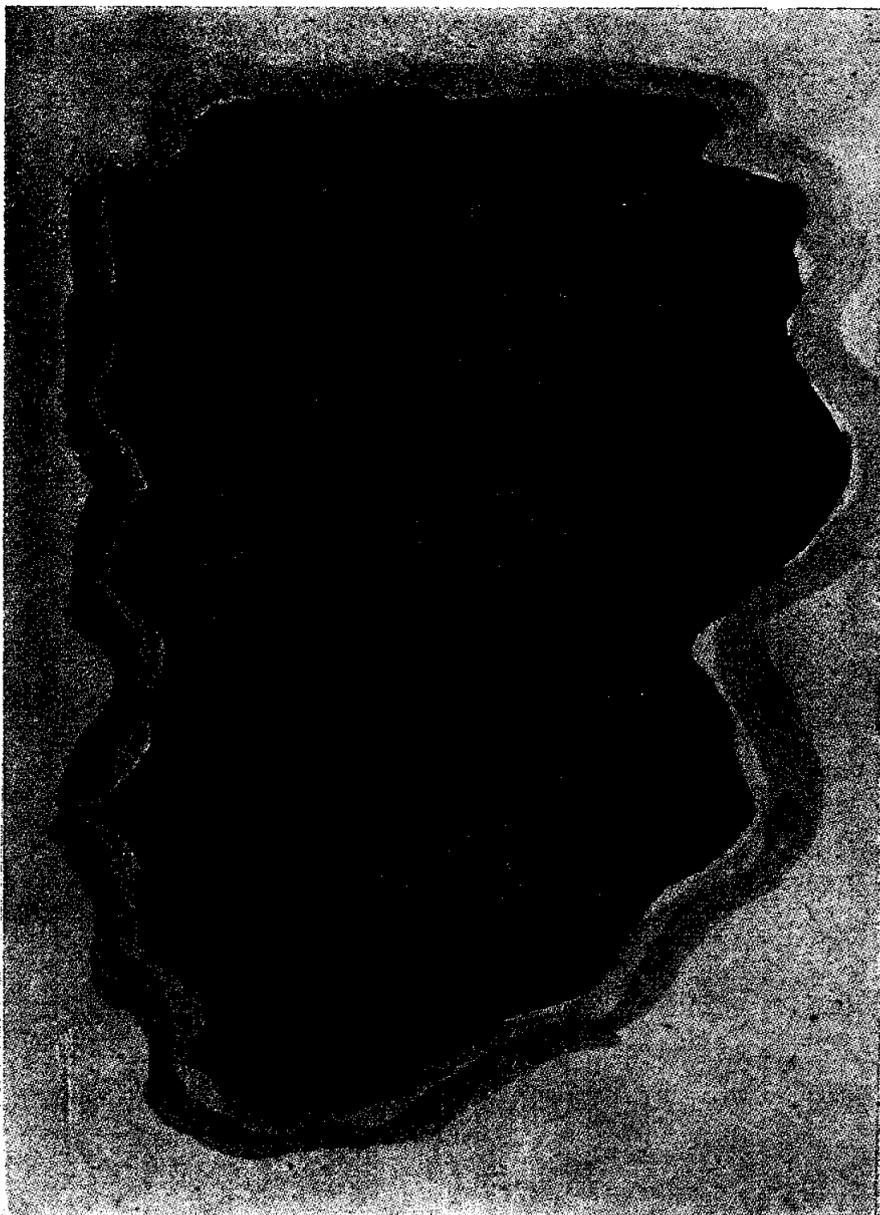
Nada más natural, en consecuencia, que ese homenaje público y permanente al genio del arte que más conmueve y satisface nuestra sensibilidad, erigido al lado de los que recuerdan a nuestros próceres, héroes y grandes figuras nacionales.

El monumento al cantor de Eisenach surgió de las actividades de la Sociedad Bach.

El reputado escultor chileno Lorenzo Domínguez, recibió cierto día en su taller un gran trozo de granito extraído de la cantera del Cerro San Cristóbal. ¿Qué podía hacer con esa piedra? Llegó hasta él el entusiasmo fervoroso que animaba por ese tiempo a la Sociedad Bach y decidió entonces esculpir allí la figura del gran músico, que terminada poco después,



El monumento a Bach de que es autor el escultor chileno Lorenzo Domínguez, en su primitiva ubicación de la plazuela del Cerro Santa Lucía.



Fragmento del Diario Oficial del 31 de Agosto de 1944, donde se publica la Ley que ordena la erección del monumento a Bach en Santiago.

la donó a la Sociedad como contribución suya a la tarea que ésta realizaba.

Sucesora de la Sociedad Bach fué la Sociedad Amigos del Arte, que recibió la escultura y, al mismo tiempo, la obligación de darle la honrosa destinación que le correspondía. De ahí nació la idea de hacer con ella un monumento público, que debería colocarse en un lugar adecuado de Santiago.

Para esto era necesario mandar hacer el pedestal, que posteriormente fué encargado a la Marmolería Ceppi, y obtener la dictación de la ley que, constitucionalmente, debía autorizar la erección del monumento.

En 1943, siendo miembro de su Directóριο, recibí de la Sociedad Amigos del Arte la misión, muy grata y honrosa para mí, de finiquitar la construcción del pedestal y de gestionar la dictación de la ley referida.

Preparé el Proyecto de Ley con su correspondiente exposición de motivos, y obtuve del Senador don Maximiano Errázuriz, gran cultor de la música y uno de los más eficaces apoyos en el parlamento para obtener la legislación, que después dió origen a la actual existencia del Instituto de Extensión Musical, que firmara y presentara la moción de rigor y le prestara su alto patrocinio.

Fué así como en la Sesión de la Cámara de Senadores, de 22 de Agosto de 1943, el señor Errázuriz presentó la siguiente moción:

«Honorable Senado:

«La rendición de honores públicos a los grandes servidores, a que se refiere el número 5 del artículo 44 de la Constitución Política del Estado, no sólo se debe a quienes, por sus servicios prestados al país, se han hecho acreedores a la gratitud de la nación, sino también a los nombres universales de sabios, santos, héroes, filántropos, filósofos, hombres de ciencia, educadores, escritores y artistas que, con su obra o con su ejemplo, han enriquecido el acervo cultural de la humanidad.»

«Entre las bellas artes, la música es uno de los medios más activos y eficaces de formación de la cultura y una de las fuentes más puras y generosas de que siempre ha dispuesto el hombre para el enriquecimiento de su espíritu, el deleite de su sensibilidad y la perfección de sus sentimientos. El culto y desarrollo de este arte sublime ha sido y será siempre uno de los índices reveladores del progreso moral y espiritual alcanzado por un pueblo.»

«El gusto por la música es algo tradicional en el pueblo chileno. Se manifiesta desde los comienzos de nuestra nacionalidad y alcanza hoy día un alto grado de progreso, patente en el vivo interés de la gran masa por todo lo que a la música se refiere y en la formación de ese público escogido y entusiasta que llena las salas de los conciertos, discriminando certeramente lo que merece su asistencia y aplauso, y que, con razón, es considerado como uno de los más cultivados y refinados del continente.»

«Manifestación significativa de ese progreso es la devoción que se siente y profesa en nuestro ambiente artístico por la obra de Juan Sebastián Bach, una de las mayores cumbres de la música de todos los tiempos, como perfección técnica, riqueza sonora, sentido humano y elevación espiritual.»

«La música de Bach ha llegado a constituir un culto entre nosotros; y a ella se debe en parte principal, la purificación del gusto del público y el alto nivel artístico que hemos alcanzado. Esa música es don maravilloso y bienhechor para quienes llegan a su altura y comprenderla.

«Vinculada de esta manera la grandeza de la música de Bach, con la vida artística chilena, el homenaje de un monumento público al genial cantor de Eisenach, que le testimonia nuestra gratitud y devoción, se justifica sobradamente y resulta un hecho natural y lógico. Será, además, un homenaje a la música misma en quien supo llevarla a su expresión más excelsa y depurada.

«El monumento está hecho, es la obra de un destacado escultor nacional y ha sido pagado con erogaciones particulares y el producto de conciertos realizados con este objeto. Sólo falta la autorización legislativa para colocarlo en uno de los sitios públicos de Santiago.

«En consecuencia, me permito someter a la consideración del Honorable Senado, el siguiente

PROYECTO DE LEY:

«ARTÍCULO 1.º—Autorízase la erección en Santiago de un monumento público a Juan Sebastián Bach.

«ARTÍCULO 2.º—Esta ley regirá desde su publicación en el «Diario Oficial».—MAXIMIANO ERRÁZURIZ».

Luego el señor Errázuriz obtuvo que el proyecto fuera eximido del trámite de Comisión, lo cual fué aprobado con los votos en contra de los Senadores del Partido Comunista, señores Pairoa, Lafferte y Guevara.

Leemos, al respecto, en el Boletín de la Cámara:

MONUMENTO A JUAN SEBASTIÁN BACH

«El señor Errázuriz.—También pediría la venia del Honorable Senado para eximir del trámite de Comisión y tratar sobre tabla un proyecto muy sencillo por el que se autoriza la erección de un monumento en Santiago a Juan Sebastián Bach, padre de la música. Se trata de una iniciativa que no merecerá objeciones, puesto que existen fondos para el monumento y lo único que se requiere, es la autorización legal.

«El señor Pairoa.—Que se mande a Comisión, señor Presidente.

«El señor Durán (presidente).—La indicación de Su Señoría es de la Hora de Incidentes; por lo que le ruego se sirva renovarla en esa oportunidad.

«El señor Errázuriz.—¿Me permite, señor Presidente, con la venia del Honorable señor Azócar?

«Solamente deseo repetir la indicación que ya formulé para que se exima del trámite de Comisión y se trate sobre tabla el proyecto de ley sobre erección de un monumento, en la ciudad de Santiago, a Juan Sebastián Bach, padre de la música.

«El señor Durán (presidente).—Solicito el acuerdo de la Sala para eximir del trámite de Comisión...

«El señor *Pairoa*.—Me opongo, señor Presidente.

«El señor *Durán* (presidente).—... y tratar sobre tabla el proyecto a que se ha referido el Honorable señor Errázuriz.

«Si no hay inconveniente, se dará por aprobada esta indicación con el voto en contra del Honorable señor Pairoa.

«El señor *Lafferte*.—Y el mío también.

«El señor *Guevara*.—Yo también me opongo, señor Presidente.

«El señor *Durán* (presidente).—Aprobada la indicación del Honorable señor Errázuriz, con los votos contrarios de los Honorables señores Pairoa, Lafferte y Guevara».

El despacho del Proyecto por el Senado se produjo en la sesión de esta Cámara de 6 de septiembre de 1943.

Copiamos, a la letra, del Boletín de esa Sesión:

«MONUMENTO A JUAN SEBASTIÁN BACH

«El señor ERRÁZURIZ.—Entiendo que ahora corresponde despachar el proyecto que autoriza erigir un monumento en Santiago a Juan Sebastián Bach.

«El señor SECRETARIO.—El Honorable señor Errázuriz ha formulado una moción con fecha 23 de Agosto último, en la que se propone el siguiente proyecto de ley:

«Artículo 1.º—Autorízase la erección en Santiago, de un monumento público a Juan Sebastián Bach.

«Artículo 2.º—Esta ley regirá desde su publicación en el «Diario Oficial».

«El señor DURÁN (presidente).—En discusión general y particular el proyecto.

«Ofrezco la palabra.

«Ofrezco la palabra.

«Cerrado el debate.

«En votación.

«Si no se pide votación daré por aprobado en general y particular el proyecto.

«Aprobado».

Por término de la legislatura ordinaria de 1943, sólo al año siguiente pudo tratar del proyecto la Cámara de Diputados.

En esta Cámara le prestó su valioso apoyo el Diputado don Eduardo Moore Montero, de gran prestigio intelectual y político.

En la Sesión de 26 de Julio de 1944, la Cámara le prestaba su aprobación con el siguiente debate.

«5. ERECCIÓN DE UN MONUMENTO A JUAN SEBASTIÁN BACH EN LA CIUDAD DE SANTIAGO

El señor SANTANDREU (presidente).—El Comité Socialista ha solicitado cinco minutos para fundar una protesta.

El señor ESCOBAR (don Alfredo).—Siempre que sean cinco...

El señor MOORE.—¿Por qué no despachamos el proyecto que viene en seguida, señor Presidente?

El señor SANTANDREU (presidente).—Hay oposición.

Corresponde entonces traer el proyecto que figura en el se-

gundo lugar de la Tabla y que autoriza la erección de un monumento a la memoria de Juan Sebastián Bach, en la ciudad de Santiago.

El señor VALDEBENITO.—El Honorable señor Moore no se ha opuesto, señor Presidente.

El señor MOORE.—Despachemos este proyecto, señor Presidente.

El señor DELGADO.—Ciñámonos a la tabla, señor Presidente.

El señor PROSECRETARIO.—Dice el proyecto:

PROYECTO DE LEY:

Artículo 1.º—Autorízase la erección en Santiago de un monumento público a Juan Sebastián Bach.

Artículo 2.º—Esta ley regirá desde su publicación en el «Diario Oficial».

El señor MOORE.—Pido la palabra, señor Presidente.

El señor SANTANDREU (presidente).—Tiene la palabra, Su Señoría.

El señor MOORE.—Este proyecto, señor Presidente, no significa ni un sólo centavo de gasto para la Municipalidad ni para el Fisco. Se trata de la simple autorización legal para que un monumento que ya está confeccionado, que ya está pagado por los artistas, pueda ser inaugurado en alguno de los paseos públicos de la ciudad de Santiago. Es una mera tramitación que está esperando más de un año.

El señor SANTANDREU (presidente).—Y habría que agregar que, por acuerdo de la Cámara, de Septiembre del año pasado, se le eximió del trámite de Comisión.

Ofrezco la palabra.

Ofrezco la palabra.

El señor DÍAZ.—No hay inconveniente, pero que quede constancia que no significa gasto alguno para el Erario.

El señor SANTANDREU (presidente).—Si a la Cámara le parece, se dará por aprobado en general y particular el proyecto.

APROBADO».

La Ley, que lleva el N.º 7822, fué promulgada por el Presidente de la República el 16 de Agosto de 1944 y publicada en el «Diario Oficial» de 31 del mismo mes.

Así como la gestión de aprobación de la ley no tuvo dificultades y se consiguió fácil y expeditamente con la ayuda tan eficaz de los parlamentarios señores Errázuriz y Moore y la comprensión de nuestros Cuerpos Legislativos, en cambio la instalación y erección del monumento fué una larga y penosa tarea.

Mucho se pensó y discutió el sitio más adecuado para colocarlo. Varias ubicaciones se tomaron en cuenta y la que en un momento estuvo a punto de adoptarse fué la plaza contigua al Palacio Cousiño, en la calle Dieciocho, que fué sugerida por las autoridades municipales de la época.

Rechazamos esta ubicación por hallarse en un lugar alejado del centro de la ciudad, que mantendría al monumento desconocido del gran público. En definitiva se eligió el sitio en que

durante cuatro años estuvo colocado el monumento: el centro de la Plazoleta del Cerro Santa Lucía, entre la fuente que allí había, transformada después en espejo de agua, como se hizo, y la roca del cerro, que le serviría de fondo y marco adecuado. De este modo el granito, con la roca viva en descubierto completaba la escultura y simbolizaba admirablemente la soledad y perennidad de la obra de Bach.

Esa instalación fué empresa de dos años.

La solicitud de rigor presentada a la Municipalidad de Santiago, a raíz de dictarse la ley, empezó a sufrir toda clase de trámites, demoras y ocultaciones. Parece que un genio maléfico surgió en las oficinas municipales para dificultar e impedir la realización del monumento. No era la oposición franca y tangible, que se podía desvirtuar. Era la conspiración del vacío. Nadie sabía nada de la solicitud y sus antecedentes, que no se encontraban en ninguna parte. Y en las repetidas ocasiones que llegué hasta los Alcaldes de Santiago, que se sucedieron por esos años en el cargo, para pedirles una resolución sobre la materia, sólo obtuve promesas y buenas palabras, que no se concretaban en ningún acto posteriormente. El genio opositor, verdadera sombra inasible, mantenía triunfante su negativa obstinada. Fué casi como para desistir de la empresa.

Pero ocurrió el suceso salvador. El doctor don José Santos Salas llegó a ocupar la Alcaldía de Santiago.

Ni siquiera tuve necesidad de hablar con el doctor Salas. Lo conocía sólo de nombre, como persona culta, de refinado gusto artístico, y pensé que encontraría en él la ayuda y el interés que antes infructuosamente había buscado en las autoridades edilicias.

Hablé con Eduardo Secchi, distinguido arquitecto de la Municipalidad de Santiago, compañero nuestro en el Directorio de la Sociedad Amigos del Arte, y muy empeñado como nosotros en conseguir la instalación del monumento. Le pedí que él, a quien le era más fácil comunicarse con el nuevo Alcalde, que lo impusiera de todo lo ocurrido y le pidiera la resolución que tanto habíamos esperado.

Fué como cosa de milagro.

Lo que no habíamos conseguido en dos años de empeños y demoras inútiles, se obtuvo en 24 horas.

El doctor Salas, confirmando nuestras expectativas, se interesó de inmediato sobre la idea del monumento, visitó y aprobó el sitio elegido e impartió las órdenes del caso para permitir la realización de las obras necesarias.

Todo estuvo terminado en el mes de Junio de 1946; y allí se alzó el monumento a Bach durante cuatro años hasta que, últimamente, en la víspera de las fiestas de celebración del segundo centenario de la muerte del músico, se estimó, a iniciativa del Administrador del Cerro Santa Lucía, que el monumento debía retirarse del sitio donde estaba para ubicarlo en otro lugar público de la ciudad. Esa idea, contó con el apoyo de la autoridad edilicia y no encontró oposición en quienes fueron consultados; y así se hizo el traslado del monumento al Parque Forestal, frente a la Escuela de Bellas Artes, donde fué oficialmente inaugurado el 28 de Julio de 1950.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

FESTIVIDADES BACH EN SANTIAGO

Con gran brillo se ha conmemorado en Santiago el segundo centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach (1750-1950). Se iniciaron los Festivales consagrados a este propósito, con un acto académico en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en el cual hicieron uso de la palabra el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Vice-Rector de esta Universidad, don Domingo Santa Cruz y el musicólogo don Vicente Salas Viu. En esta misma velada se ejecutó la Sonata en trío de la «Ofrenda Musical» y algunos corales del compositor conmemorado.

Siguieron a esta asamblea inaugural conciertos sinfónicos, corales y de cámara, entre los cuales cabe destacar las ejecuciones del Magnificat, de La Pasión según San Juan, de la Cantata N.º 65, «Sie werden aus Saba alle kommen», de la «Oda Fúnebre» (Trauer Ode) y la presentación integral del Arte de la Fuga en versión parcial de Guillermo Graetzer. Participaron en estos conciertos el Coro Polifónico de Concepción dirigido por el maestro Arturo Medina, el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Mario Baeza Gajardo, la Orquesta Sinfónica de Chile, solistas de este conjunto y su director titular, maestro Víctor Tevah.

En complemento a los conciertos mencionados, la mayor parte de las Radioestaciones del país ofrecieron por su parte programas completos dedicados a la difusión de las obras instrumentales de Juan Sebastián Bach, como también se hace necesario destacar algunas veladas conmemorativas organizadas por instituciones particulares como la Sociedad Musical Mozart, que dirige Jan Spaarwater.

El Conservatorio Nacional de Música también se adhirió a estas Festividades con la audición completa del Clavecín bien Temperado de Bach, a cargo de alumnos de las diferentes cátedras de piano de este plantel educacional.

Por su parte la Asociación Nacional de Compositores ofreció un concierto cuyo programa consultó la ejecución de la Cantata N.º 106 «Actus Tragicus» y la N.º 202 «Hochzeit» (Nupcial) interpretada por un coro de Madrigalistas y un conjunto de cámara, dirigidos por Zoltan Fischer, reconstituyendo en cuanto a número de ejecutantes las versiones que de estas obras se hicieran en la época misma de Bach. En este mismo programa la clavecinista Elena Weiss y el flautista Juan Bravo fueron solistas de una de las Sonatas para flauta y clavecín de Bach.

Un total aproximado de quince conciertos públicos además de todas las audiciones de radio se destinaron a la conmemoración de las Festividades Bach en Santiago.

VISITA DE ALBERTO GINASTERA A CHILE

Invitado por el Instituto de Extensión Musical, permaneció alrededor de quince días en Santiago el distinguido compositor argentino y director del Conservatorio de La Plata, señor Alberto Ginastera. Durante su estadía entre nosotros el músico mencionado, tuvo ocasión de asistir al estreno en este país de su Segunda Sinfonía, realizado bajo la dirección del maestro Erich Kleiber en uno de los programas sinfónicos de la Temporada de Invierno.

El señor Ginastera aprovechó su estadía aquí para visitar el Conservatorio Nacional de Música, escuchar numerosos ejemplos de obras chilenas guardadas en grabaciones en la discoteca de este plantel y ponerse en contacto con todo el rodaje de la administración artística de nuestro país.

El Rector de la Universidad de Chile, en una asamblea ante el Decano y profesorado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, hizo entrega al distinguido artista de un diploma por el cual se le confiere el título de Miembro Académico de esta Facultad. Por su parte, la Asociación Nacional de Compositores reunida en pleno, escuchó una relación del profesor Ginastera acerca de las actividades de la Liga de Compositores Argentinos y problemas de los creadores musicales de este país. En esta ocasión, el Presidente de la Corporación comunicó al visitante el acuerdo adoptado en sesión anterior en el sentido de conferirle el título de Socio Correspondiente de ésta.

TRIUNFO DE ALFONSO MONTECINO EN EL EXTRANJERO

Un marcado éxito obtuvo el pianista chileno Alfonso Montecino en su presentación en el Carnegie Hall de Nueva York. La crítica de esta ciudad lo describió como uno de los pianistas más dotados que se habían escuchado en los últimos tiempos, poseedor de una técnica ya madura y de una profundidad comparable a la de intérpretes de la más alta categoría.

En la actualidad este joven y talentoso compositor y pianista prepara una jira de conciertos por los países europeos, incluyendo Inglaterra, Francia, Italia, Holanda y los países nórdicos.

Ha compartido en los últimos tiempos, su trabajo de pianista con el de compositor, especialidad dentro de la cual nos ha ofrecido Cuatro Canciones sobre textos populares chilenos, un Dúo para violín y piano y algunas obras corales sobre textos de García Lorca.

ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN NACIONAL DE COMPOSITORES

Una acogida sin precedentes han tenido los conciertos que como filial chilena de la S. I. M. C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) ha ofrecido durante la presente temporada la Asociación Nacional de Compositores. Estas veladas se han consagrado totalmente al estreno de obras actuales chilenas y extran-

jas, cuyas ejecuciones han ido precedidas de pequeños comentarios analíticos e históricos a cargo de diferentes miembros de esta Asociación, y muchas de ellas han sido repetidas a pedido de los asistentes, en los mismos conciertos o en audiciones radiales posteriores.

Dado el interés de estos programas, que han contado con nutrida asistencia, consideramos útil el resumirlos a continuación:

Primer Concierto: Jolivet (Francia) Pastorales de Noël, para flauta, fagot y arpa, Urrutia (Chile), Canciones de Gabriela Mistral, Messiaen (Francia) Poèmes pour Mi, Rodrigo (España) Tres Canciones, Becerra (Chile) Sonata para piano.

Segundo Concierto: Hindemith (Alemania) Sonata para trompeta y piano, Strawinsky (Rusia) Dúo Concertante, Riesco, (Chile) Canzona e Rondó para violín y piano, Britten (Inglaterra) Introducción y Rondó alla Burlesca para dos pianos.

Tercer Concierto: Martinon (Francia) Sonatina N.º 4 para oboe, clarinete y fagot, Focke (Holanda) Cuarteto de Cuerdas, Milhaud (Francia) Poèmes Juifs, Schoenberg (Austria) «Das Buch der Hängende Gärten», Bartok (Hungría) Cuarteto de Cuerdas N.º 6.

Cuarto Concierto: Copland (EE. UU.) Sonata para violín y piano, Ginastera (Argentina) Dúo para flauta y oboe, Chavez (Méjico) Sonatina para violín y piano, Letelier (Chile) «Vitrales de la Anunciación» para soprano, coro femenino y orquesta de cámara.

Quinto concierto: Fine (EE. UU.) Partita para quinteto de vientos, Orrego Salas (Chile) Romances Pastorales para cuatro voces mixtas, Helfritz (Chile) Canciones Bolivianas para voces femeninas, Hindemith (Alemania) Kleine Kammermusik para quinteto de vientos.

Sexto concierto: Isamitt (Chile) Pastorales para violín y piano, De Falla (España) Psyche para soprano y conjunto de cámara, Montecino (Chile) Suite para piano, Prokofieff (Rusia) Cuarteto de Cuerdas Op. 50.

En complemento a los programas detallados, la Asociación Nacional de Compositores ha celebrado numerosas reuniones internas, además de un concierto extraordinario destinado a conmemorar el segundo centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach y una asamblea extraordinaria para recibir como «Socio Correspondiente» al compositor argentino señor Alberto E. Ginastera.

MÚSICA CHILENA EN EL EXTRANJERO

Bajo la experta batuta del director uruguayo Eric Simon, la B. B. C. de Londres ejecutó por primera vez en Europa la Sinfonía N.º 2, para orquesta de Cuerdas, de Domingo Santa Cruz. Esta obra fué radiodifundida en la audición dedicada a América Latina, en dos oportunidades.

El pianista Reginal Paul, estrenó en Londres las Semblanzas Chilenas del joven compositor Carlos Riesco. Esta obra fué tam-

bién transmitida a Sud América por los micrófonos de la B. B. C. de Londres.

Bajo los auspicios de la Liga de Compositores Argentinos, se estrenaron en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, las Canciones Castellanas de Juan Orrego Salas.

VÍCTOR TEVAH EN GUATEMALA

El director de la Orquesta Sinfónica de Chile, maestro Víctor Tevah, ha realizado una jira de conciertos como huésped de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Guatemala. Cumple así su segunda temporada de presentaciones frente a este conjunto, con el cual ha dado a conocer un grupo de obras chilenas, como los Preludios Dramáticos de Santa Cruz, la Danza Fantástica de Soro, Preludio de Amengual y Obertura Festiva de Orrego Salas. Entre las composiciones del repertorio universal que han figurado en sus recientes programas, se cuenta una Toccata de Frescobaldi, Sinfonía en Si bemol de Juan Christian Bach, Sinfonía N.º 1 de Brahms, Oberón de Weber, Sinfonía Pastoral de Beethoven, Suite «Aus Holberg Zeit» de Grieg e Introducción y Danza de la Vida Breve de Manuel de Falla.

FESTIVALES BACH DE LA SERENA

La Sociedad Bach de esta ciudad ha presentado una serie de seis conciertos destinados a conmemorar el Segundo Centenario de la Muerte de Juan Sebastián Bach, con la participación de los coros y orquesta de esta entidad. Entre el crecido número de obras ejecutadas, se destacan la Suite N.º 2 en Si menor, Concierto en La menor para violín y orquesta, Concierto Brandenburgo N.º 5, y el Magnificat para coro, solistas y orquestas. Entre los artistas participantes se cuenta a los directores Jorge Peña y Oscar Marín, a la violinista Ilija Stock, al flautista Heriberto Bustamente, a la pianista Nella Camarda y a la soprano Alicia López Cid.

CENTENARIO DE LA CIUDAD DE CONCEPCIÓN

Durante el mes de Diciembre se realizarán las Festividades Conmemorativas del Cuarto Centenario de Concepción. Presentaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, de numerosos solistas, del Ballet del Instituto de Extensión Musical y del Coro de esta ciudad; se incluirán como números de importancia dentro de esta celebración. Se inaugurará esta jornada con una ceremonia en la Catedral de Concepción donde el coro mencionado interpretará la Misa Quarti toni de Tomás Luis de Victoria. Con posterioridad a esto, este mismo conjunto estrenará en esta ciudad La Pasión según San Juan, de Bach, en colaboración con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, quien también dirigirá dos programas sinfónicos en los que figuran estrenos de obras chilenas junto a composiciones del repertorio universal.

El Ballet del Instituto de Extensión Musical, por su parte, actuará en dos funciones interpretando *Coppelia* de Leo Delibes, *Czardas* en la *Noche de Kodaly* y *Don Juan* de Gluck, basados todos éstos en coreografías de Ernst Uthoff.

ESTUDIO ACERCA DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL CHILENA

El musicólogo y escritor Vicente Salas Viu, trabaja en el presente en una extensa obra que titulará «La Creación Musical Chilena», guía biográfica, analítica y crítica de la producción musical de este país, que contempla un extenso panorama de la historia musical contemporánea y estudios separados acerca de la obra de cada compositor. El mencionado libro constituye uno de los esfuerzos más valiosos realizados en nuestro país, por dotar a los interesados por todos los problemas de la música contemporánea y en especial por los de América Latina, de un estudio completo y autorizado de la creación musical chilena, las influencias que han pesado sobre cada uno de sus compositores, las diferentes escuelas y tendencias imperantes, como también de un guía biográfico de todos los creadores del país que incluye reseñas analíticas de sus principales obras sinfónicas, dramáticas y de cámara.

En la parte consagrada a las biografías, los nombres se ordenarán en sucesión alfabética, de modo que el comentado trabajo servirá además como un diccionario, el cual aparecerá complementado con el panorama histórico o los estudios críticos que encabezarán a los capítulos destinados a cada autor.

SEGUNDO FESTIVAL DE MÚSICA CHILENA

Se ha fijado para la segunda quincena de Noviembre de 1950 los conciertos que constituirán el Segundo Festival de Música Chilena que se celebrará en la ciudad de Santiago. El Jurado de Admisión encargado de seleccionar las obras que se ejecutarán en esta oportunidad, quedó integrado por don Vicente Salas Viu y don Jorge Urrutia Blondel, delegados del Instituto de Extensión Musical; don Juan Casanova Vicuña, delegado de la Sociedad de Compositores Chilenos; don Free Focke, delegado de la Asociación Nacional de Compositores y don Carlos Riesco, elegido por los concursantes. Como presidente del mencionado Jurado actuó don Vicente Salas Viu.

Del total de cincuenta y una obras sometidas, el Jurado de Admisión propuso a la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, entidad organizadora de dicho Festival, las siguientes para ser ejecutadas en esta ocasión: Amengual, *Concierto para Arpa* y orquesta, *Cuarteto N.º 2* para cuerdas y *Pequeños Preludios* para piano; Alexander, *Tres Lieder* para mezzo-soprano y conjunto instrumental; Becerra, *Sonata* para violoncello y piano, *Tres coros* y *Quodlibet*; Botto, *Variaciones* para piano; Campos, *Estudios Breves* para piano; Campbell, *Trío* para piano y cuerdas; Cotapos,

Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón», para orquesta; Helfritz, Divertimento para orquesta y «China Klagt» para voz y piano; Isamitt, Mito Araucano para orquesta; Letelier, Canciones Antiguas, para voz y piano; Melo Gorigoytia, Dos Estampas Chilenas, para piano; Montecino, Obertura Concertante, para orquesta y Dúo para violín y piano; Orrego Salas, Concierto para piano y orquesta; Puelma, Sinfonía Abajeña, para orquesta, y Cuarteto para cuerdas; Quintano, «La Muerte de Mozart», para piano y cuerdas; Quintero, Seis canciones para voz y piano; Santa Cruz, Egloga, para coro, soprano solista y orquesta, «Canciones de Primavera» y «Cantos de Pascua» para voces solas; Soro, Tres Preludios Elegíacos, para piano; Soubllette, Suite Pastoril, para soprano, tenor, flauta, viola y arpa.

Condicionadas a las posibilidades de ejecución dentro del mencionado Festival, o para su presentación en futuros Festivales, el Jurado de Admisión recomendó las siguientes composiciones: Helfritz, Concierto para órgano y orquesta; Candiani, Suite para orquesta; Becerra, Concierto para violín y orquesta.

El total de obras aceptadas por el Jurado de Admisión, fué de veintiséis, o sea aproximadamente constituye esta cifra el cincuenta por ciento de las inscritas en los registros por sus autores.

En principio, el Segundo Festival de Música Chilena, contará con la presentación de dos conciertos sinfónicos, con la participación de coros y solistas instrumentales y tres conciertos de cámara. La fecha fijada para la inauguración de estas jornadas artísticas ha sido el 13 de Noviembre del presente año. Las composiciones sinfónicas serán interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, y desde luego puede anunciarse la participación del Coro de la Universidad de Chile, de la pianista Herminia Raccagni, la arpista Teresa Höfter y de la soprano Olinfa Parada.

ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN DE EDUCACIÓN MUSICAL

La Asociación de Educación Musical cuenta en la actualidad con más de 300 miembros que incluyen a la totalidad de los medios escolares en que se imparte Educación Musical y en su Directorio están representadas todas estas etapas por medio de sus respectivos delegados.

Entre las actividades de mayor responsabilidad realizadas por esta institución en los dos últimos años, cabe mencionar su Primera Convención, celebrada con el fin de unificar el criterio de trabajo y orientación de la enseñanza. Muchos de los postulados discutidos y acordados en esa Convención, son ya una magnífica realidad y han permitido asignarle a la música el lugar que le corresponde en los programas generales de la educación. Por otra parte, los profesores han podido desarrollar actividades de mucho mayor trascendencia de acuerdo con los fines generales y específicos que se establecieron en esa ocasión.

Igualmente, podemos mencionar el estudio del Himno Patrio por una Comisión Técnica especial nombrada para el efecto y en la que figuraron representantes del profesorado, de la Orquesta Sinfónica de Chile, de los directores de coros escolares, Inspectoras de Educación Musical de Primaria y Secundaria y los Directores Generales de las Bandas del Ejército y Carabineros. El informe correspondiente a este estudio, tiende a establecer una versión única y oficial de nuestro Himno, con el fin de llegar a obtener una interpretación homogénea en actos cívicos y escolares.

En el aspecto cultural de la música, se mantuvo hasta el año pasado una constante colaboración en las transmisiones de Radio Escuela Experimental, se colaboró directamente en los ciclos de conciertos sinfónicos educacionales ofrecidos en Santiago y provincias y se ofrecieron algunos conciertos de cámara en colegios particulares de Santiago.

Como publicaciones se ha mantenido en circulación el Boletín Pedagógico «Educación Musical», el que se ha organizado de tal manera que en cada una de sus publicaciones se presenta un tema básico general desarrollado para todas las etapas educacionales. En el presente año se han tomado como unidad de trabajo: «Folklore», «El Conjunto Coral», «Educación Ritmo-Auditiva» y «Centros de Música en los Colegios».

A iniciativa del Consejo Directivo de la Asociación de Educación Musical, se han establecido Comités Regionales, que representan a la institución en las principales ciudades del país, con el fin de mantener un intercambio estrecho de actividades con la capital, fomentando el intercambio cultural de la región y propendiendo a la unión del profesorado residente.

Estos Comités, ya en plena actividad en las ciudades de Antofagasta, Copiapó y La Serena en la zona norte, Talca, Curicó, Concepción, Los Angeles y Temuco en la zona sur, acusan un gran entusiasmo y entre sus trabajos inmediatos anuncian presentaciones y festivales musicales con motivo del Segundo Centenario de la muerte de J. S. Bach, conciertos escolares de intercambio y un tipo de transmisión radiofónica comentada que se titula «Aprendamos a escuchar música». Por otra parte, los profesores inducen a los escolares hacia la organización de centros de arte y cultura en sus respectivas ciudades.

FESTIVIDADES CORALES DE 1950

La Asociación de Educación Musical inició en el año pasado una presentación anual de conjuntos corales. En su primera realización tuvo ésta un carácter de Concurso con premios otorgados por instituciones oficiales y personas interesadas en las actividades de la Asociación.

En el presente año tuvo un sentido más amplio. Se organizaron los Festivales Corales que se ofrecieron como un homenaje al Primer Centenario de la Fundación del Conservatorio Nacional

de Música. Estos Festivales, además, dieron a conocer la labor realizada dentro de la actividad coral en los diversos establecimientos educacionales y agrupaciones extraescolares, fomentando así la espontánea participación en la actividad musical colectiva, la creación y conocimiento de nuevos grupos corales y favoreciendo las iniciativas de los profesores de música en su proyección y servicio de la comunidad.

Los Festivales fueron un verdadero éxito y todos los participantes tuvieron opción, además de los premios ya establecidos, a distintivos e insignias recordatorias de este acto.

DÉCIMO ANIVERSARIO DEL INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

En solemne asamblea, celebrada en la Sala del Consejo de la Universidad de Chile, se conmemoró la primera década de vida del Instituto de Extensión Musical, creado en virtud de una ley del Estado, aprobada por ambas ramas de Congreso el año 1940. Presidió el Rector de la Universidad de Chile, señor Juvenal Hernández, acompañándolo en la mesa de honor el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Director por derecho propio de este Instituto, don Domingo Santa Cruz; el Gerente de la entidad mencionada, don Enrique López, miembros del Consejo Universitario, parlamentarios y Ministros de Estado.

Don Juvenal Hernández abrió la sesión con un breve discurso en que brillantemente subrayó la importancia de la labor desarrollada por este organismo afiliado a las actividades universitarias. En seguida hizo uso de la palabra el Decano y Director del Instituto, quien en un detallado panorama histórico expuso con claridad los antecedentes que sirvieron de base a la creación de este organismo, las deliberaciones del Congreso durante el período de estudio de la ley que lo creó y una biografía de la labor desarrollada durante sus primeros diez años de vida, poniendo especial énfasis en el significado que dentro de ella ha tenido la Orquesta Sinfónica de Chile, quien durante este período ha participado en más de setecientos cuarenta conciertos sinfónicos. Recalcó también el señor Santa Cruz el trabajo desplegado en conciertos de cámara, presentaciones de ballet y ópera, premios y concursos destinados a estimular la creación musical, jiras de conciertos a provincias y propaganda en el extranjero al través de publicaciones como la Revista Musical Chilena.

Al fin de su discurso, el Decano señor Santa Cruz agradeció la ayuda prestada por todas aquellas personas que han colaborado dentro y fuera del Instituto de Extensión Musical y en especial a los parlamentarios y políticos que prestaron su apoyo a la aprobación de la ley que hizo realidad la existencia de este organismo.

Especial trascendencia dieron a esta celebración las numerosas cartas de felicitación enviadas por el Cuerpo Diplomático, instituciones públicas y privadas del país y del extranjero, a la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

CANTANTE CHILENO TRIUNFA EN EL EXTRANJERO

Después de sus recientes participaciones en la temporada lírica oficial de Santiago, Ramón Vinay viajó a California para actuar en el rol titular de Tristán e Isolda, de Wagner, en el Teatro de la Opera de San Francisco. Constituyó ésta la primera participación del tenor chileno en una ópera alemana, la que la crítica norteamericana coincidió en juzgar como altamente meritoria.

Alfred Frankestein, uno de los más distinguidos críticos de EE. UU., afirmó que unos de los mayores atractivos en la presencia de Vinay en esta ópera, lo constituyó el hecho de ser éste un cantante de tradición latina. «En afirmación de lo expresado, dijo este crítico, podría argumentarse de que Vinay no dió a la música el necesario impulso que habría sido deseable, pero en cambio le imprimió algo tan importante como lo primero; una ternura, un lirismo y expresión sin precedentes».

No menos entusiasta fué el juicio de Alexander Fried, quien afirmó: «Un raro placer fué escuchar su voz expresiva, grande y viril cantar con finura ese tipo de música alemana que la mayoría de los tenores interpretan con rudeza y animalidad. Además de su voz excelente, Vinay agrega la figura de un verdadero y heroico Tristán. Su actuación al lado de Kirsten Flagstad como Isolda, constituirá un recuerdo inolvidable».

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

EN PRO Y CONTRA DEL NUEVO LENGUAJE MUSICAL

Reproducimos sin comentario, una parte del artículo escrito por el musicólogo Eduardo López Chaverri para «Ritmo» de Madrid y publicado posteriormente por la revista argentina «Polifonía». El artículo en cuestión se titula: «En Pro y en Contra del Nuevo Lenguaje Musical», y fué escrito con motivo de una encuesta abierta por «Le Figaro» de París, sobre esta materia.

López Chaverri resume las contestaciones dadas por los compositores sometidos a la encuesta y agrega un comentario final explicativo. La IV pregunta: «¿Se pueden decir cosas nuevas con palabras ya usadas?» tuvo el siguiente resultado: «Honegger, Dupré, Delvincourt, Beydits e Ibert están seguros de ello. Para Rivier, la creación estética es un problema de estilo. Para Lesur, la música es cosa muy distinta de un lenguaje. Barraud cree que es absurdo buscar el talento por el camino de un nuevo lenguaje. Le Roux entiende lo contrario y estima que Wagner ha encontrado el camino del genio, renovando los medios de expresión. «¡Viva el contrapunto!», exclaman Rivier y Dupré. «¡Viva la armonía!», grita Schmitt y añade: «¡Enriquezcámonos!», mientras que Dutilleux y Lesur proclaman: «¡Empobrecámonos!»...

INTERESANTE REALIZACIÓN DE LAS CONCLUSIONES DE UN CONGRESO

Bajo los altos auspicios de la autoridad máxima religiosa argentina, Su Eminencia Rev. el Sr. Cardenal Arzobispo de Buenos Aires y Primado de la Argentina, Dr. Santiago Luis Copello, se ha creado una comisión extraordinaria para la Música Religiosa. Esta Comisión, integrada por elementos destacados de la Jerarquía y asesores civiles de la categoría de Alberto Ginastera, Jurt Pahlen y otros, tendrá como funciones principales las investigaciones históricas del desarrollo de la música sacra y la organización de conciertos, debiendo además encontrar los medios para el establecimiento de una sala estable destinada a dichos conciertos de música religiosa.

Esta hermosa iniciativa es una concreta realización de las conclusiones del Primer Congreso Interamericano de Música Sacra, realizado en Méjico y del cual se diera noticia en el número XXXIV - 1949, de «Revista Musical Chilena».

FESTIVAL BACH EN VIENA

Haciendo honor a su tradición musical, la capital de Austria ha conmemorado en forma grandiosa el bicentenario de la muerte de J. S. Bach, con un Festival de carácter internacional desarrollado durante la primera quincena del mes de Junio de 1950, bajo el patrocinio del Presidente de la República Federal y organizado por la sociedad «Amigos de la Música», de Viena.

Es materialmente imposible dar una idea exacta en esta crónica de la importancia del Festival por el gran número de conjuntos, solistas y directores que en él participaron; así como de las obras ejecutadas. Daremos aquí sólo un escueto resumen.

Orquestas: Filarmónica de Viena, Sinfónica de Viena.

Coros: de Sto. Tomás de Leipzig, de la Sociedad Amigos de la Música, de la Opera del Estado de Viena, Niños Cantores, Sociedad Coral J. S. Bach, etc.

Directores: Paul Hindemith, Herbert von Karajan, Dr. V. Andrae, J. J. Böhm, Gillesberger, Grossman, Klemperer, Krips, Scherchen, Mitropoulos, etc.

Solistas: M. Dupré, Y. Menuin, L. Kentner, E. Mainardi, D. Matthews, G. Ramin, W. Schneiderhan.

Cantantes: Miembros de las Operas del Estado de Berlín, Hamburgo, Munich y Viena, Covent Garden Opera de Londres y Metropolitan Opera de Nueva York.

Conjuntos de Cámara: Cuarteto de Schneiderhan, Cuarteto de la Casa de Conciertos de Viena.

Obras: Pasiones según San Mateo, San Lucas y San Juan; Cantatas; Clavecín bien Temperado; Arte de la Fuga; Suites; Música Coral; etc., aparte de obras de otros maestros: Mozart, Haydn, Bruckner, Beethoven, Schubert, etc.

Los conciertos se desarrollaron en distintos lugares según los casos: en la Sociedad de Música, Catedral de San Esteban, Basílica

Evangelista de Gumpendorf, Abadía benedictina de Melk, Iglesia «Haydn», Castillo Esterhazy, Iglesia Santa Dorotea, Teatro de Baden, etc.

MÚSICA ISRAELITA EN LONDRES

Para celebrar el segundo aniversario del Estado de Israel, la Orquesta Filarmónica de Londres, bajo la conducción de Eduard van Beinum, realizó un programa a base de música israelita contemporánea, en el cual no se contemplaba, sin embargo, obras de autores de la última generación, es decir, nacidos en Palestina. Las obras ejecutadas llevaban las firmas de cinco compositores llegados a Palestina procedentes de Alemania y Europa Oriental. Las obras y autores fueron: «Yikzor» (In Memoriam), para viola y orquesta, de Oedoen Partos; «Comedy Overture», de Josef Kaminsky; Concierto para piano y orquesta, de Paul Ben-Haim (antes Paul Frankfurter); «Exodus», poema coreográfico con acompañamiento orquestal, de Josef Gruenthal; y Danzas Hebreas de Alexander Uriah Boscovitch. Según el comentarista londinense, estas demostraciones de la nueva música israelita significan, en general, una seria preocupación por amalgamar las técnicas occidentales con elementos extraídos del folklore y sensibilidad orientales, sin llegar todavía a resultados homogéneos muy concluyentes.

FORO MUSICAL

Más de 300 entusiastas miembros de ambos sexos del recién formado Club de la Orquesta Sinfónica de Londres, asistieron a un foro auspiciado por el Musical Brains Trust, para discutir varios tópicos y aspectos prácticos de la vida musical. Entre los diferentes temas analizados se puede destacar algunos, tales como: «¿Cumplen los ademanes y gestos del director de una orquesta con su función? ¿Y son siempre seguidos por ella?» Anthony Collins, por ejemplo, fué de opinión que los ademanes son secundarios y que un buen director puede hacer maravillas casi solamente con los ojos. Edric Cundell considera que el más importante factor, en esta materia, es la personalidad. Finalmente, el profesor Joad dijo que aún algunos de los más famosos directores de orquesta del mundo, hacían más movimientos y gestos de los necesarios, con el solo fin de agradar a las señoras.

Otro tema puesto en discusión fué: «Un crítico musical, ¿debe ser antes que nada un técnico, es decir un músico que hace periodismo musical; o bien, un periodista que escribe sobre música?». En general, las opiniones estuvieron de acuerdo en que lo más importante en este sentido es el conocimiento técnico; siendo el aspecto periodístico del crítico musical, de importancia secundaria. La crítica musical debe ser hecha, en consecuencia, por músicos y no por periodistas, según el Musical Brains Trust.

La ejecución de la música de cámara, así como los recitales de

los solistas, en salas de dimensiones más bien pequeñas y proporcionadas al carácter de la música ejecutada, fué otro punto tratado. La ejecución de esta música en algunos enormes recintos no sólo impide la buena audición de ella, sino que dificulta hasta la apreciación visual del «arduo trabajo de los ejecutantes».

Por último se deploró la repetición de ciertos programas y obras, lo cual fué atribuído al hecho de que el gusto del público es limitado y conservador, prestándose entonces fácilmente a la programación de conciertos que no presentan ninguna novedad, ni interés por el conocimiento de la gran cantidad de obras de todos los tiempos que todavía están reducidas a signos musicales en un papel.

FOLKLORE ARÁBIGO ANDALUZ

El Conservatorio Hispano Marroquí, de Tetuán, mantiene una Sección Árabe para la investigación del arte musical en el Marruecos español y francés. Aparte de los estudios folklóricos, de los cuales está encargado un Museo-Laboratorio, la Sección Árabe del Conservatorio tiene su propia orquesta, que bajo la dirección de Amin el Alami está encargada de la difusión de las demostraciones vivas del arte popular, así como de los hallazgos de antiguas expresiones de música árabe-andaluza que reconocen su origen en el Califato de Córdoba. Estas expresiones llamadas «nubas» han podido ser oídas nuevamente en su lugar de origen al cabo de ocho siglos, ejecutada con una serie completa de pintorescos instrumentos que acompañan las voces de los cantantes, niños o adultos.

«SIMÓN BOLÍVAR» ES RECIBIDO CON SILBIDOS DE PROTESTA

El estreno de la ópera «Simón Bolívar», de Darius Milhaud en el Teatro de la Opera de París, fué recibido con grandes manifestaciones de descontento por el público asistente, el cual no se limitó con expresar su disconformidad estética con silbidos, taconeos y protestas de viva voz, sino que terminó con el abandono casi total de la sala. La ópera en cuestión es la última, de la trilogía americana creada por Milhaud, siendo «Cristóbal Colón» y «Maximiliano» sus antecesoras. El libreto debido a Mme. Madeleine Milhaud, se basa en la obra teatral del mismo nombre de Jules Supervielle. A pesar de las serias dificultades que la obra presenta, tuvo al decir de la crítica francesa, una interpretación cuidadosa. André Cluytens dirigió con gran musicalidad la partitura. Fernand Léger tuvo a su cargo los decorados.

SCHNABEL, COMPOSITOR

En un concierto dado por la Philharmonia Society en el Albert Hall y dirigido por Paul Kletzki, tuvo su estreno en Europa la «Rapsodia» para gran orquesta, incluso piano y glockenspiel, del pianista A. Schnabel. La obra fué tratada duramente por la crítica

londinense, la cual consideró que las disonancias e irregularidades en ella contenidas no se justifican suficientemente. El crítico musical aconseja al autor perseverar en su carrera de pianista, que tantos éxitos le ha proporcionado.

CANTO GRIEGO

En un recital que incluía canciones griegas, desde el siglo II a. C. hasta nuestros días, Arda Mandikian hizo apreciar al auditorio del Wigmore Hall de Londres, el conocimiento y destreza que posee en esta materia. Las partes más interesantes del programa estuvieron constituidas por dos Himnos Déléficos (s. II a. C.); Cantos Bizantinos; Canciones del Folklore y composiciones de autores griegos contemporáneos. Esta última parte fué acompañada al piano por Betty Matthews.

MÚSICA Y MÚSICOS ESPAÑOLES EN LA VIDA MUSICAL LONDINENSE

El ballet «Don Quijote», de Ninette de Valois con música del español, residente en Londres, Roberto Gerhard, ha sido el espectáculo más atractivo presentado por la compañía del Sadler's Wells en Covent Garden, después de su vuelta de la jira efectuada por América. Gerhard ha desarrollado la partitura siguiendo las rutas indicadas por Falla al asimilar los elementos autóctonos raciales a un lenguaje contemporáneo que permita expresar en términos universales y modernos todo lo que hay de permanente y trascendental en la obra de Cervantes.

El compositor y pianista barcelonés Federico Mompou, fué escuchado en un recital a base de sus propias obras en la BBC. Por otra parte, el joven pianista madrileño Gonzalo Soriano, se presentó con la New London Orchestra en la ejecución de obras españolas modernas.

La soprano Victoria de los Angeles ha hecho escuchar su hermosa voz en diferentes recitales y transmisiones radiales, abordando un extenso repertorio internacional, del cual no estaban excluidas las obras alemanas y españolas modernas apropiadas a su registro, si bien son, al decir de la crítica, los autores italianos en el género operístico, quienes tuvieron en la cantante española una expresiva y excelente intérprete.

José Iturbi, actuando esta vez como director al frente de la Orquesta Sinfónica de Valencia, ha presentado varios conciertos en una jira que dicha orquesta efectuó por Inglaterra. Tanto los programas, como la actuación de Iturbi en la dirección, no han sido muy felices. Sólo es digno de mencionarse el hecho de que esta visita es la primera efectuada por una orquesta española a Inglaterra,

HOMENAJE A VILLA-LOBOS

El concierto de iniciación de la temporada de arte nacional brasileña estuvo integrado, casi en su totalidad, por obras del dis-

tinguido compositor Héctor Villa-Lobos; quien, además, estuvo a cargo de la dirección de las cuatro obras ejecutadas. Ellas fueron: Preludio y Fuga N.º 6 de J. S. Bach, en orquestación del compositor; sus «8 Variaciones sobre un tema de Mozart» y «2.º Concierto» para piano y orquesta, en estreno mundial este último, actuando como solista J. Souza Lima. La «2da. Sinfonía» de Scriabin, en primera audición, cerró este interesante programa. La crítica carioca alabó la labor de Villa-Lobos como director y sin dar mayores detalles sobre su 2.º Concierto le augura buen éxito en el exterior.

ESTRENOS EN NUEVA YORK

La Sinfónica de Boston en visita a la ciudad, conducida por Charles Munch, presentó en la temporada de invierno pasada varios programas de interés. En uno de ellos tuvo su estreno una nueva obra de Francis Poulanc: Concierto para piano y orquesta en tres movimientos. En dicha ocasión actuó de solista el compositor. La obra refleja el espíritu irónico y humorístico de su autor, en especial en el último movimiento, un Rondeau a la Française.

Ernest Ansermet tuvo a su cargo la dirección de una serie de cuatro conciertos con la NBC Symphony Orchestra. En el primero de ellos fué estrenado el «Concierto Sinfónico» para piano y orquesta de E. Bloch. Corine Lacomblye tuvo a su cargo la parte del piano. En esta nueva obra de Bloch el piano es tratado como un instrumento más de la orquesta, más bien que como un elemento solista.

HALLAZGO DE UN CONCIERTO DE HAYDN

Ha sido encontrado en los archivos de la Abadía Benedictina de Mel, Austria, un Concierto para violín y orquesta, en La mayor de Haydn, perdido en 1769 según se supone. La Sociedad Haydn está preparando la publicación de este concierto, así como la grabación radiofónica respectiva.

PREMIO A UNA OBRA RELIGIOSA

Mr. Earl George, joven compositor de Mineapolis, EE. UU., fué el afortunado ganador de los 500 dólares ofrecidos como premio, la National Federation of Music Clubs, en un concurso que solicitaba una obra de carácter religioso o patriótico, para orquesta y coros mixtos. Entre 28 composiciones provenientes de 12 estados, la «Missa Brevis», para coros, dos solistas y orquesta de Mr. George logró distinguirse, siendo muy alabada por el Jurado. El compositor ha hecho estudios con H. Hanson, B. Rogers, N. Lopatnikoff y B. Martinu, habiendo ya obtenido anteriormente, en 1946, el premio Gershwin y recibido encargos de la Koussevitzky Foundation en 1947.

SEGUNDO CURSO INTERNACIONAL DE TERESÓPOLIS, BRASIL

Pro Arte de Brasil anuncia para el 15 de Enero de 1951, la inauguración del Segundo Curso Internacional que tendrá lugar en Teresópolis. Esta iniciativa probada con éxito durante el verano del año en curso, establece en nuestro continente, lo que ya durante algunos años ha venido desarrollándose en centros como Salzburgo, Berkshire, Lucerna, Edinburgo, Darmstadt o Venecia, donde se reúnen centenares de estudiantes a complementar su cultura en cursos breves sobre diferentes materias artísticas y en conciertos y presentaciones dramáticas especialmente montadas para el efecto.

En la primera de estas jornadas brasileñas, se logró reunir a un cuerpo docente de gran categoría, dentro del cual los nombres del compositor H. J. Koellreutter, director de esta escuela de temporada y profesor de estética y composición, los de pianistas como Tomás Terán o María Morosoff, cantantes como Sylvia de Lima e Hilde Sinnek, instrumentistas como Anselmo Zlatopolsky (violín), Georges Békefi (cello), H. Breitinger (oboe), de especialistas en música sagrada como Fray Pedro Sinzig, prestigiaron a esta interesante iniciativa.

Una hermosa edición de la revista Intercambio, publicada en Río de Janeiro, ofrece información completa acerca del Primer Curso de Teresópolis e incluye atrayentes fotografías de la región.

Para el que funcionará durante los meses de verano de 1951, se ha constituido una Comité de Honor integrado por diferentes personalidades de la música latinoamericana. Entre éstos figuran Heitor Villa-Lobos y Carlos Drumond de Andrade de Brasil, Alberto Ginastera y Juan Carlos Paz de Argentina, Justino Zavala Muniz y Casal Chapi, de Uruguay, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas, de Chile.

CONCIERTOS

CONCIERTOS SINFONICOS

El Viernes 4 de Mayo se inició la temporada sinfónica del Instituto de Extensión Musical, durante la cual actuaron frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, su director permanente, Víctor Tevah, y los maestros invitados, Sir Malcom Sargent y Erich Kleiber.

CONCIERTOS DE VICTOR TEVAH

Los conciertos dirigidos por el Director de la Sinfónica de Chile se iniciaron con un programa que incluyó el *Concerto Grosso op. 3 N.º 11 de Antonio Vivaldi*, el «*Concierto de Estío*» de Joaquín Rodrigo, y la *Segunda Sinfonía de Johannes Brahms*. Se estrenaba en Chile la obra de Joaquín Rodrigo, que contó como solista con Enrique Iniesta, primer violín de la Sinfónica. La obra del músico español es representativa de aquella corriente neoclásica que descende desde las páginas de «*El Retablo de Maese Pedro*» y aún del «*Concerto para clavecín*» de Manuel de Falla. Se busca la continuidad de un lenguaje depurado, de arcaica ascendencia, enlazándolo con modalidades armónicas actuales. La melodía de Rodrigo, siempre fina y expresiva, va rodeada de armonías claras, y es realzada por la orquestación con colores transparentes y de suaves tintas. Con ser la tendencia de Rodrigo compartida por numerosos músicos tanto españoles como hispanoamericanos, el Concierto estrenado logró conmover por su lenguaje de una fina y equilibrada expresividad, en el que no siempre logran superarse las voluntarias limitaciones que trae consigo aquel lenguaje arcaizante, pero que abre una perspectiva en la que el músico español ha encontrado su senda con sensibilidad y talento. La interpretación ofrecida por Iniesta,—que había sido también su intérprete durante el estreno de la obra en 1944,—fué todo lo profunda y técnicamente impecable que podía exigir el carácter de la composición. De los restantes números del programa sólo cabe decir que tuvieron una realización correcta, en el caso de Vivaldi, y algo distante de sus exigencias en profundidad expresiva y calidad sonora, en el caso de Brahms.

En su segundo programa, Tevah ejecutó la *Obertura de «Alcestes» de Gluck*, la *Sinfonía N.º 88 en sol mayor, de Haydn*, los «*Preludios Dramáticos*» de Domingo Santa Cruz, y el *Concierto N.º 3 de Sergio Rachmaninoff, para piano y orquesta*, con Marisa Regules como solista. Tevah logró una excelente versión de la *Sinfonía de Haydn*, autor que consigue penetrar a fondo tanto en su estilo como en la realización sonora que obtiene del conjunto, y esta obra fué favorecida por la conjunción de dichas cualidades. Los «*Preludios Dramáticos*» de Domingo Santa Cruz cuentan entre lo más señalado de su producción orquestal. En ellos el compositor chileno vuelca con generosidad lo que de impulsivo, trágico y doloroso se encuentra en la raíz de su estilo. La crítica coincide en unir estos *Preludios Dramáticos* compuestos en 1946, a la época de los «*Cantos de Soledad*» y de los «*Poemas Trágicos*» para piano

de este autor, escritos hace más de veinte años. La continuidad que se observa existe realmente, pues en los *Preludios Dramáticos*, Santa Cruz abandona temporalmente la preocupación contrapuntística que origina sus más recientes producciones, y su estilo se hace predominantemente armónico. La intensidad emotiva del lenguaje, guarda íntima correspondencia con su revestimiento orquestal, que subraya la tonalidad sombría en que se mueven los tres trozos que forman la composición. El uso intensivo de una armonización atrevida pero sólidamente enraizada en la acentuación trágica que desprende la melodía, la interesante movilidad de su rítmica, fluctuante y convulsa, la orquestación poderosa, son algunas de las cualidades que hacen sobresalir a los «*Preludios Dramáticos*» no sólo en el total de la obra de Santa Cruz, sino de la música chilena en general. Corresponde a la pianista argentina Marisa Regules estrenar el tercer *Concierto de Rachmaninoff*. En realidad es una obra en la que se ha dado demasiado campo a la exterioridad, sea que ella se refiera al campo instrumental como al expresivo. La grandilocuencia desbordante de que se hace gala en esta obra, es terreno favorito para cualquier virtuoso que desee lucirse en artificios de mecanismo. Marisa Regules realizó su parte con mucha sobriedad, manteniendo un nivel de mesura que, junto a su claridad de mecanismo, produjo una muy buena impresión en el público, que la escuchaba por primera vez.

Como tercer concierto de la temporada se ofreció una reposición de «*El Mestas*», Oratorio de *Haendel* que había sido ejecutado ya a fines del año último y que se comentó en su oportunidad. Participaron en su interpretación, como en la oportunidad anterior, el Coro de la Universidad de Chile, los solistas Teresa Irrázaval, Marta Rose, José Menich y Jenaro Godoy y la Orquesta Sinfónica de Chile, todos bajo la dirección de Víctor Tevah. La versión ofrecida mantuvo, en general, la buena impresión recogida con ocasión de su estreno y tanto el conjunto coral, como los solistas, recibieron calurosas demostraciones de aplauso, que se hicieron extensivas a Víctor Tevah y a Mario Baeza, director del coro Universitario.

El Cuarto concierto sinfónico contó como primer número con dos fragmentos del Ballet «*Billy the Kid*» de *Aarón Copland*. «*Plegaria Nocturna*» y «*Danza de Celebración*», mostraron la firme personalidad creadora del compositor norteamericano, su inventiva rítmica y la originalidad de su lenguaje orquestal, que en este ballet se muestran con toda amplitud. «*Billy the Kid*» fué estrenado en Chile durante la jira realizada hace unos diez años por el American Ballet. Se ejecutó a continuación el *Concierto para piano y Orquesta de René Amengual*, escrito en 1941 y revisado con posterioridad por el autor. El compositor chileno, que es también un destacado pianista, enlaza con éxito el tratamiento muy hábil del instrumento solista a un acompañamiento orquestal que aparece trabajado con refinamiento. El estilo de Amengual es en esta obra de una cercanía voluntaria a los modelos ravelianos. Como en el caso del maestro francés, el piano utiliza sus posibilidades dentro de un régimen ex-

presivo muy sobrio, y la nota de virtuosidad no apela a los conocidos clichés tradicionales, sino que se aplica al desenvolvimiento mismo de la composición. Amengual otorga al instrumento solista un papel de gran importancia, y aún de gran dificultad, a la vez técnica e interpretativa. Herminia Raccagni logró con sus dotes ya reconocidas dar el nivel musical y la calidad sonora que necesitaba esta obra, que es tal vez la más importante de las escritas por su autor, y que acredita de manera inobjetable su personalidad de creador. Terminó el Concierto con la versión ofrecida por Tevah de la *Cuarta Sinfonía de Beethoven*, en la que el maestro puso de relieve su progreso en la captación de lo distintivo del arte beethoveniano.

El quinto concierto de la temporada contó con la participación del pianista chileno Claudio Arrau. Como es costumbre, se programaron para esta ocasión exclusivamente obras para piano y orquesta. Infortunadamente el virtuoso chileno no presentó en esta oportunidad las obras que había ofrecido anteriormente, y así, en lugar de estrenar el *Concierto de Stravinsky* por ejemplo, hubo que volver a escucharle en sus favoritos *Conciertos de Beethoven y Brahms*. Nada habría que objetar en esta preferencia de Arrau por las obras reconocidamente maestras, si no fuera porque ello lo hace a expensas de obras contemporáneas igualmente maestras, que espera precisamente de intérpretes como él su necesaria divulgación en medios capaces de apreciarlas en todos sus méritos. Por lo demás lo tradicional de su programa no disminuyó en absoluto el entusiasmo del público, que asistió a su concierto en gran número y le hizo objeto de las mismas entusiastas manifestaciones que todos los años. Con apenas un ensayo, (pues sus compromisos no dejaron mayor tiempo al solista), Víctor Tevah logró mantener la necesaria unidad estilística entre el conjunto y la orquesta, que en el *Concierto N.º 1 de Brahms* y el *Concierto N.º 4 de Beethoven* tienen momentos de seria exigencia. La parte de piano es innecesario detallarla, pues la magistral interpretación de Arrau, en todos los aspectos técnicos y musicales consta ya desde hace muchos años y ha sido inmortalizada en discos que la mantendrán viva a través del tiempo. Pero ¿cuánto mayor habría sido nuestro agradecimiento si el genial pianista hubiera concurrido con su talento a abrir un poco el cortinaje rutinario que nos separa de tanta obra contemporánea de primera importancia?

El sexto concierto se compuso sobre reposiciones de obras ya escuchadas en anteriores oportunidades. El primer número fué la interpretación de los «*Tres Ricercari*» de Bohuslav Martinu, en que el talentoso compositor checo reúne una forma barroca a su manera tan personal de encarar la armonía y orquestación modernas. Siguió a esto la interpretación de «*Las Iluminaciones*» de Benjamín Britten, con Clara Oyuela como solista. La culta cantante argentina renovó esta vez el buen resultado obtenido el año pasado al estrenar esta obra, que tan bellamente unifica la poesía de Rimbaud con el estilo tan variado dentro del lirismo o la dramaticidad en que Britten encierra el texto literario. Terminó el concierto con una

versión de la *Primera Sinfonía de Brahms*, en que Víctor Tevah logró un éxito de categoría, al entregar la obra con gran compenetración estilística y una cuidadosa realización instrumental.

CONCIERTOS DE SIR MALCOLM SARGENT

Con justicia se ha dado el título de «Embajador Musical de la Gran Bretaña» al eminente maestro Sir Malcolm Sargent. Su temporada realizada al frente de la Sinfónica de Chile le convirtió en el centro de la atención de nuestro ambiente musical, que pudo apreciar en él a un artista dueño de interesantísimas cualidades musicales, y a la vez, un intérprete incomparable de las obras de autores de su nacionalidad.

Sir Malcolm Sargent se presentó por primera vez con un programa que incluyó obras de *Brahms*, *Haydn*, *Elgar* y *Sibelius*. Después de la *Obertura del «Festival Académico» de Brahms*, el maestro visitante ofreció en primera audición la *Serenata para Cuerdas op. 20 de Sir Edward Elgar*, obra que sin tener la altura de otras producciones de su autor que iniciara el movimiento contemporáneo de la música inglesa, reúne en sus perfiles y en su expresividad romántica, de un fácil encanto, una evidente maestría de realización. El director hizo de ella una exquisita y depurada versión. Si en la *Obertura de Brahms*, Sir Malcolm Sargent había sorprendido por la liviandad y cuidadosa matización con que había borrado de aquella página su habitual y germanizada grandilocuencia, fué en la *Sinfonía de Haydn*, donde la personalidad del maestro visitante logró imponerse de manera definitiva. Logró tal calidad de sonido, fluidez discursiva y vitalidad, en esta obra impregnada de gráciles motivos campestres, que su interpretación recibió los más cálidos aplausos. Completó su programa de presentación el estreno de la *Quinta Sinfonía op. 82 de Jan Sibelius*. Con ser una obra de sólida factura, fuertemente enraizada en el folklore nórdico, y trabajada con un lenguaje sinfónico de origen germano en el que se advierte a un compositor de generosos medios, la obra no reúne mayores atractivos, y no logra desprenderse de un acento regional, el mismo que suele distanciar la producción toda de Sibelius de la comprensión de los auditorios latinos. La versión ofrecida por Sir Malcolm Sargent dió a esta obra todo su relieve y vigor.

En el segundo concierto de su serie, y octavo de la temporada, el Maestro Sargent dirigió obras de *Berlioz*, *Holst* y *Franck* y de los chilenos *Soro* y *Leng*. Luego de la *Obertura de «Benvenuto Cellini» de Berlioz*, que animó con su batuta vibrante, siguió la interpretación de dos obras nacionales: el «*Andante Appassionato*» de *Enrique Soro* y el «*Canto de Invierno*», de *Alfonso Leng*. Ambas obras pertenecen a nuestro pasado romántico, y dentro de él encarnan dos conceptos de romanticismo. Lírico, cantante y ampuloso el primero; recóndito, intenso, introspectivo, el segundo. Ambas obras fueron captadas magistralmente por el maestro británico y sin duda que muy pocas veces esas conocidas páginas de la música chi-

lena han tenido mejor realce en su legítima y permanente valía. La música para el ballet «*El Perfecto Loco*» de *Gustav Holst* fué estrenada a continuación. No es ciertamente una de las mejores páginas del autor de «*Los Planetas*». Fuera del interés rítmico que obligadamente debe tener por tratarse de música de ballet, hay poco en ella que retrate con mayores méritos la personalidad de su autor, sin duda un músico brillante, pero extrañamente vacío, a pesar de la grandilocuencia de su orquestación. En la versión de la *Sinfonía en Re Menor* de *César Franck*, pudo advertirse la novedosa concepción del Maestro Sargent respecto de una obra escrita con tanta trabazón y densidad de estilo. Sir Malcolm Sargent prefirió buscar las cualidades de fluidez y claridad de líneas, sobre las habituales normas que dan a esta sinfonía su intensidad y pesantez sonora, y dentro de esta posición se mantuvo su interpretación que fué, por eso mismo, juzgada contradictoriamente por la crítica.

En el tercero de sus conciertos, el maestro inglés ofreció versiones de *Purcell*, *Vaughan Williams*, *Richard Strauss* y *Benjamín Britten*. Una hermosa Suite de trozos de óperas de Henry Purcell fué el primer número, al que el maestro Sargent dió una versión magistral, límpida y refinada. Se estrenó en seguida la *Sexta Sinfonía* de *Ralph Vaughan Williams*, obra de las últimas escritas por el patriarca de la música británica contemporánea, cuya composición, según expresión del autor, fué impulsada por «las vicisitudes y quebrantos de un pueblo azotado por la guerra moderna». La obra en sí señala que la avanzada edad de su autor no obsta para que su estilo mantenga un vigor expresivo intenso, y dentro de la línea de eclecticismo en que *Vaughan Williams* mueve los abundantes recursos sinfónicos de que dispone, la obra toda mantiene un nivel de calidad y logró impresionar muy favorablemente al auditorio. Por cierto que la ejecución agotó, bajo la batuta de Sir Malcolm Sargent, cuanto podía de ella ofrecer su intérprete más calificado. A la excelente interpretación de la obra anterior, se sumaron en seguida otras dos: la del «*Till Eulenspiegel lustige streiche*», de *Strauss* y las «*Variaciones sobre un tema de Purcell*» de *Benjamín Britten*. En la regocijada obra del músico alemán, cuya plasticidad temática y vigor característico se unen parejamente al interés de su orquestación maestra, el director logró una ovación por cierto muy merecida, después de entregar la obra con una magistral limpidez y realce de sonoridad, con gran claridad en su trabajo temático, aunque, sin duda, con un sentido del humor menos grueso que el comúnmente dado al travieso personaje medioeval. La obra de *Britten*, ya conocida del público, y que es, en síntesis, una magistral lección objetiva sobre los instrumentos de la orquesta, fué realizada en su gran valía musical por la aguda y penetrante batuta del maestro Sargent.

En su concierto último frente a la orquesta sinfónica de Chile, el eminente director presentó una versión maestra de la *Suite «Water Music»*, de *Haendel*. Pocas veces, o quizá ninguna, ha sido esta obra realizada con mayor propiedad, limpidez, y un resultado

sonoro más cuidado que en esta oportunidad. Como segundo número se ejecutó el *Concierto para Viola y Orquesta de William Walton*, obra ejecutada anteriormente en nuestros conciertos, y que representa uno de los mejores aportes dado a la música de su patria por el compositor inglés. Su estilo se vuelve indistintamente hacia el pasado impresionista, especialmente en la armonía, o hacia las conquistas más recientes del neoclasicismo, o neobarroquismo mejor dicho, por lo que tiene de realce del trabajo contrapuntístico. Dentro de esas corrientes, Walton logra impulsar su obra dándole un logrado interés a la parte del instrumento solista que esta vez, encargada a Zoltan Fischer, fué desenvuelta con justa apreciación estilística, pero menor expedición técnica que en otra oportunidad. Finalizó su última actuación en Chile el maestro Sargent, con una versión de la *Cuarta Sinfonía de Brahms*, obra en la cual logró imponer su concepto interpretativo en que prima la claridad, la vitalidad y la justeza y hasta la finura de matices, sobre el problematismo expresivo y la densidad sonora que, sin embargo, forman el núcleo original de donde surgió la última sinfonía del gran músico alemán.

Sir Malcolm Sargent, en quien resaltan una batuta exacta, capaz de hacer inteligible el más complejo problema estructural; una capacidad de vitalizar la música con una línea de optimismo contagioso, y un poder de sugestión que trasforma a la orquesta que dirige, logró durante su breve visita a Chile exponer las dotes sobresalientes que hacen de su persona uno de los directores más notables de la época y un exponente calificado de la tradición musical de Inglaterra. Al término de su último concierto la orquesta obsequió a Sir Malcolm Sargent con una cordial «fantarría», mientras la Sala, de pie, le ovacionó durante largo tiempo.

CONCIERTOS DIRIGIDOS POR TEVAH

La temporada continuó con otra serie de conciertos dirigida por Víctor Tevah. En el primero de ellos, undécimo de la temporada, el Director ofreció tres estrenos del mayor interés. El primero de ellos, la *Sinfonía para Cuerdas de Arthur Honneger*, señala una obra de la más alta calidad, en que la maestría del músico suizo-francés se vierte generosamente en la construcción tan sólida y clara como hondamente inspirada. Hay, sin duda alguna, un vuelco fundamental en el estilo del autor de «*Pacific 231*». En esta sinfonía es un abierto neo-romanticismo el que se manifiesta entre la tensión expresiva tan profunda que surge de sus páginas. El estilo se hace angustiado y convulso, y una escritura de acentuado cromatismo subraya el mensaje del compositor. Nada queda ya de aquel humorismo mordaz del «grupo de los seis», de aquel burlarse del estilo tradicional y—paradójicamente—romántico. Esta sinfonía, magistral y dolorosa, ha sido continuada por la magna «*Sinfonía Litúrgica*». La congoja y el misticismo son ahora la nueva tónica del gran músico francés. El segundo estreno fué el de la *Primera Sin-*

fonía de Juan Orrego Salas. El joven compositor chileno emprende ahora una obra de mayor responsabilidad y engrosa en un número más las obras de este tipo que se han ejecutado o están en camino de ejecutarse en nuestro país. Si se considera que la sinfonía es una demostración de madurez de un músico, es obvio que el solo hecho de haberse escrito y ejecutado es suficiente motivo para celebrar una nueva obra sinfónica en la música nacional. Pero la obra en sí merece ser examinada con detenimiento. El compositor ha logrado encauzar por nuevos senderos las características salientes de su estilo que, desde la «*Cantata de Navidad*» hasta las «*Canciones Castellanas*» le mostraban adhiriendo a un idioma neoclasicista, flúido y expresivo, cuya lógica de discurso le señalaba en un plano de renovación en nuestro ambiente. Es claro que los marcos de una sinfonía, con lo que ellos suponen de sujeción a un plan formal preciso, quitaban al estilo de *Orrego Salas* la posibilidad de lograr la expresividad tierna o la acentuación graciosa que la musicalización de un texto poético permite. De aquí que el carácter de su inspiración, alegre, flúida, debió necesariamente trasformarse para dar vida orgánica al sentido formal de su obra. En esta tarea el resultado es sin duda halagador. La sinfonía suena como una realización valiosa e inspirada, construída con maestría de oficio especialmente en el terreno de la orquestación. El primer movimiento es un allegro de sonata, como pocos verdaderamente alegre y dinámico, en que las ideas se suceden con flúidez dentro del voluntario formalismo. El segundo movimiento tiene un carácter expresivo y se encuentran en él atrayentes efectos orquestales, que no pierden nada de su individualidad si decimos que recuerdan algunos pasajes del «*Mathis der Mahler*» de Hindemith. En el tercero, sobresale el trabajo contrapuntístico que igualmente recuerda procedimientos de la obra antes citada, pero que el músico chileno emplea con verdadera habilidad y personalidad. La obra culmina en una coda sobre un coral, brillante y de gran efecto sonoro. No olvidemos que su autor hace poco ha pasado la treintena y que le queda, por lo tanto, mucho tiempo para que su estilo adopte la adustez, o la reposada meditación que algunos críticos notaron ausente de esta obra, por entero juvenil, bien escrita y promisoro en todos sus aspectos.

El último número de este concierto de estrenos fué el *Concierto para piano y orquesta de Aram Khachaturian*. Mucho menos feliz es el autor soviético en esta obra que en otras igualmente basadas en la «occidentalización» del folklore armenio. Recordamos a este respecto la Suite de Ballet estrenada entre nosotros por Von Karajan y que representaba un nivel musical muy superior. La abundancia de sus desarrollos supera en mucho la calidad de sus ideas, y la obra se extiende demasiado para tan poca sustancia. No se puede negar que el talento de *Khachaturian* se hace presente en la inventiva y la brillante vestimenta orquestal de la obra, pero el total es fatigoso, demasiado dilatado, y no basta para aliviar esta sensación el interés de la parte pianística, llena de brillantes efectos, que Rhea Sadowsky desarrolló con técnica segura y pene-

trante. La labor de Víctor Tevah, en todo este concierto, acreditó su bien ganado prestigio como intérprete e impulsador de la música contemporánea.

En el duodécimo concierto de la temporada, Víctor Tevah dirigió primeramente, y con un excelente resultado en todos los aspectos de la interpretación, la *Sinfonía «Praga» de W. A. Mozart*, autor del que es reconocidamente un bien dotado intérprete. En primera audición se escuchó después la *Serenata para orquesta de Carlos Riesco*, joven compositor chileno, que regresó al país recientemente después de dos años de estudios en Estados Unidos. La Serenata dista mucho de acreditar una personalidad definitivamente plasmada, y no conserva la unidad estilística que señala el caminar por una senda ya elegida. Pero su autor tiene sólo veintitantos años y es ésta la primera obra sinfónica suya que se consideró digna de programarse en un concierto público. Es, pues, la mejor obra de un estudiante, y hay que considerarla como tal. Dentro de esas limitaciones es indudable que en *Riesco* hay una personalidad de compositor cuya dominante es por ahora la búsqueda, pero en la que se revela indiscutible talento, originalidad de procedimientos y, desde luego, una excelente base técnica. El cazador de influencias puede deleitarse buscando en los tres movimientos de la obra aquellas que pertenezcan a éste u otro autor contemporáneo de los que marcan rumbos. No importa. El hecho es que *Riesco* entra conscientemente en las posibilidades armónicas, rítmicas u orquestales que mejor le correspondan a lo que el busca dentro de sí, y las usa. Nos atrae en esta Serenata su fresca inspiración, su interés rítmico, la dinámica constante que se desprende de ella y el hábil trabajo de orquestación que revela. La segunda parte del concierto dió oportunidad para que hiciera su presentación en su país natal, después de treinta años de ausencia, la pianista chilena Blanca Renard. Actuando como solista en «*Noches en los Jardines de España» de Falla*, demostró que sus condiciones de sensibilidad, musicalidad y técnica permanecen todavía en un plano capaz de reeditar en Chile los éxitos que la acompañaron durante su prolongada permanencia en Europa y EE. UU. Terminó el concierto con la *Obertura de «Los Maestro Cantores» de Wagner*.

TEMPORADA DE ERICH KLEIBER

El maestro Erich Kleiber, que participó en la actividad sinfónica chilena desde que ella inició su vida regular y organizada, tuvo en la actual temporada sinfónica oportunidad de presentarse ante el público chileno, dirigiendo cuatro conciertos de la serie. La presencia del maestro Kleiber despertó grande interés, especialmente respecto de algunas obras que le correspondió estrenar entre nosotros.

En el primero de sus conciertos Erich Kleiber ofreció como primera audición la *Sinfonía «Renana», op. 97, de Robert Schumann*. Esta obra no es por cierto de las que han labrado los mejores méri-

tos que distinguen el estilo del gran poeta musical romántico. En general, puede decirse que no es el campo de la sinfonía el que mejor supo explotar este compositor, ya que no logra imponer en las formas orquestales el mismo sello y distinción personal que el logrado magistralmente en sus obras para piano o en el «*lied*». En esta sinfonía, aparte aciertos parciales, sus líneas generales no dan una sensación de plenitud; más bien, se presentan fragmentarias, divagatorias, y sus desarrollos se afectan por el excesivo y casi forzado clacisismo, en que Schumann hunde su estilo, malogrando quizá el vuelo imaginativo, que no logra sino dejar escapar entre la estructuración sinfónica. Kleiber supo, no obstante, presentar la obra con un máximo de realce estilístico. Es digno de hacer notar que el maestro haya incluido en este programa una obra de autor chileno, eligiendo para esto la «*Suite Grotesca*» de *Alfonso Letelier*, obra escrita originalmente para piano y orquestada años después por el autor. Componen la «*Suite Grotesca*» una sucesión de estampas sonoras que ilustran, irónicamente, aspectos de un día de intensas experiencias para un «huaso» chileno. Se glosa en la música un ambiente de fiesta, una cena copiosa, una libación abundante que produce su inevitable efecto, para terminar con una Marcha humorística sobre el tema del Coro de los Soldados del «*Fausto*» de *Gounod*, pieza que se supone representada en un teatro ambulante. Musicalmente considerada, esta obra es una de las más felices del autor de «*Los Sonetos de la Muerte*». Los diversos movimientos de la *Suite* (*Entrada, Vals, Interludio Digestivo, La «mona» triste, Cortejo y Marcha de Valentino*), aparecen trabajados con una acabada técnica orquestal que permite realzar con mucha fuerza de caracterización los estados de ánimo que se pretende glosar. Letelier maneja las sonoridades con la seguridad de un experto dosificador del material característico, y su música, de intención humorística, consigue entregar esa impresión, sorprendiendo a la vez por lo bien logrado de su estructura, el atractivo de su temática y de su armonización, a la vez que el brillo y acierto de su revestimiento orquestal. El concierto, que se inició con la *Oberatura «Carnaval»* de *Anton Dvorak*, terminó con el «*Preludio y Muerte de Isolda*» del *Tristán e Isolda* de *Wagner*, obras ambas sobre cuya interpretación por el maestro Kleiber no se hace necesario insistir en detalles, pues es sabido lo que, especialmente en *Wagner*, distingue a este maestro entre los más destacados directores actuales.

En su segundo concierto, Kleiber ofreció la primera audición de la *Segunda Sinfonía* del compositor argentino *Alberto Ginastera*. Es ésta una obra de grandes méritos, intensamente trágica en su expresividad, escrita con un lenguaje sinfónico de alto vuelo. Su autor la dedicó como un homenaje «a los que mueren por la libertad», pero no existe intención programática en ella. Antes bien, es una construcción que recoge la expresión recóndita del autor, entregándola por medio de un lenguaje yí lento, a veces casi demasiado forzado en su dureza, pero siempre lógico y organizado,

cuya inventiva rítmica, armónica y orquestal, manteniendo como es natural, relación con los aportes de algunas grandes figuras actuales de la música, colocan a *Ginastera* entre los más destacados creadores musicales de América. El músico argentino logra en esta composición una creación de alto significado dentro del aporte continental a la música contemporánea en el terreno de la Sinfonía, pues se unen en ella la potencia de su ideación y la evidencia de una técnica magistral en el manejo de los recursos musicales. La versión de Kleiber hizo realzar las mejores cualidades de esta obra que fué recibida entusiastamente por el público. Una versión muy bien lograda de la *Sinfonía del Sol Menor* de *Mozart* y la presentación del *Concierto para Violoncello y orquesta* de *Anton Dvorak*, que contó con Eduardo Sienkewicz como solista, completaron el programa. El solista, que es el primer cello de la Sinfónica, puso de manifiesto sus muy destacadas condiciones técnicas y musicales, aunque algo afectadas por la nerviosidad.

En el tercero de sus conciertos y decimosexto de la temporada sinfónica, el maestro Kleiber presentó el estreno de una obra de la más alta categoría: el *Concierto para Orquesta de Bela Bartok*. Esta composición escrita en 1945, es una de las últimas del maestro húngaro y resume en ella, de una manera genial, lo que hace distinto su estilo entre la multitud de tendencias que se disputan (¿o disputaron?) la primacía para representar a la música contemporánea. *Bartok*, de quien es sabida su importante labor como investigador y folclorista, penetró profundamente en el folklore de su país y de las regiones vecinas a él. Fruto de esta tarea fué la formación de un lenguaje musical que, surgiendo de lo característico nacional, no se detiene en la cita superficial o pintoresca, sino que se nutre de aquellas características, rítmicas, melódicas y armónicas, para transformarlas y convertirlas en savia renovada de un idioma musical abierto a la comprensión universal. De ahí que el nacionalismo de *Bartok*, como el de *Manuel de Falla*, y aun el de *Stravinsky*, hayan logrado esa potencia y originalidad que presenta a estos autores a la cabeza del movimiento musical contemporáneo. El *Concierto para Orquesta* estrenado en esta ocasión, resume estas características, dijéramos de «idiomática musical», pero a la vez presentan a *Bartok* como un maestro consumado de la escritura orquestal. Concebida la obra como una sucesión de movimientos en que los instrumentos a solo o agrupados en familia tienen constantemente una labor concertante, la variedad de recursos, la hondura a la vez que la abierta inteligibilidad de su discurso melódico, el trabajo contrapuntístico habilísimo y la magistral riqueza de su orquestación, hacen de ella una de las obras más significativas de la música de nuestra época. Una de las pocas que pueden señalarse desde ya como fruto maduro de esta etapa inquieta vivida por la música en lo corrido del siglo, y que quedará, quizá, como testimonio de una de sus corrientes más interesantes y fructíferas. La tarea de Erich Kleiber, frente a la preparación e interpretación de esta extensa obra, dió oportunidad para manifestar una nueva

prueba de sus geniales dotes, que han sido puestas frecuentemente al servicio de la música de nuestros días. El concierto se inició con la *Séptima Sinfonía* de *Beethoven*. Tanto los bien conocidos méritos de la obra, como la capacidad del director en cuanto intérprete beethoveniano, hacen innecesario insistir sobre esta parte del programa, como quiera que el maestro Kleiber la ha ejecutado frecuentemente entre nosotros.

Un programa algo menos interesante fué el ofrecido en la última actuación del director alemán. Junto a la *Obertura «Freischütz»* de *Weber* y la *Cuarta Sinfonía* de *Tchaikowsky*, resaltaron como la obra de mayor interés los *Cuatro Últimos Lieder* de *Richard Strauss*. Estas últimas canciones, compuestas en el mismo año de su muerte por el desaparecido autor de *«Muerte y Transfiguración»*, son de lo mejor de la última producción de *Strauss*, y superan como realización artística a obras como *El Concierto para Oboe* o las *«Metamorfosis»* para orquesta, sobre las cuales se abatía como una sombra la inevitable senectud de su autor. En cambio estos *Lieder* continúan, por así decirlo, lo que hizo grande a *Strauss* en el terreno de sus obras de canto; y así como la generalidad de éstos, su estilo consigue una expresividad y un dramatismo intensos, manifestados con gran vuelo melódico, mientras la orquesta acentúa el ambiente con un acompañamiento sólido, atrayente, aunque de un brillo menor que el habitual en *Strauss*. Los textos de *Hermann Hesse* y *Eichendorff* surgen a través de la música de *Strauss* en melodías cálidas, intensas, cuya delineación estuvo encargada a la joven soprano chilena Olinfa Parada, quien cumplió una tarea de relevante mérito, al destacar su hermosa voz de generoso registro, junto a dotes interpretativas que señalan una interesante maduración de sus cualidades musicales. ¿Qué decir del resto del programa? Ni aun la genialidad de Kleiber, su vigorosa batuta, su vitalidad arrolladora, lograron remozar en algo la marchita y vacua grandilocuencia de la *Cuarta Sinfonía* del angustiado músico ruso. Decididamente estamos muy lejos de adherir al entusiasmo por aquel desbordante sinfonismo, entre ingenuo y académico, cuyos aciertos no logran superar a lo mucho que sobra como materia musical en su extenso trascurso.

Los cuatro conciertos de Kleiber renovaron en nuestro ambiente las calurosas manifestaciones de simpatía que este eminente director logró ganarse a través de su convivencia con la música y los músicos de Chile, desde hace más de diez años.

CLAUSURA DE LA TEMPORADA SINFONICA

La intensa actividad sinfónica del año se cerró con un concierto dedicado a obras de *Juan Sebastián Bach*, dirigido por Víctor Tevah, y con la participación del Coro de la Universidad de Chile. El programa se compuso con la *Cantata N.º 65*, para la Fiesta de los Reyes Magos; el *Concierto en Re menor para piano y orquesta* y la *Oda Fúnebre*. Las obras corales fueron interpretadas

por el Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, y por un grupo de solistas compuesto, en la Cantata, por Raúl Fabres y Gabriel de los Ríos, tenor y bajo respectivamente; y en la Oda Fúnebre por Laura Krahn, Teresa Orrego, Carlos Clerc y Gabriel de los Ríos. El desempeño del Coro Universitario en ambas obras corales mantuvo un nivel de corrección, aunque no logró penetrar a fondo en aquella expresividad tan profunda, aquella acen- tuación mística que sólo se hace presente en Bach cuando se sobre- pasa la estructura externa de su música, por mucho que ella sea también interesante. Las obras del programa reúnen, con profu- sión, las salientes características del estilo religioso del maestro de Eisenach, y ello evita entrar en mayores detalles a su respecto y sobre la interpretación misma. Los papeles solistas destacaron a algunos cantantes jóvenes, que se inician en las difíciles tareas de su especialidad, junto a las voces ya experimentadas de Laura Krahn y Teresa Orrego, que destacaron sobre las demás por la musicalidad demostrada en su desempeño. Como se dijo antes, el programa se completó con una buena versión del Concierto en Re menor para piano y Orquesta, cuya parte solista fué desempeñada por Margari- ta Laszlofy.

CONCIERTOS DE HOMENAJE A J. S. BACH

En la última semana de Julio, coincidiendo con la fecha en que se cumplen doscientos años desde la muerte de *Juan Sebastián Bach*, el Instituto de Extensión Musical preparó una serie de actos y conciertos dedicados a la obra del gran Cantor, entre los cuales hubo un Concierto en el Salón Sur del Hotel Carrera, organizado por *Asociación Nacional de Compositores*, durante el cual se eje- cutó una *Sonata para flauta y clavecín*, por Juan Bravo, acompaña- do por Elena Weiss; Silvia Soublette cantó la *Cantata de Bodas* N.º 202 y un conjunto instrumental y el Coro de Madrigalistas que dirige Silvia Soublette, bajo la dirección de Zoltan Fischer in- terpretaron la *Cantata «Actus Tragicus»*. Este concierto mantuvo un elevado nivel interpretativo, el que se reconoció en cada uno de los participantes individuales y en los conjuntos, haciéndose notar especialmente que en él actuaba por primera vez como director de orquesta el primer viola de la Sinfónica, Zoltan Fischer.

El segundo concierto de esta serie consistió en la ejecución de *«El Arte de la Fuga»*, que se llevó a efecto en el Teatro Municipal por la Orquesta de Cámara del Instituto, bajo la dirección de Víctor Tevah. La ejecución de esta grandiosa obra no puede ser juzgada con arreglo a los cánones corrientes sobre conciertos. Desde luego, no fué concebida para ser ejecutada en público, y su misma natu- raleza pedagógica aparta el deseo de escucharla como obra de concierto a pesar de su inestimable valor artístico. La orquestación con que se presentó *El Arte de la Fuga* se hizo en parte con las versiones de Graetzer y Vuatas y también con el aporte de algunos compositores chilenos. En la interpretación de los «contrapuntos» para clavecines actuaron René Amengual y Elena Weiss. El con-

junto respondió en general en buena forma a los requerimientos del director y la obra alcanzó una versión muy estimable.

En el tercer concierto se presentó un programa compuesto por la *Suite en Si Menor*, el *Concierto para violín y orquesta en mi mayor* y el «*Magnificat*», para solos, coros y orquesta, en el que participó el Coro de Concepción que dirige Arturo Medina. El *Concierto de violín* tuvo como solista a Enrique Iniesta, quien ofreció de su parte una excelente versión, en todo sentido musical y técnico. En el *Magnificat*, obra que fué estrenada por el mismo conjunto hace dos años, el Coro de Concepción demostró su gran capacidad y calidad vocal y el excelente pie en que se encuentra en lo que se refiere a dominio vocal y seguridad de las obras de su repertorio. Los solistas del *Magnificat* fueron la soprano Graciela Sanders, la contralto Margarita Valdés, el tenor Humberto Reyes, miembro del Coro de Concepción y el barítono Jenaro Godoy. Bajo la dirección de Víctor Tevah, el conjunto ofreció una versión que no desmereció en comparación con la de su estreno y especialmente el coro mantuvo siempre el nivel de calidad musical y la seguridad vocal que la obra exige.

El número más importante de estos festejos conmemorativos fué el estreno de la «*Pasión Según San Juan*», que tuvo lugar el día 28 de Julio, en la propia fecha del aniversario, ocupando el sitio del décimo tercer concierto sinfónico de la temporada. El estreno de esta obra fundamental en la música de *Bach* es un acontecimiento con el cual Chile completa la interpretación de las más salientes obras sinfónico corales del maestro de Eisenach. Desde que en 1925 la *Sociedad Bach* ofreció con su conjunto coral la primera versión del *Oratorio de Navidad*, se han ejecutado entre nosotros la *Pasión Según San Mateo*, la *Misa en Si menor*, el *Magnificat* y numerosas *Cantatas*. Participaron en la versión ofrecida de la *Pasión Según San Juan*, el Coro de Concepción, los solistas Teresa Irrarrazaval, Marta Rose, Hernán Wurth, Oscar Ilabaca, Pablo Sommer y Jenaro Godoy, con la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Víctor Tevah. El considerable esfuerzo que supone la concertación de tan compleja obra, tuvo a su favor la madurez interpretativa del conjunto coral, base fundamental de la obra, ya que a él están encargados los pasajes de mayor responsabilidad dentro del constante dramatismo con que *Bach* trabaja los diversos episodios encargados a los coros fugados, que contrastan con la recogida acentuación mística de los corales. La tarea de los solistas, para los cuales en esta *Pasión* existen páginas de grande exigencia, ya sea en arias concertantes o dúos, aparte del difícil rol del Evangelista, fué desarrollada por los artistas antes mencionados en una forma que podemos calificar en general como correcta, si se tiene en cuenta que no sólo en Chile es muy difícil encontrar cantantes especializados en el tipo especial de música que es la de los Oratorios. Víctor Tevah, y Arturo Medina, director del Coro de Concepción, recibieron el homenaje del público que reconoció el valor de la tarea cumplida y los premió con grandes aplausos.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DE CAMARA

Paralelamente a los conciertos sinfónicos se desarrolló una temporada de concierto de música de Cámara en la Sala Cervantes, a contar desde el Lunes 15 de Mayo.

En el primero de estos conciertos se presentó el Cuarteto de Cuerdas del Instituto (Iniesta, Ledermann, Fischer y Cerutti), en el *Cuarteto en Do mayor op. 59 de Beethoven*, el *Cuarteto op. 22 de Hindemith* y el *Quinteto para piano y cuerdas de Enrique Soro*, en el que actuó como pianista el compositor. Con ser el Cuarteto mencionado de una formación muy reciente, no podría exigirse en su primera actuación una total compenetración, una homogeneidad como la que caracteriza a los grandes conjuntos de su género y que es fruto de varios años de continuada labor. Es cierto que la falta de este factor tan importante pudo afectar la versión del *Cuarteto de Beethoven* especialmente, obra cuyas exigencias de estilo son tan cuantiosas, en un grado mayor que la obra de *Hindemith*, que fué expuesta con un grado superior de seguridad y desenvolvimiento. Esta obra de *Hindemith* presenta un enlace muy feliz y atrayente entre recursos tradicionales en el manejo del Cuarteto y los aportes rítmicos, armónicos y contrapuntísticos que caracterizan a su autor. Sin ser una obra que señala por completo la personalidad de *Hindemith*, ella posee pasajes de gran belleza y en todo momento su desarrollo interesa al auditor. La obra de *Enrique Soro* ha sido extensamente comentada en anteriores ocasiones. Esta vez diremos solamente que su romántica y ampulosa lineatura fué ejecutada con el relieve requerido por sus méritos.

El segundo concierto de Cámara presentó obras para conjunto orquestal. Tras una correcta versión del *Concerto Grosso N.º 16 de Haendel*, Carlos Romero, primer oboe de la sinfónica, actuó como solista en el estreno del bello y fresco Concierto para oboe y orquesta de *Domenico Cimarosa*. La interpretación ofrecida por el solista acaso no logró dar todo su realce a la lineatura tan movida y optimista de la obra, especialmente por falta de relieve en la matización. Seguidamente se estrenó el *Concertino para piano y orquesta de Walter Piston*, obra que señala la bien orientada modernidad del autor de «*El Flautista Increíble*»; la interesante modalidad de su trabajo contrapuntístico y el colorido de su armonización. La parte de solo la desempeñó con todo acierto y musicalidad la joven pianista Edith Fischer. Terminó el concierto con el estreno de *Rondas para orquesta de Cuerdas de David Diamond*. La acumulación de elementos que el compositor usa en estas pequeñas obras, lo confuso que resulta su panorama formal y lo forzado de su neoclasicismo quitan atractivo, aunque no aminoran el interés meramente técnico, a la obra del compositor norteamericano.

En el tercer concierto, el Cuarteto del Instituto ofreció una cuidadosa versión del *Cuarteto en Re menor op. 41 de Haydn*, que no evitó sin embargo la apreciación de distintas calidades de sonido y la falta de ajuste íntimo entre los miembros del conjunto. Se

ejecutó luego el *Cuarteto N.º 1 del compositor chileno René Amengual*, obra escrita bajo una voluntaria adhesión al estilo de *Hindemith*, y como en él, el estilo del músico chileno combina la libertad armónica que surge de pasajes atonales y politonales, con un constante interés contrapuntístico que tiene su realización más interesante en la Fuga del segundo movimiento. Terminó el Concierto con el *Cuarteto con piano op. 25 de Brahms*, obra que alcanzó una realización sin mayor realce. En la parte de piano actuó Rudy Lehmann.

El cuarto concierto, dedicado a obras de orquesta, se inició con la *Segunda Sinfonía para cuerdas de Domingo Santa Cruz*. Esta obra representa dentro de la producción del compositor chileno, lo más distintivo de su último estilo. Vale decir: la concentración de los medios expresivos, la depuración y a la vez lo complejo del trabajo contrapuntístico, y la movilidad rítmica que agita aquel conjunto de sonoridades voluntariamente reducido a una gama sombría, que el conjunto de cuerdas acentúa todavía más. La libertad con que el músico trata los choques sonoros, que como resultado del juego contrapuntístico se producen, da a la obra una inestabilidad armónica que se traduce en la inquietud constante de su ambiente. Esto es característico en Santa Cruz y él se complace en acentuarlo, sin evitar la reiteración a veces excesiva de una sonoridad, o de un pasaje áspero acentuado todavía más por la insistencia rítmica. Hay un clima de desolación, de convulsión en esta obra, y él encuentra su momento más legítimo y logrado en el hermoso tercer movimiento. Muy lento y muy expresivo, que es sin duda un trozo maestro dentro de su estilo. En la segunda parte del concierto se ejecutó en primera audición el *Concierto para Flauta y Orquesta de Jacques Ibert*, obra alegre y fresca, pero cuya estructura corresponde a una intención que podríamos llamar «decorativa», y rezuma una manifiesta superficialidad que se acerca peligrosamente a lo vulgar y al lugar común musical. Sobresalió en esta obra la excelente versión dada por el solista, Juan Bravo, joven flautista de la Sinfónica, que acreditó sus grandes dotes de intérprete y ejecutante. Como último número se estrenó también el *Concerto Grosso para orquesta de cuerdas y piano concertante*, de *Ernst Bloch*. La obra no logra elevarse más allá de lo que su colorida armonización y orquestación animan en una estructura endeble, cuya temática resume un eclecticismo demasiado universal y un afán efectista por demás exterior. En la parte de piano actuó el joven pianista Juan Lehman.

El *Cuarteto op. 41 N.º 1 de Robert Schumann* fué el primer número del Quinto concierto de esta serie. Hermosa obra henchida de esa intensidad de expresión típica de su autor, lleva en sus temas la inquietud y el vuelo poético del *Schumann* llegado a la madurez a la época de sus grandes obras. Se adivina ya una cierta lucha entre el modo de expresarse del gran romántico y su choque con el plan clásico del Cuarteto, al que—como en la sinfonía—el músico a duras penas se logra ceñir. Su interpretación se mantuvo en un

buen nivel por el Cuarteto del Instituto. Este mismo conjunto tocó después el *Cuarteto de Walter Piston*, obra de innegable interés y calidad, que ya había sido escuchada en la temporada de fines del año pasado, y en la cual el músico norteamericano señala su personalidad y maestría en el manejo de las formas. El último número del concierto fué el *Trío «del Archiduque»* de *Beethoven*, obra maestra a la que Iniesta, Fischer, Cerutti y la pianista Elvira Savi dieron una interpretación digna de todo aplauso.

CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA

Organizados por la *Asociación Nacional de Compositores*, Sección Chilena de la S. I. M. C., se llevarán a efecto seis conciertos dedicados exclusivamente a la música contemporánea, y con el auspicio del *Instituto de Extensión Musical*, en el Salón Sur del Hotel Carrera. Estos Conciertos se hacen en cumplimiento a lo dispuesto en los Reglamentos de la *Sociedad Internacional de Música Contemporánea*.

Hasta el momento se han realizado cuatro conciertos de esta clase, y uno extraordinario en homenaje a J. S. Bach, del que hemos dado cuenta separadamente. Caracteriza a estos conciertos la ausencia de toda exterioridad meramente virtuosística. Son reuniones musicales en la que los abonados escuchan explicaciones previas a la ejecución de las obras programadas y, si así lo desea el auditorio, puede pedir la repetición del todo o parte de una obra. Innesario nos parece insistir en lo beneficioso que resulta este tipo de audiciones para el mejor conocimiento y difusión de la producción musical de nuestros días. En cada uno de los conciertos se incluye una obra de compositor chileno, que sirve para señalar la marcha de la composición musical en el país.

En el primer concierto se escucharon las «*Pastorales de Noel*», de *Andre Jolivet*; las «*Canciones de Gabriela Mistral*» del chileno *Jorge Urrutia*; los «*Trois Poèmes pour Mi*» de *Olivier Messaien*; «*Tres Canciones*» de *Joaquín Rodrigo* y la *Sonata para piano* de *Gustavo Becerra*. De los franceses Jolivet y Messaien, representantes de la actual música de Francia, podría decirse, en general, que señalan el retorno al clasicismo y al romanticismo, respectivamente, dentro de nuevas modalidades. Ambos—siendo distintos—nada tienen de común con la herencia de la primera guerra mundial, el «grupo de los Seis» y su humorismo mordaz. En uno, Jolivet, es un idioma de equilibrio, fluído y elegante; en el otro, Messaien, es un expresionismo, trabajado con suma maestría y riqueza de recursos lo que les distingue. ¿Novedad? Posiblemente sea muy temprano para saber si es ésta la herencia dejada por la segunda catástrofe guerrera del siglo en el siempre alerta espíritu de Francia musical. Las Canciones de Rodrigo, conservan el fino neoclasicismo que motiva junto a otras producciones la lineatura melódica de éstas, algo pálidas en su expresividad plácida. Las obras de los chilenos Urrutia y Becerra, señalaron, en el primero, una composición de juventud del autor, sin

tranquilidad en ese entonces para detenerse a pensar si el recargo de efectos que buscaba traicionaba el carácter cantable de la composición. La *Sonata de Becerra*, reúne la personalidad y el talento de este joven músico de veinticinco años, sin lograr todavía la lógica de forma ni la depuración de la maleza accesoría que surge junto a su inspiración abundante y fácil. Actuaron en este concierto el flautista Juan Bravo, la arpista Isabel Bustamente, el fagot Juan Karpisek, la cantante Silvia Soubllette y los pianistas Frederick Focke y Edith Fischer.

En el concierto del siguiente mes, el programa estuvo compuesto por la *Sonata de Paul Hindemith, para trompeta y piano; Dúo Concertante para violín y piano, de Stravinsky; Canzona e Rondo del chileno Carlos Riesco, para el mismo conjunto, e «Introducción y Rondó a la Burlesca», para dos pianos, de Britten*. La obra de Hindemith, basada en una alianza de timbres que plantea difíciles problemas de sonoridad, impresionó favorablemente, sobre todo en su último movimiento, lleno de intensidad expresiva y gran belleza de línea melódica. El trasparente neoclasicismo de Stravinsky se vierte en una obra en que el genio de su creador se complace en dibujar, con líneas precisas y ágiles, los contornos dentro de los cuales bulle una excelente materia musical. La obra de Riesco, presenta a un joven talentoso cuyo lenguaje ha logrado ser abierto y sin rebuscamiento en la *Canzona*, el mejor trozo de los dos de la obra, donde expresa ideas nobles y surgidas sin esfuerzo. La *Introducción y Rondó de Britten*, es una composición en que se combinan la fértil imaginación y el sentido del color armónico que posee el autor, con la escritura virtuosa y brillante. Participaron como intérpretes en este concierto el trompetista David Jandorf, la pianista Edith Fischer, el violinista Enrique Iniesta acompañado por la pianista Giocasta Corma, y las pianistas Flora Guerra y Elvira Savi.

En el tercer programa se escucharon: *Sonatina para oboe, clarinete y Fagot de Jean Martinon; Cuarteto de Cuerdas de Frederick Focke; «Poèmes Juifs» de Milhaud; fragmentos de «Los Jardines Suspendidos» de Schoenberg y el Cuarteto N.º 6 de Bela Bartok*. Una obra agradable, simplemente clara, es la de Martinon, cuya vena creadora ha sido apreciada en mejores composiciones. El *Cuarteto de Focke*, es un boceto de posibilidades más que un Cuarteto ya establecido; interesa la sonoridad y resalta una personalidad auténtica, pero no hay trabajo ni forma ni unidad en esta tentativa, fruto de la primera época del compositor. Los *«Poemas Judíos»* de Milhaud hablan un idioma casi impresionista, melódico y expresivo, sin mayor carácter, mientras Schoenberg, en los *«Jardines Suspendidos»*, muestra su hondura expresional, emparentándola con la herencia wagneriana del Tristán, en un cántico apasionado y vehemente. El *Cuarteto de Bartok* es una obra maestra de la época. Prueba magistral del uso y de las posibilidades que en el Cuarteto de cuerdas descubre una personalidad de genio, cuya sapiencia es equivalente a la originalidad, elevación y belleza de sus ideas. Fueron intérpretes en este concierto Girardello, oboe; Toro, clarinete;

Bergmann, fagot; la cantante Margarita Valdés, el pianista Free Focke y el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical.

La Asociación Nacional de Compositores, continuó su programa de conciertos de música contemporánea, presentando el cuarto de su serie, en la que se ejecutaron obras de autores americanos. Un *Dúo de Alberto Ginastera, para flauta y oboe*, inauguró el concierto. Se trata de una composición en un estilo lineal, neoclásico, en que el compositor argentino demuestra una nueva fase de su talento creador y la riqueza de sus medios. Dos obras para violín y piano, *Sonatina de Carlos Chávez* y *Sonata de Aarón Copland*, no demostraron una calidad sobresaliente, y en el caso de *Chávez* menos todavía, por estar determinada por una dispersión estilística que le quita unidad y lógica de desarrollo, cualidades que se hacen presentes en la obra de *Copland*, pero sin acusar mayor relieve personal ni interés musical, lo que hace fatigosa la audición de la obra. Lo más destacado del programa fué la audición de «*Vitrales de la Anunciación a María*» de *Alfonso Letelier*, obra derivada de la música incidental que compusiera para el estreno de la obra teatral de Claudel. Se trata de una composición para coro femenino, solista y orquesta, en que se logra ampliamente un enlace entre la religiosidad fundamental que mueve la obra, y los generosos medios musicales,—y revestidos a veces voluntariamente de modelos medioevales,—y revestidos con el acento moderno con que *Letelier* encara la armonía y la orquestación. La obra en general consigue impresionar por la pureza de sus líneas, el atractivo de su escritura y el intenso clima expresivo que desprende. La interpretación de todo este programa estuvo a cargo de Juan Bravo y Gaetano Girardello, flauta y oboe; Enrique Iniesta y Giocasta Corma, violín y piano, y, en la obra de *Letelier*, por un conjunto de Cámara. La soprano Clara Oyuela, y el Coro de Madrigalistas que dirige Silvia Soublette, todos bajo la dirección de Zoltan Fischer.

OTROS CONCIERTOS

Entre los festejos realizados para celebrar los diez años de la Escuela Moderna de Música, se efectuó el concierto de la joven pianista Edith Fischer. Obras de *Beethoven*, *Brahms*, *Mendelsohn*, *Chopin*, *Santa Cruz* y *Debussy* formaron su programa, en cuya interpretación la artista demostró su buena formación técnica y la creciente maduración de sus facultades, a pesar de haber sido superada por la complejidad y contenido de algunas obras de su programa.

La pianista argentina Marisa Regules, que actuó en la temporada sinfónica, ofreció dos conciertos en el Teatro Municipal. En el primero de ellos su programa incluyó obras de *Bach*, *Mozart*, *Chopin*, *Schumann*, *Falla* y *Albeniz*, logrando en su trascurso destacar su seguro mecanismo y la claridad de sonido que puede obtener con él. La parte dedicada a *Bach* y *Mozart* fué realizada con mayor compenetración que la de los músicos románticos, que se afec-

taron por cierta frialdad, que incluso llegó a los autores españoles que finalizaron su programa.

Un espectáculo de elevada categoría fué la presentación del Coro de la *Familia Trapp* en el Teatro Municipal. El célebre conjunto formado por los miembros de la familia que ha hecho de la interpretación de la música antigua un verdadero culto, logró impresionar en la mejor forma desde su primera presentación. Alternando los números de música coral con los de ejecución instrumental en la familia de flautas rectas, viola de gamba y virginal, el *Coro Trapp* alcanzó un grado de pureza estilístico admirable, dentro del cual las obras de *Palestrina, Bach, Morley, Purcell, Haendel* y otros autores, fueron realzadas con sus mejores atributos. El coro presentó también finos arreglos de canciones populares alemanas y americanas en los que lució, así mismo, la pureza de su afinación, homogeneidad y exquisito buen gusto.

La soprano Clara Oyuela realizó un concierto en la Sala Auditorium, durante el cual presentó un escogido programa que comprendió obras de *Alessandro Scarlatti, Gabriel Fauré* y *Juan Orrego Salas*. La Cantata «Per un vago desire», el ciclo de «La Bonne Chanson» y las «Canciones Castellanas» respectivamente. Las reconocidas cualidades de musicalidad y talento interpretativo que distinguen a esta artista y maestra, pudieron destacarse positivamente en el transcurso de las obras programadas. Clara Oyuela fué acompañada al piano por Carlos Oxley y, en las *Canciones Castellanas* por un conjunto instrumental dirigido por el autor.

En el Teatro Municipal realizó su presentación el pianista austríaco Friedrich Gulda, representante de la nueva generación artística europea. Una sobresaliente técnica pianística destaca en la personalidad de este intérprete, cuyo temperamento vehemente completa la seria base musical que puso de manifiesto en la interpretación de un programa compuesto por obras de *Bach, Beethoven, Prokofieff* y *Debussy*.

CLAUDIO ARRAU

Una serie de conciertos ofreció en el Municipal el eximio pianista chileno Claudio Arrau. En el primero de ellos presentó *Rondó de Mozart, Sonata «Aurora» de Beethoven, Fantasía en do Mayor de Schumann* y un grupo de obras de *Ravel* y *Debussy*. Las cualidades que convierten a Claudio Arrau en uno de los más sobresalientes intérpretes mundiales en el arte del piano, volvieron a quedar de manifiesto en cada uno de sus programas que, no obstante la magistral realización que el pianista ofrece de ellos, no consiguen atraer sobre sí el interés que, de no ser por su excesivo tradicionalismo, le harían merecedor del homenaje de quienes desean escuchar en sus conciertos las obras y autores contemporáneos que ejecuta en gran número en otros países. El acontecimiento artístico de su visita, disminuye, entonces, al nivel de un público que se

complace en aplaudir todos los años las mismas obras; es decir, al pianista genial y no a la música genialmente interpretada.

CONCIERTO DE BLANCA HAUSER

La destacada soprano chilena Blanca Hauser ofreció un concierto en la Sala Auditorium, en el trascurso del cual puso de relieve sus reconocidas facultades en la interpretación de un programa que consultó, obras de *Marcello*, *Scarlatti*, *Haendel*, *Wagner* y de los sudamericanos, *Ginastera*, *Clouzot-Mortet*, *Carvajal* y *Leng*. Acompañó al piano Elba Fuentes.

DANIEL QUIROGA.

EDICIONES

PARTITURAS

MARTINET. — «ORPHÉE». *poema sinfónico en tres partes. (Ed. Heugel et Cie. Paris).*

En formato un poco más grande que la partitura corriente de bolsillo, acaba de editarse el Poema Sinfónico «Orphée» del joven compositor francés Jean Louis Martinet, obra estrenada en el Festival de Palermo de la S. I. M. C., bajo la dirección de Roger Desormières. Heugel et Cie. ha hecho una clara impresión de esta valiosa partitura, agregando a su catálogo de composiciones contemporáneas, una que por la atracción y madurez de estilo de su autor está llamada a ocupar un lugar de gran importancia en el repertorio de conciertos.

Esta nueva tentativa de inspirarse en la antigua leyenda de Orfeo, encontró en el talento de Martinet a un traductor de gran imaginación, sólida técnica orquestal y probado buen gusto. Martinet no se deja llevar ni por la tentación de tanto experimentalismo como el que existe entre los compositores franceses contemporáneos, como tampoco permite que el academismo de otros tantos ponga freno a su espontánea emoción artística. Su Orfeo aparece así, libre de todo intelectualismo o de cualquier prejuicio provocado por un deseo no controlado de exhibir la sólida técnica musical adquirida durante sus años de aprendizaje, lo que resultaría más que explicable en un compositor de su edad. Por el contrario, esta partitura revela no sólo una madurez de compositor ya experimentado, sino que una falta de prejuicios que sólo se encuentra en un artista que ya ha recorrido caminos y ha tenido tiempo para deshechar lo

inútil que ha ido descubriendo en ellos.

Emplea en el Orfeo, una orquesta de grandes proporciones, lo que tal vez actúe como impedimento para una interpretación muy seguida de la obra. Exige su partitura, entre otros instrumentos, la participación de tres flautas, más el piccolo, tres oboes y corno inglés, cuatro clarinetes, tres fagotes y contrafagot, ocho cornos, cuatro trompetas, tres trombones y dos tubas, una inmensa variedad de percusiones, dos arpas y piano, más el quinteto de cuerdas.

La duración aproximada de esta obra, dividida en tres escenas, es de 35 minutos. Cada una de sus tres partes se titulan como sigue: Orfeo frente a Eurídice, El descenso a los Infiernos y La Muerte de Orfeo.

En resumen, es una obra de gran efecto y verdadero interés musical.

J. O. S.

RUDOLPH HOLZMANN.— «REMEMBRANZAS», *para piano. (Editorial Tritono, Perú).*

En edición de modesta apariencia; pero clara impresión, se han publicado tres piezas para piano de Rodolfo Holzmann, bajo el título de Recuerdos. No desdican estas obras sencillas, el concepto que acerca de su autor nos habíamos formado estudiando algunos de sus manuscritos anteriores y en especial el de su atrayente Obertura Festiva escrita en 1948. Es éste un compositor que posee un sólido equipo técnico, del que hace uso sin renunciar a la espontánea fluidez con que afloran sus ideas musicales. Constituye esto una valiosa conquista en un compositor y la demostración de que la técnica le brinda las herramientas

necesarias para expresar libremente sus ideas, sin que éstas tengan que doblegarse ante conceptos teóricos establecidos «a priori».

Holzmann demuestra preferencia por lo simple; rehuye en sus obras sinfónicas a todo relleno, y sus composiciones de cámara, como *Remembranzas* son concisas, directas y sin rebuscamiento alguno. Es por esto que su lenguaje perfectamente contemporáneo y que ningún tributo debe pagar a la academia, resulta claro a todo auditor abierto y preparado a recibir el mensaje musical de nuestro siglo. Sus «*Remembranzas*» contienen esto y mucho más, puesto que aquí pesa el hecho de existir un inteligente aprovechamiento de las características propias al instrumento para el cual fueron escritas, el piano. Sin pertenecer al tipo de música esencialmente virtuosística, se han contemplado los aspectos técnicos del piano en lo que puedan contribuir al realce del discurso musical de cada una de las tres piezas que componen este pequeño ciclo. Las dos extremas son lentas, de tono elegíaco y de un sano lirismo; en la central hay mayor despliegue de brillo y se acerca un poco más que las anteriores al tipo de escritura instrumental romántica. Común a la totalidad de ellas, es un proceso armónico muy nítido, donde un bien entendido tonalismo es combinado con muy buen gusto con superposiciones verticales de atrayente factura y novedad. La vena contrapuntística

muy típica a las obras de Holzmann ha sido un tanto abandonada en estas *Remembranzas* para piano, supliéndose ella por un esqueleto armónico y formal, que da consistencia y unidad a la obra.

En cuanto a sus exigencias técnicas, la obra reviste una mediana dificultad para el intérprete penetrado de los problemas de la música actual y requieren de una formación instrumental de cierto grado.

Esta nueva obra de Holzmann sintetiza en todos sus aspectos la importancia que su autor tiene dentro del panorama de la música contemporánea de América y la excelente adquisición que Perú ha hecho con su presencia como profesor del Conservatorio Nacional de Lima.

J. O. S.

J. S. BACH CONCIERTOS BRANDENBURGUESES N.ºs 1 Y 2.
SCHUBERT, SINFONÍA N.º 8 EN SI MENOR «INCONCLUSA». (*The Penguin Scores, Editor, Gordon Jacob*).

Acompañados de un conciso estudio biográfico y analítico de cada autor y obra, se han editado en formato pequeño las composiciones mencionadas. Constituye éste un esfuerzo efectivo en pro de la difusión y estudio de las grandes creaciones de épocas pasadas.

J. O. S.

LIBROS

SCHOENBERG.—«STYLE AND IDEA».
(*Philosophical Library, Nueva York*).

Con frecuencia los editores del mundo entero han anunciado la publicación de libros escritos por prominentes compositores de la actualidad. Entre

éstos los de Dukas, Milhaud, Honegger, Copland, Hindemith, Strawinsky han continuado la tradición que desde comienzos de siglo iniciará Claude Debussy con su «*Monsieur Croche Antidiletante*». En éstos, o se han enfocado problemas de teoría general de la mú-

sica, como es el caso de los de Hindemith o del conocido «Harmonielehre» de Schoenberg, o se han planteado asuntos de estética, especialmente encaminados a justificar las posiciones que ocupan sus autores dentro del panorama de la música contemporánea. Este último es el caso de «Poétique Musicale» de Strawinsky, y en parte el de «Incantation aux fossiles» de Arthur Honegger. A las especies citadas se agregan algunos escritos combinados de carácter autobiográfico, crítico y estético, como «Notes sans Musique» de Milhaud o «Our New Music» de Aarón Copland.

Philosophical Library of New York, entrega ahora al público un volumen de Schoenberg titulado «Style and Idea», el que dado el hecho de ser el resultado de una recopilación de artículos escritos en los últimos años y traducidos al inglés por Dika Newlin, rehuye a toda unidad de propósitos, conteniendo la mayor parte de los aspectos señalados anteriormente y agregando a ellos planteamientos sociológicos y morales como los de un capítulo que se titula «Human Rights» (Derechos Humanos). Desde sus exposiciones de carácter histórico, como las que se establecen en sus capítulos consagrados a Gustav Mahler y a Brahms, pasando por las de significado puramente teórico como una concisa explicación del sistema dodecafónico, hasta el tratamiento de aquellos asuntos que oscilan entre la crítica, la estética y en parte la musicología, se percibe el imperio de una mentalidad profundamente germana, por la complejidad de sus desarrollos ideológicos y por la presencia muy común de un escepticismo que paga tributos de Schopenhauer. Por otro lado es esta misma mentalidad la que impresiona por la profundidad de los conceptos planteados como por la amplia base de cultura sobre la cual se afirman estos mismos.

Hay, sin embargo, en medio de la diversidad de asuntos tratados, un factor que resulta común a todos ellos y que se desprende directamente de la especial posición que Arnold Schoenberg ocupa como compositor en el panorama general de la música de nuestros días. Consiste éste en un constante deseo de justificar su propia posición, ya sea frente a aquellos que han podido rechazarla por ostracista o esotérica, o ante quienes le han seguido con esa fe que necesariamente ha debido quebrantarse en los instantes en que Schoenberg se ha apartado de los principios que han servido de fundamento a la escuela de los doce tonos. A esto último responde en forma directa el capítulo titulado «On revient toujours» y en parte «This is my fault».

Que un compositor quiera demostrar que en las diferentes etapas de su creación no hay que ver abdicación a principios defendidos en las que las precedían, es prácticamente innecesario. Si aceptamos el hecho de que el verdadero creador es una fuerza en constante y regular evolución, ya sea con respecto a su propia obra como en relación a la historia misma, no puede resultar sino natural la abdicación, el cambio y la transformación de las ideas y al mismo tiempo inútil y hasta peligrosa, la excesiva conciencia de este fenómeno y el deseo de justificarlo como si se persiguiera expiar pecados que en un momento determinado se cometieron. En la naturalidad con que se viva la mencionada evolución, unida al rechazo de todo prejuicio estriba la libertad del artista, y el hacer uso de esta última no requiere explicación alguna puesto que es un fenómeno más que natural y propio al creador.

Si Schoenberg partió de una sumisión a los principios wagnerianos, para luego tornar su vista a un marcado expresionismo politonal y en seguida rematar en el sistema dodecafónico,

es porque éste constituía el camino natural que le estaba señalado como creador, el cual el musicólogo podrá explicar, el crítico podrá aceptar o rechazar y el público gustar o disgustar; pero el propio creador en nada reforzará su proceso evolutivo tratando de justificarlo. Pensar que la última vuelta al tonalismo de Schoenberg, sea una traición a la dodecafónica, es absurdo. Ello no es más que una natural consecuencia de un fenómeno, que necesitamos dejar pasar algunos años para explicárnoslo, pero que de ninguna manera exige excusas por parte del creador.

Lo que vale en la música de Schoenberg, es todo aquello que se desprende de la natural importancia que ésta tiene como producto de un creador de gran estirpe, dueño de una técnica sin reproche y de un temperamento de extraordinaria fuerza y vivificante impulso creador. Que ésta se haya presentado mostrando adepción a ciertos principios en un momento y a otros en el siguiente, no tiene importancia, especialmente para el propio protagonista de esta trama evolutiva.

Es por esto que leyendo su libro se acoge con tanta simpatía su declaración que dice: «Para mí las diferencias estilísticas de esta naturaleza no revisitan una mayor importancia. No sé cuál de mis obras es mejor; todas me gustan, porque me gustaron cuando las escribí» (Cap. XII). Esta afirmación expresa todo lo más natural en la posición de un creador frente a su obra, y como ya lo he expresado con insistencia, no requiere de mayores explicaciones. No menos acogedora es una frase insertada en el acápite en que se refiere al cambio producido entre la composición de «Noche Transfigurada» o «Pelléas et Mélisande» y su Primera Sinfonía de Cámara, Op. 9, que afirma, «el Supremo Hacedor me señaló entonces un camino más difícil

que tomar». Hay en ella el reconocimiento de que todo cambio en un artista está determinado por una fuerza extraña a su propia voluntad y que se desprende de la naturaleza misma del arte.

En otros aspectos «Estilo e Idea» de Schoenberg, es un libro de marcado interés, especialmente en las partes en que expone con verdadera claridad el sistema dodecafónico, su base teórica y posibilidades estéticas, ilustrándolo con numerosos ejemplos musicales.

J. O. S.

AURELIO DE LA VEGA. — «THE NEGATIVE EMOTION», *ensayo sobre música moderna. (Editorial Lex, La Habana).*

El compositor y musicógrafo cubano Aurelio de la Vega ha publicado este folleto de treinta y siete páginas, consagradas a enfocar desde un punto de vista marcadamente personalista y arbitrario ciertos problemas generales de la música moderna. Constituye éste la recopilación de algunas conferencias dictadas en el curso de post graduados de la Universidad de Redlands, que se adaptan a un proceso evolutivo que se inicia con el impresionismo y alcanza hasta la última década del presente siglo.

No hay duda alguna de que el sarcasmo y agudeza con que está escrito este estudio resulta atrayente y por lo tanto hace fácil su lectura. Pero en toda esta ironía hay escasos momentos de profundidad, abundan arbitrariedades y no deja de percibirse un dejo muy marcado de amargura. Decir que «por mucho que Strawinsky pretenda ser mirado como el más grande de los compositores actuales, nunca llegará a ser el músico de los músicos, o a ocupar un lugar entre los inmortales del arte» es aventurar un juicio que en nada puede apoyarse, que nada

agrega a la historia sino el suponer de que a quien lo escribe no le agrada la música de este maestro. Si se cree justificarlo agregando de que «Strawinsky es sólo una suma de tendencias y elementos que en síntesis constituyen el fenómeno llamado espíritu de la época» en nada se refuerza la anterior afirmación, puesto que un creador puede ser síntesis del espíritu de su época o su estilo reunir elementos y recursos técnicos de épocas anteriores a su existencia, como es el caso de Bach, sin dañar por ello la importancia que éste tenga como tampoco a la proyección que su obra pueda tener en el futuro, sobre lo cual sólo podremos afirmarnos en el terreno de las suposiciones, para lanzar alguna idea al respecto.

¿A qué conclusión podría llegarse cuando se lee de que «Hindemith nació al mundo de la música en medio del salud de un concierto de cacofonías, y mientras este pastor inició sus estudios en el evangelio de las Fugas de Bach, sus oídos hubieron de escuchar la orgía profana del *Sacre du Printemps* o los gritos primitivos del *Pierrot Lunaire*? ¿Acaso al autor de este folleto le desagradan las disonancias, y a ello acondiciona sus juicios acerca de la música moderna o es un academista que pretende encauzar la producción de este siglo dentro de los dogmas de pasadas escuelas? Es posible que haya algo de ello, puesto que a la par de reconocer en Sibelius «más una curiosidad que un verdadero interés, más una sospecha que un disgusto» dice que mientras la música moderna se interesa fundamentalmente por el vocabulario, la de Sibelius en cambio busca el contenido, y que éste no será un gran genio; pero sí lo es un gran compositor y agrega que en parte por esta razón ocupa un lugar solitario y aislado de los demás compositores contemporáneos.

Nos desconcierta sin embargo, al reconocer en Bartok conquistas que no eran de esperarse en un tratadista que rechaza en forma tan abierta a otros valiosos exponentes de la música actual. Es claro, que al hacerlo con este gran maestro húngaro, no deja de tener sus reservas, las que vendrían a clasificarlo en categoría más o menos similar a otros compositores. Caso parecido es el que para el señor de la Vega desempeña Prokofieff. Si en el primero reconoce algunos méritos, afirma también de que de sus obras como la Segunda Sonata para violín pasarán a la historia como típicas curiosidades experimentales, producto anormal de esta época.

Ni Bartok ni Strawinsky se salvan en un breve paralelo establecido entre éstos, el que se resume en la siguiente afirmación: «Strawinsky es un frío experimentador comercial; Bartok (como Schoenberg) son apasionados buscadores. Si la influencia de Strawinsky en Bartok se pudiera haber invertido, el primero habría escrito mejor música.

Sin duda Aurelio de la Vega ha querido «*pater le bourgeois*», tal vez con esa sinceridad que él reclama de los compositores contemporáneos, pero que no ha sabido encauzar por medio de un raciocinio más o menos sólido y convincente.

J. O. S.

ARMAND PANIGEL.—«L'OEUVRE DE FREDERIC CHOPIN», *disographie generale, con un prólogo de Marcel Beaufrils. (Ed. de la Revue Disques, Paris).*

Con el auspicio de la UNESCO acaba de editarse esta obra fundamental, que contiene una lista detallada de cuanta grabación comercial y de tiraje limitado se haya hecho de las composiciones de Federico Chopin. Sólo la labor paciente y autoridad del renombrado discófilo y crítico francés Ar-

mand Panigel ha hecho posible la realización de este volumen que consideramos básico para el estudio de la obra del gran maestro polaco.

El autor reúne por orden alfabético de título, y cronológico de opus y de número, toda la obra de Chopin perpetuada en el disco, encabezando a cada uno de los géneros cultivados por el compositor, un estudio analítico y crítico de éstos. Se especifican también por orden alfabético los nombres de los intérpretes, marcas de discos, año de origen o edición, cantidad de ejemplares tirados en cada país y número de caras que comprende cada obra de este autor.

Como introducción al mencionado trabajo se inserta un serio estudio firmado por Marcel Beaufils sobre el significado histórico y estético de Chopin, donde con precisión se hacen ver las proyecciones e influencias que la obra de este maestro tuvo en las de sus contemporáneos, como también se establecen con profundidad cuáles fueron las raíces de las cuales se desprendió su estilo. A lo especificado se agregan algunas reproducciones de litografías del compositor y facsímiles de varios manuscritos de éste.

En resumen, constituye este trabajo uno de los mejores homenajes que puedan haberse rendido a Federico Chopin con motivo del centenario de su muerte, y uno de los aportes más efectivos a la investigación de la vida y obra de este gran maestro polaco.

J. O. S.

GERARDO DIEGO, JOAQUÍN RODRIGO Y FEDERICO SOPENA.— «DIEZ AÑOS DE MÚSICA EN ESPAÑA». (*Musicología, Intérpretes, Compositores*). Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1949.

Un escritor de refinado gusto musical, un compositor y un crítico se han

unido en este libro para ofrecernos el resumen de la actividad desarrollada en España dentro de las esferas de este arte durante los años 1939-1949; es decir, desde el término de la Guerra de España hasta el año que corre. Concebido con gran amplitud y expuesto con meridiana claridad, el panorama abarcado se encuentra pleno de sugerencias. Aunque no pretenda este libro otra cosa que ser una especie de balance de hechos cumplidos, supone un complemento imprescindible a obras de mayor vuelo como «La Música en España» de Adolfo Salazar o la más modesta pero también valiosa, contribución de Gilbert Chase sobre el mismo tema.

Estos diez años de música en España son examinados en tres secciones independientes: la investigación musicológica, la creación y la interpretación musical. ¿Puede advertirse dentro de ese lapso un progreso, siquiera una continuación del llamado renacimiento de la música española? Si se exceptúa la obra del Padre Higinio Anglés y de la sección que él anima dentro del Instituto Español de Musicología, en todos los demás aspectos el presente musical español se encuentra en un nivel mucho más bajo que antes de 1936. Apagada, en el destierro que se auto-impuso, la figura de Manuel de Falla, esparcidos fuera de España los principales compositores de la generación siguiente, hoy mantienen el fuego de la creación musical valores que no pasaron de un discreto nivel en la etapa anterior y jóvenes cuya formación se resiente del aislamiento en que el país vive, funesto en la cultura como en todo.

Joaquín Turina, Conrado del Campo o Jesús Guridi, han mantenido su producción en lo que siempre fueron: compositores estimables, adscritos a técnicas y estéticas caducas, que no pueden influir en el futuro. Joaquín

Rodrigo, una y otra vez exaltado como el prodigioso meteoro de la postguerra, ha prolongado su catálogo con obras como el Concierto de Aranjuez para guitarra, el de Estío para violín o el Heroico para piano, que no constituyen mucho más que elevar hacia mayores exigencias el caudal exiguo, aunque sutil, de su vena creadora. El Concierto de Estío, y todavía más el de Aranjuez, son un evidente retroceso hacia el nacionalismo pintoresco desde las metas alcanzadas por Falla.

En cuanto a la difusión musical, es indudable un incremento de actividad en las grandes ciudades. Madrid cuenta hoy con tres grandes orquestas, en vez de las dos que tenía hasta 1939. Sobre si el progreso en calidad equivale al otro, es imposible pronunciarse a distancia. No obstante, al decir de los autores de este libro, la multiplicación de los conciertos no corresponde a un aumento parejo del interés de los programas. España, como la mayoría de los países europeos, ha descendido en inquietud y vitalidad. El repertorio más gregario, la música encerrada dentro de ese período mal titulado clásico-romántico, es casi el que exclusivamente se cultiva. El público apenas quiere saber algo de la música posterior a Wagner o Brahms; de tarde en tarde y con manifiesta apatía admite la audición de compositores actuales. Esto que es absoluto en cuanto a la música sinfónica, se ofrece con rasgos semejantes en la música de cámara o los recitales de solistas y con caracteres más agudos en cuanto al teatro lírico. Donde hasta la zarzuela, modesto género de tanta raigambre popular, es pálido reflejo de una época desvanecida.

S. V.

CARLOS LAVÍN. — «CULTURA ATACAMEÑA». *Cuadernos de Arte*. Santiago, 1950.

En esta monografía, Carlos Lavín resume con acierto otros trabajos suyos de mayor extensión sobre la música de los atacameños. En repetidas excursiones a la hoya del Loa y a los oasis y poblados al sur de San Pedro de Atacama, donde moran los descendientes de aquella milenaria y casi desaparecida raza, Lavín ha ido constataando y ampliando los estudios anteriores sobre los preciosos testimonios que aún se conservan de su cultura.

Una sucinta introducción sobre los caracteres de esta raza y sobre su función en la historia americana precolombina antecede a la materia propia del folleto: el estudio de la cultura atacameña desde el punto de vista musical. Fija el prestigioso investigador el panorama de las regiones exploradas con la amenidad que le es propia y, después, hace inventario minucioso de la organografía musical, influencias que sobre ella han pesado de pueblos limítrofes y transformaciones experimentadas por los instrumentos en el paso de los siglos. Al final, clasifica y analiza el repertorio, desgraciadamente muy escaso, de los cantos y «toques» instrumentales practicados por los indígenas. La notación del Himno al Agua (Tallatur), con su texto en lengua cunza, y de tres aires instrumentales enriquece e ilustra el contenido de este estudio.

S. V.

CANCIONES MEXICANAS. *seleccionadas y armonizadas por, Vicente T. Mendoza*. New York, 1948.

El Instituto Hispánico que dirige con gran acierto y prestancia intelectual Federico de Onís en Nueva York, entregó al conocido musicólogo y folk-

lorista, profesor Vicente T. Mendoza, del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, la tarea de ofrecer al público un panorama comprensivo de la canción mexicana. Fácil era para el profesor Mendoza esta tarea en lo que se refiere al material. Muchos años de paciente labor le han permitido recoger todas las especies del cantar vernáculo de su patria. En este libro organiza el material en una síntesis histórica que comienza con la tonadilla del siglo XVIII y en la que incluye coplas, pregones, valonas, corridos, canciones románticas, mañanitas, serenatas, barcarolas, danzas, canciones burlescas, báquicas, históricas, de la Revolución y sonos regionales. El texto seleccionado es abundante y significativo de las modalidades de este género en México. Para popularizarlas el profesor Mendoza las vierte en un sencillo acompañamiento musical que no desvirtúa su esencia melódica. Esta nueva obra del infatigable investigador contribuirá a divulgar en forma científica al tesoro musical del pueblo mexicano.

E. P. S.

R. S. BOGGS.—FOLKLORE BIBLIOGRAPHY FOR 1949. *Southern Folklore Quarterly*. 1950.

La valiosa recopilación bibliográfica que desde años viene realizando el profesor Ralph Steele Boggs, recientemente contratado por la Universidad de Miami, se acrecienta con esta nueva publicación. El acervo musical para 1949 incluye las páginas 33 a 50 y cubre la totalidad del continente. Obra de consulta indispensable en el campo del folklore en general, contiene una síntesis de toda la actividad musical folklórica y popular.

E. P. S.

ONEYDA ALVARENGA.—CATIMBO. *Registros Sonoros del Folklore Musical Brasileiro. III. Sao Paulo, 1949.*

Es éste el tomo III de la monumental recopilación que, a cargo de la inteligente investigadora Oneyda Alvarenga, publica la Discoteca Pública Municipal de Sao Paulo. El volumen está dedicado al Catimbó «culto religioso popular de formación vernácula frecuente en el noroeste y en el norte del Brasil», que forma un curioso sincretismo en que se funden elementos tomados del catolicismo y de los cultos fetichistas afro-brasileños. Bajo la evocación de los jefes sacerdotales, llamados Mestres, los fieles entran en contacto con las fuerzas sobrenaturales por intermedio de un complicado rito mágico-artístico.

La investigación hecha con toda prolijidad y acierto por la distinguida investigadora, cuyo libro *MÚSICA POPULAR BRASILEÑA* examinaremos en el próximo número de esta revista, revela de una manera clara, interesante y científica el aspecto cultura del Catimbó, cuyas diversas versiones incluyen los discos 28 b) a 38 de la riquísima colección acumulada en la Discoteca Pública de Sao Paulo.

E. P. S.

THE FOLKWAYS ETHNIC LIBRARY. *New York.*

La institución que lleva este nombre tiene como objetivo la publicación en series de discos fonográficos del material de música aborigen, primitiva, folklórica y popular de las diversas áreas culturales del mundo. Cada álbum va acompañado de un folleto ilustrativo que explica en breve síntesis su contenido. Estamos seguros que esta colección está destinada a prestar bue-

nos servicios a la educación, pues pone al alcance de los maestros ejemplos vivos de la actividad musical de los pueblos del mundo. El precio de cada uno de ellos es de 7.33 dólares. En lo relativo a América han aparecido hasta el momento el dedicado a la música folklórica de Haití, a la música afrocubana de Cuba, a la del Perú y a la música negra de los Estados Unidos.

E. P. S.

E. RODRÍGUEZ.—LA CUECA CHILENA. (*Santiago de Chile, 1950*).

En una cuidada edición, realizada bajo la supervigilancia de su autor, acaba de publicarse este libro, producto del sincero esfuerzo y experiencia de un maestro que ha consagrado su vida a la observación de su pueblo, de sus manifestaciones artísticas y de los procedimientos más eficaces para inculcar esta tradición en la juventud que se ha educado bajo sus enseñanzas.

Exequiel Rodríguez, en su pequeña monografía sobre «La Cueca Chilena», nos ofrece un estudio serio y honrado acerca de la coreografía y significado de esta danza, la que el musicógrafo y folklorista Carlos Vega juzga como

«extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América». El autor complementa cada uno de sus capítulos, los que están escritos con lenguaje sencillo y fluido, con gráficos muy claros destinados a exhibir los diferentes pasos y figuras que se exigen en cada una de las tres etapas de la cueca. Estudia además con detenimiento las diversas formas de su interpretación, tanto en su aspecto danzable como musical; empleo del pañuelo, zapateo, tamboreo, conjuntos instrumentales recomendados, movimientos típicos, etc.

No escapan a su estudio algunas observaciones muy exactas acerca del carácter de esta danza, sus derivaciones, el origen que sus textos encuentran en la malagueña y seguidilla española y las diferentes formas en que puede interpretársela.

Toda opinión acerca de este estudio se resume diciendo que constituye él un valioso aporte para el mejor conocimiento de nuestro folklore y un pequeño tratado de gran utilidad y atractivo para quienes se interesen por conocer la danza que exprime la excelencia misma del pueblo chileno: la cueca.

J. O. S.

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS

S. V. (VICENTE SALAS VIU)
 E. P. S. (EUGENIO PEREIRA)
 J. O. S. (JUAN ORREGO SALAS)

REVISTA DE REVISTAS

The Music Review. Vol. XI. N.º 2. Mayo de 1950. Londres.

The Chansons of Antoine Busnois	George Perle
Bach on the Piano	Liselotte Selbiger
British Standard Music Pitch	Ll. S. Lloyd
Arnold Cooke's Symphony	John Clapham
Nikisch and Method in Rehearsal	Adrian C. Boult
Principles of Opera Design	Joseph Carl
Some Problems of Music Criticism	Geoffrey Sharp
Unesco's International Music Council	Peter Gradenwitz
Hallé Concerts, 1950	John Boulton

The Musical Times. Vol. 91. N.º 1290. Agosto de 1950. Londres.

New Methods in Bach-Editing	Walter Emery
On the Playing of Bach's Clavier Music	James Ching
Bartók's Viola Concerto	Mosco Carner
Round about Radio	W. R. Andersson
Gramophone Notes	Michael Howard
Letters to the Editor	
The I. S. C. M. Festival at Brussels	Alan Franck
Making Music in Norway	Clive D. Bates

Polyphonie. Vol. VI. Paris.

La partition musicale microgénique	Serge Moreux
De la reproduction mécanique des nuances musicales	
Introduction à la Musique Concrète	José Bernhart
Psychologie de l'auditeur de Radio	Pierre Schaeffer
Histoire et fonction de la Musique de film	Pierre Descaves
L'enregistrement et l'évolution des formes musicales	Arthur Hoéré
Image et musique	Jean-Wilfrid Garret
Le Disque et la Musique	Ives Baudrier
Vers un nouveau comportement devant les problèmes de Musique enregistrée	Maurice Dalloz
Disques et haute fidélité	Armand Pangel
L'amateur de musique et le magnétophone	Jacques Poullin
Le régime juridique des émissions enregistrées	Pierre Billard
	G. Straschnov

Orientación Musical. Vol. IX. N.º 103. Julio de 1950. Méjico.

En la Casa de Juan Sebastián Bach	Carlos del Castillo
El Teclado bien Temperado Sebastián Bach	Carlos del Castillo
Breve Historia del Piano	John Bronston
Comentarios a las Conferencias	Jesús Haro Tamariz

Hueyotlipan
 Clarín y Tambor
 Comentarios a los consejos de Schumann
 Rasgos Biográficos
 Ritmos y mediciones musicales
 La Herencia Azteca en Méjico
 Educación y Música
 Rasgos Biográficos Musicales
 Sección Literaria Musical

Dr. Andrés Angulo
 Ignacio H. Silva
 Luis A. Delgadillo
 Dr. Jesús G. Romero
 Prof. M. Montes de Oca
 Gral. Rubén García
 José E. Guerrero
 José F. Godoy
 Ignacio H. Silva

Conservatorio. Año VIII. N.º 1. Enero-Marzo, 1950. La Habana.

Editorial
 El Caso Shostakovich
 Juan Pedante
 «Tombeau» musical para Joaquín Nin
 Actividades del Conservatorio

Raúl G. Anckermann
 Aurelio de la Vega
 Orlando Martínez
 Antonio Quevedo
 Lizzie Morales de Batet

Nuestra Música. Año V. N.º 17. 1.º Trimestre, 1950. Méjico.

La «Sinfonía de Antígona» de Carlos Chávez
 Antonio Vivaldi
 Discurso
 Música, Instrumentos y Danzas en las Obras
 de Cervantes

Jesús Bal y Gay
 Marc Pincherle
 Luis Sandi
 Adolfo Salazar

Nuestra Música. Año V. N.º 18. 2.º Trimestre 1950. Méjico.

La Sinfónica Nacional
 El Tango en Méjico
 La Serenata para Orquesta de Cuerda, de Je-
 sús Bal y Gay
 A la Memoria de Manuel M. Ponce
 Efemérides de Manuel M. Ponce

Carlos Chávez
 Vicente T. Mendoza
 Luis Herrera de la Fuente
 Marc Pincherle
 Dr. Jesús C. Romero

Polifonía. Año V. N.º 44. Septiembre de 1950. Buenos Aires.

Valoración Musical de Juan Sebastián Bach
 Los Conciertos Sinfónicos
 Clementino del Ponte, Cultor Musical
 Acerca de «Lohengrin» en el Centenario de su
 Estreno
 Noticias

Alberto Williams
 Alberto Emilio Giménez
 Enrique Larroque
 Santiago Lichius S. V. D.

The Musical Quarterly. Vol. XXXVI. N.º 2. Abril de 1950. New York.

Arthur Shepherd
 Why did J. S. Bach Transpose his Arrange-
 ments?

William S. Newman
 Howard Shanet

Machaut's Messe Notre-Dame	Otto Gombosi
On Translating Vocal Texts	Henry S. Drinker
The Melodic Sources and Affinities of «Die Zauberflöte»	A. Hyatt King
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXVI. N.º 3. Julio de 1950. New York.

Editorial	P. H. L.
On the Keyboard Accompaniments to Bach's Leipzig Church Music	Arthur Mendel
Artistic Interrelations of the Bachs	Karl Geiringer
Unpublished Letters by Georges Bizet	Mina Curtiss
The 16th Century Parody Mass in the Netherlands	R. B. Lenaerts
Monteverdi's Il Ritorno d'Ulisse	Leo Schrade
Current Chronicle	
Reviews of Books	

Buenos Aires Musical. Año V. N.º 75 al 79. Septiembre de 1950. B. Aires.

Tempo. N.º 14. Invierno. Londres. 1949-1950.

Bartók and the Theatre	Gustav Oláh
Bartók's piano music	John Weissmann
The influence of peasant music on modern music	Béla Bartók
Bluebeard's Castle (2)	Sandor Veress

Tempo. N.º 15. Primavera 1950. Londres.

The State of the Nation	Anthony Gishford
Arthur Benjamín and the problem of Popularity	Hans Keller
Arthur Benjamin's Operas	Dennis Arundell
Britten's Spring Symphony	Erwin Stein
Impressions of Music in Jugoslavia	George Weldon
Book Guide	

Revista de Instituto Nacional de la Tradición. Año I. N.º 2. B. Aires.

La Polifonía popular de Venezuela	Luis Felipe Ramón y Rivera
-----------------------------------	----------------------------

Revista de Intercambio. Año VIII. N.º 1-3. Enero a Marzo, 1950. Río de Janeiro.

Destacamos:	
Folklóre Brasileiro	Renato Almeida
Rádio e Música	F. Tude de Souza
Albert Schweitzer	E. Fausel
Indios do Brasil	M. Baldi
Crítica de música	R. Massarani

Revista de Intercambio. Año VIII. N.º 4-6. Abril a Junio 1950. Rfo de Janeiro.

En este número dedicado a J. S. Bach, destacamos:

Vida e Obra	E. Fischer
Cantata do Café	E. Espínola Filho
Arte da Fuga	O. Nasi
Ofrenda Musical	H. J. Koellreutter
Matthaeus Passion	H. Kralik
Bach	Peter Wallfish
Bach	Pierre Fournier
Bach	Solomon
Isaac Stern e Bach	

International Folk Music Council. Vol. II. Marzo de 1950. Londres.

Editorial

England's Ritual Dances
 Des Danses d'anatolie et de leur caractère ritual
 Forms and aspects of the ballo tondo sardo
 Wedding Dances and songs of the jews of
 Bokhara
 A question about the Tarantella
 Lanternette and Trallalero in the Genoese popular tradition
 Les problèmes généraux de la musique populaire in Afrique Noire
 Le Style de la Danse populaire en France
 Regional Committees for the comparative Study of folk Music
 Scottish Country Dancing
 Innviertler Landla Dance
 Irish Dances and songs
 Some Particulars of Indonesian Dancing
 Quelques problèmes touchant la chanson populaire en Suisse
 The Cansoni di Alettali matrice of the court dances and of the Filastrocca during the fifteenth Century and earlier
 Some Hobby-Horses in South India
 Chansons D'Accompagnement
 Folk Music and Italian Broadcasting
 La chanson populaire en Belgique
 Other communications

Tola Korian and Violet Alford

Douglas Kennedy
 Ahmed Adnuu Saygun
 Blanca Marie Galanti

Edith Gerson-Kiwi
 Paola Toschi

Giuseppe Piersantelli

Herbert Pepper
 Vige Langevin

Solon Michaelides
 Jean Milligan
 Hans Commenda
 Donal O'Sullivan
 Sugeng Notohadinegro

A. Geering

Fausto Torrefranca
 Arnold Baké
 François Brassard
 Guilio Razzi
 Ernest Closson