



REVISTA MUSICAL CHILENA



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 Viu, 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 Ernesto Lederman, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—José Verdugo, delegado del Ballet.—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

Publicada 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 7.º Santiago de Chile, Otoño de 1951. N.º 71.
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL.

SUMARIO

EDITORIAL.

<i>Tempestad fracasada</i>	5
<i>Obras corales en idioma castellano</i>	10
<i>Centro de Documentación de Música Internacional</i>	14
LEOPOLDO HURTADO.— <i>Apuntes sobre Historiografía Musical</i>	17
LEOPOLDO CASTEDO.— <i>En torno a los valores del estilo</i>	37
OTTO MAYER-SERRA.— <i>Problemas de una Sociología de la Música</i>	59
ERICH M. VON HORNOSTEL.— <i>Canciones de Tierra del Fuego</i>	71

CRONICA

<i>Actividades Chilenas</i>	85
<i>Actividades Extranjeras</i>	94

CONCIERTOS	104
----------------------	-----

EDICIONES

<i>Partituras</i>	139
<i>Libros</i>	144

REVISTA DE REVISTAS	178
-------------------------------	-----

EDITORIAL

TOPICOS MUSICALES DEL MOMENTO

Tempestad fracasada

CADA cierto número de años la vida musical chilena es sacudida por algún rebrote de aquello que la evolución de nuestra cultura ha hecho desaparecer definitivamente. Apenas consumadas las reformas que significaron la asunción por parte del Estado de las actividades que la Sociedad Bach señaló como necesarias hace 25 años, se trabó una lucha sin cuartel entre los que defendían la situación provinciana en que nos movíamos y las corrientes renovadoras de la cultura. Hubo polémicas sin fin, que algún día habrá que recoger en la historia musical chilena, en que se dijeron cosas que hoy parecen obvias y que entonces eran revolucionarias y algunos señalaban como iconoclastas.

Reorganizado el Conservatorio en 1928, los contrarios a las reformas no dejaron recurso por mover en su contra: panfletos denigratorios, interpelaciones y acusaciones en el Parlamento por medio de algún diputado de buena fe, sorprendido con las «injusticias y escándalos» que la reforma habría significado, acusaciones en los Ministerios y ante la Universidad y aun, extremando al máximo los ataques, se llegó hasta aquel bullado juicio criminal en que la «Sociedad de Compositores Chilenos» (nombre digno de mejor suerte!), envolvió al Director del Conservatorio Sr. Carvajal y a quienes colaboraban con él en el sostenimiento de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, vehículo a través del cual la Universidad los fué cimentando. Este pleito, mañosamente acusó al Director de malversación de fondos, porque destinó subvenciones concedidas por el Gobierno al sostenimiento de los conciertos y que el Gobierno mismo a falta de otro origen cargó a una ley de ayuda a los cesantes, que entonces constituían un problema nacional. Las circunstancias de no ser todos los miembros de la Orquesta efectivamente cesantes, dió margen al juicio y a que en él se exteriorizaran los más bastardos apetitos. El Presidente Alessandri zanjó por

un decreto especial la interpretación de la Ley y liquidó el proceso cuando había llegado hasta las Cortes de Justicia, que oyeron alegatos increíblemente calumniosos y violentos.

Desde los días de este proceso y de las zozobras que provocó, diversas circunstancias han ido reavivando de tiempo en tiempo la oposición, cada vez menos respaldada, que los «compositores chilenos» levantan contra todo lo que se hace y en nombre de cualquier cosa.

La creación del Instituto de Extensión Musical fué retardada dos o tres años por las gestiones que la Sociedad de Compositores Chilenos realizó ante el Congreso, desorientando a los diputados y senadores con denuncias inverosímiles y creando, cosa curiosa en quienes se dicen músicos, un ambiente de desprestigio hacia la vida musical que se procuraba estabilizar. Estamos ciertos que sólo el cansancio del Parlamento, ante la insistencia de los que llevábamos adelante la iniciativa y el hecho de que en el Congreso, fuera de un corto número de parlamentarios, no se entendía muy bien lo que significaba una ley sobre asuntos musicales, hizo posible la aprobación legal que sancionó la existencia del Instituto.

No bien fundado éste, los mismos «compositores chilenos», parapetados dentro de la Moneda y en la Secretaría misma de la Presidencia de la República, procuraron por todos los medios posibles hacer que el edificio se derrumbara. Convencieron al Presidente Aguirre Cerda que vetara la Ley, luego, rechazado el veto por el voto unánime del Senado y casi unánime de la Cámara de Diputados, procuraron por medio de reglamentos, de intervenciones de la Contraloría, etc., hacer imposible el funcionamiento de la nueva entidad musical, que llevó una complicadísima vida mientras fué un ente autónomo.

La anexión del Instituto a la Universidad fué favorecida por estos estorbos que los «compositores chilenos» pusieron a su regular funcionamiento. Incrustados por la ley en la directiva del Instituto, acabaron por fastidiar en tal forma, que aun los peores adversarios de la Universidad de Chile llegaron a mirar como absolutamente indispensable la incorporación del Instituto a la Universidad. Consumada ésta, por leyes especiales, reclamó la Sociedad de Compositores, alegando ilegalidad, ante el Consejo de Defensa Fiscal y este Consejo, sin que el Instituto siquiera supiera del reclamo, falló en contra de la Sociedad de Compositores Chilenos.

La situación ha ido cambiando a medida que los años pasan y mientras mayor es el volumen de actividad que las nuevas corrientes chilenas, incorporadas a la Universidad, fueron realizando desde

1930 en adelante. Fácil era oponer el pasado y exhibir nombres ilustres frente a proyectos y a declaraciones de principio. Pero esto se volvió más complicado cuando el Conservatorio dió excelentes conciertos y cuando la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos acostumbró al país a temporadas regulares y a interpretaciones cada vez más serias. Los directores de orquesta improvisados pasaron para siempre al archivo de cosas pintorescas.

Desde que el Instituto de Extensión Musical existe, el peso de lo hecho ha ido creciendo en tal forma, que ya resulta absurdo que un periódico cualquiera, movido por los mismos «compositores chilenos» (y aun diríamos, por *él mismo*), pretenda de la noche a la mañana negar la realidad y revivir conflictos de otro tiempo. Sin embargo, no han faltado en estos últimos años verdaderas tandas de ataques, inevitablemente sincronizadas con alguna coyuntura política, con algún cambio de gobierno que se aproxima. La música tuvo la rara fortuna de no encontrar sino apoyo para sus iniciativas, de parte de todos los gobiernos que en Chile se sucedieron en el complicado período que va desde el año 1924 hasta 1932; en todos los cambios y trastornos que el país sufrió en esos tiempos, los adversarios de la buena causa se exhibieron inmediatamente como los defensores y los adherentes del régimen que se levantaba. No les preocupó el que pudieran mostrarse, como se hizo, documentos que los comprometían con el régimen caído. Contaron con la mala memoria de una época turbulenta, pero ciertamente no con la buena suerte; porque jamás faltó el hombre culto que llegara al Gobierno, cualquiera que fuera su fisonomía, o la circunstancia providencial que inclinó la balanza del lado que se necesitaba para que la música siguiera adelante.

Es interesante que algo de esto se diga, aunque muy a la ligera y que se conozca fuera del país, porque ya las cosas, una vez cimentadas, parecen haber caminado sobre rieles y se olvida lo que costó fundarlas y el tiempo precioso que se gastó en defenderlas. Si Chile presenta hoy, como muchísimos extranjeros nos lo dicen a diario, una fisonomía casi única en América, es indispensable que se sepa que esa característica se ha ganado palmo a palmo, como en una carrera de vallas, saltando cada obstáculo y, como se dice en deporte, ganando cada «round». Así, luchando constantemente, hemos llegado a cimentar la institución cultural más grande que la historia de Chile conoce, el Instituto de Extensión Musical. Mecanismo es éste que los músicos miramos antes como un sueño y que ha venido a resultar mucho más poderoso y efectivo que todo lo que pudo planearse.

En estos últimos meses se ha leído en Santiago una revista empeñada en atacar y denigrar la labor del Instituto. Los impulsores de esta campaña casi no han hablado de música, han hablado de fondos y de dinero, exactamente como lo hicieron antes. Cada diputado o senador que rasgó sus vestiduras ante los «escándalos administrativos» que ocurrían en la vida musical, tuvo los mismos argumentos a su alcance: presupuestos falsificados, denuncias de manejos dispendiosos, de prebendas concedidas a tajo y destajo. Todos estos diputados y senadores cuando se acercaron a la verdad, vieron las cifras y conocieron los detalles de nuestra vida musical, invariablemente se convirtieron en nuestros mejores defensores y aún, como hasta vimos a uno de ellos, en un asiduo concurrente a la Biblioteca y a las clases del Conservatorio.

De todo lo que en este año se ha dicho, por fortuna, no hay una sola palabra de verdad y la exposición del Instituto de Extensión Musical hecha en la prensa, en la totalidad de los diarios el día 30 de Agosto último, no deja dudas de ninguna especie. Una institución que en casi once años (que se cumplieron el 2 de Octubre), ha ofrecido al público 804 conciertos sinfónicos y 407 conciertos de cámara, amén de 14 estrenos de ballet, a partir de 1945 y 18 ballets de ópera, y de la participación activa en las temporadas líricas oficiales desde 1941, no puede ser negada impunemente. Ahora, si se agrega que por nueve años consecutivos ha recorrido todo el sur del país, que ya por dos veces ha llegado hasta La Serena y en este año hasta Arica, que ha transmitido todos sus conciertos por radio, que ha actuado simultáneamente en Santiago y en Valparaíso o Viña del Mar, representa esto una cantidad inmensa de obra cumplida en tan corto tiempo. Si como se ha detallado, estas 804 audiciones sinfónicas se descomponen en 241 conciertos corrientes, 172 populares, 144 educacionales y estudiantiles, y 247 conciertos en provincias, además del sostenimiento de la ópera del Conservatorio, de las becas, de la presente Revista Musical y de las iniciativas de conciertos de música contemporánea, debemos reconocer que el trabajo reviste proporciones únicas en nuestra historia.

El Instituto también ha llamado la atención acerca del número de obras ejecutadas: 566 obras sinfónicas diferentes, de las cuales, 307 han sido primeras ejecuciones en el país, de éstas 100 son obras de compositores chilenos y entre ellas 60 primeras audiciones. Igual panorama tenemos en música de cámara, en cuyos conciertos se han presentado 274 obras diferentes, de las cuales, 200 primeras audiciones y entre ellas 80 composiciones chilenas. Estos datos, agregados a los cómputos de premios por obras y Festivales de Música Chile-

na, que los números no permiten tergiversar, es la causa de que la campaña del presente año no haya sido recogida por ningún órgano de prensa, pese a que se ha sostenido por semanas y semanas en el mismo tono de escandalosa publicidad. ¿No hay nadie entre los «compositores chilenos» que tenga sentido de la realidad y decencia como para protestar en el seno de su propia institución de que se siga aprovechando de una persona jurídica para cosas que ya nuestra cultura hace por entero irrealizables? La explicación única, la verdadera, es que la «Sociedad de Compositores Chilenos» es una pura ficción, carece de socios y los que están en ella, no pierden oportunidad de exhibirse en desacuerdo con su propia directiva. La entidad no es sino el punto de concentración de la gente resentida, de los que perdieron la oportunidad de ponerse al día cuando todavía la edad permitía abrigar alguna esperanza de mejoramiento, de los que en la marcha de las cosas tuvieron que bajarse del tren, porque éste ya no podía hacerse cargo de su personalismo y de los que habrían soñado con alguna actividad en el campo de la música para el cual la naturaleza los dejó ayunos. Lo que ninguna de estas personas ha visto, y es lástima que no les aparezca claro, es que el prestigio de la música sufre siempre con estas controversias. «Cosas de músicos...» dicen las gentes y el prestigio de nuestro arte decae con cada una de estas embestidas. No nos olvidemos que la música en la América española ha arrastrado una pesada tradición de menosprecio y que costó años y años de lucha y muchísima paciencia empujar las cosas hacia arriba y nivelar la creación, las investigaciones y la ejecución musical con las demás disciplinas intelectuales, quitándole de encima el ser un entretenimiento o un pasatiempo ficticio y banal.

Por fortuna, gran parte del equívoco que pudiera producirse en el extranjero ha sido evitado desde que se creó hace muchos años la «Asociación Nacional de Compositores», corporación que reúne en su seno a todo lo mejor que Chile tiene en el campo de la creación musical y que desde hace tiempo representa entre nosotros a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.). Esta institución no vive en contrapunto sino que en perfecta armonía con lo que en Chile constituye las directivas oficiales de la música que, por ejemplar circunstancia, no representan el atraso ni el criterio retardado, sino que la más auténtica posición de avanzada artística. La Asociación Nacional ha sido encargada aún de la presentación constante de las obras contemporáneas en Chile.

Es de esperar que los que han atacado a las entidades musicales de la Universidad, entiendan que cada año está más lejos para ellos

el éxito: las actividades humanas son análogas a los seres, sufren enfermedades, tienen en su contra gérmenes destructores, pero unos y otros van siendo menos temibles a medida que el organismo se robustece, que crece y se afirma. Y Chile tiene hoy entidades sólidas, bien guiadas y perfectamente prestigiadas en el país y en el extranjero.

Obras corales en idioma castellano

LA presentación reciente del Oratorio de Haendel «Israel en Egipto» ha reavivado la discusión que el año pasado se produjo con motivo del estreno de «La Pasión según San Juan» y de algunas cantatas de Bach, acerca de las obras de música dramática en idioma castellano. Oímos a alguien que a nuestro lado manifestaba molestia porque en una de las arias se hablaba de que «Brotaron las ranas del trono del Rey...»; esa misma persona no habría encontrado imposible que se cantara el texto original que dice «*Their land brought forth frogs, yea, even in their king's chambers*», y que en un concierto, pocos días antes, las Chansons de Bilitis, de Debussy, dijera «*voici le chant des grenouilles vertes*». Según nuestro amigo, el texto con las ranas sería poco poético, pero no con las «frogs» o las «grenouilles». ¿Qué habría dicho si hubiéramos tratado del texto del coro siguiente en el mismo oratorio en que se dice en inglés que cayeron sobre El Egipto toda clase de «flies and lice», es decir «de moscas y piojos»? El problema planteado, que parece tan banal, es una cuestión, sin embargo, de gran importancia y sobre él en esta Revista se ha escrito más de una vez. En América Latina, a fuerza de haber oído cantar en idiomas extranjeros todas las obras de música seria, se ha formado en el público corriente no sólo una incapacidad de apreciar la música dramática como es debido, sino que hasta un horror de comprenderla con lo que los textos dicen. La palabra no importa, siempre que esté escrita en un idioma que ni el cantante ni el auditor comprendan. Lo que resulta claro, la variedad del lenguaje, el uso de un idioma en sus amplias posibilidades, es abordable en todas las lenguas salvo en castellano. Aun se ha llegado al absurdo de sostener por alguna gente que nuestra lengua es poco eufónica y que resulta vulgar oír cantar en español.

El asunto, pues, tiene dos aspectos diferentes, el del idioma mismo y el de la estética musical con referencias a toda la música que tiene un texto.

¿Puede alguien sin incurrir en los más absurdos errores, sostener que el castellano sea un idioma antimusical? Nuestra lengua es, por el contrario, una de las más eufónicas y de más bella sonoridad para la música. Tenemos vocales claras, redondas, y nuestra fonética construye las palabras por una armoniosa distribución que no cede en nada a la del latín y a la del italiano, para no hablar del francés, alemán, ruso o inglés que reúnen también posibilidades musicales. Todo país se expresa musicalmente en su idioma y adapta el lenguaje, aun cuando sea fabricando sonidos para el canto. Así lo hacen, por ejemplo, en checo, y en algunas otras lenguas plagadas de consonantes. El castellano, por el contrario de estos idiomas, es sonoro y tiene los huesos a la vista. No termina las palabras en vocales como el italiano, pero tampoco tiene series de consonantes que se lanzan al final de las sílabas como el alemán, ni acentos nasales o guturales como el francés.

Lo que nos ocurre, con respecto a nuestra lengua, es una desventaja histórica. No tuvimos ni escuela de ópera en idioma castellano, ni una producción de «lieder» como se produjo en Alemania, ni un contacto entre poetas y músicos tan rico como lo han conocido la mayor parte de los países europeos. Aun más, no hace muchos años todavía, que nuestros músicos preferían escoger sus poemas entre los literatos franceses, italianos o alemanes. En una palabra, no se formó tradición favorable al castellano. Agréguese a esto el hecho de que la enseñanza del canto en este continente es de raigambre operístico italiano y que desde hace más de un siglo, corre como un dogma la idea de que el italiano es la lengua por excelencia de la música. Ningún músico podría negar la gran adecuación de este idioma con respecto al canto, pero a nadie puede caberle en la cabeza de que si traducimos los lieder de Schumann o Schubert, tengamos que cantarlos en italiano y no español. Cada idioma tiene sus ventajas e inconvenientes y sobre todo, así como las diversas lenguas producen un timbre de voz determinado por la fonética, cada una crea un cierto tipo de música que es como la estilización superior de su propia curva sonora. Nuestra desventaja histórica tiene que ser superada solamente de un modo: creando obras originales en español y difundiéndolas. Luego tendremos la prosodia castellana, el sonido de nuestra lengua, que mucha gente sólo acepta en la música vulgar y en la zarzuela, llenando el repertorio de los conciertos de canto, con la expresión musical dedicada a las mejores poesías en español.

Si el problema del idioma es un asunto que no admite duda cuando uno lo piensa en sí mismo y con respecto a lo que ocurre en

otras lenguas, la legitimidad de las traducciones es discutida y cuestionada no sin cierta base. Cuando un músico escribe una composición con texto, preocupación fundamental o factor determinante de la creación misma constituye la elección de la palabra. No se concibe, a menos que deliberadamente se quiera hacer una especial profesión de fe, que al compositor le sea indiferente el texto en que basa su música. Es más, si la obra está bien concebida, palabra y música forman un todo inseparable, fluyen la una de la otra y determinan la existencia de la obra de arte.

Los compositores, hay que reconocerlo, han tenido diferente actitud a este respecto, según las épocas. Si los primeros siglos de la polifonía nos desorientan un poco acerca del concepto que tenían con respecto a los textos que escogían, no nos cabe duda que ya en el siglo XIV para los madrigalistas italianos y para Guillaume de Machault la poesía es un incentivo capital. A esta época sucede el siglo XV en que parecería, a través de las composiciones flamencas, haberse perdido un poco el sentido justo del uso de las palabras. Pero esto es aparente y en la música profana sigue el poema influyendo en forma imperativa sobre la creación musical. Toda la reforma del «stil nuovo», el de la música «medida a la antigua» y mucho de la música protestante, se dirige hacia un respeto extraordinario del texto y hacia la necesidad de que el auditor comprenda en todo momento las palabras de lo que se está cantando. El madrigal renacentista, había llegado a los mayores refinamientos de expresión, pero había obscurecido la curva natural del lenguaje. La ópera nació como una verdadera armonía entre literatura y música, como un revivir de los ideales helénicos en torno del perfecto equilibrio entre ambas artes.

Luego la ópera se hace una industria en gran escala, se escriben miles y miles y los músicos pierden el sentido literario que tuvieron en un comienzo los contemporáneos de Monteverdi, los compositores ingleses anteriores a Cronwell y los franceses de la época de Ron-sard. Los libretos de las óperas son banales y muy a menudo absurdos y de este juicio no se pueden exceptuar muchísimos de los textos que Bach empleó. Pero la importancia del texto literario subsiste y el compositor, con buen o mal gusto, quiere que su público entienda lo que él ha querido expresar.

La música dramática no puede ser apreciada si la persona que oye no entiende la palabra. Mucho más sufre una obra musical con esta especie de canto ritual que se establece al no comprenderse el idioma que con el hecho de que los textos sean traducidos y no correspondan exactamente a la curva sonora. Es ahí donde está el proble-

ma: si Bach, Haendel o Wagner en castellano pierden más al ser traducidos, que lo que se ignora de ellos cuando se les escucha como si fuésemos mudos, o como si nos hablaran en el lenguaje de otro planeta. La obra pensada con otro arte no puede sino tener una apreciación trunca si ese otro arte es eliminado.

La música se debe cantar en el idioma original siempre que los que canten y los que escuchan comprendan ese idioma; si falta la comprensión en unos o en otros, las obras deben traducirse y deben vertirse al idioma propio de los que toman parte en ellas o las oyen. Hemos visto el agrado profundo con que la gente ha seguido los textos de los oratorios que se han cantado en Santiago en estos últimos años. Toda la concurrencia se penetró del sentido y se impregnó de la profunda religiosidad que emana de la Pasión según San Juan. En este oratorio, como en El Mesías y en Israel en Egipto, las páginas se daban vuelta a un tiempo en todo el teatro. Esto creó una atmósfera especial, una unidad espiritual de primera clase. ¿Qué no habríamos dado los músicos por entender los cantos indúes de la excelente Mrilarini Sharabai? La gente aficionada al bel canto piensa lo contrario, el problema es cuestión de gargantas y no de música y en cuanto a los textos, ¿quién no conoce el de La Boheme, de Tosca o cree entender el excelente libreto de Aída?

Lo difícil de las traducciones (y aquí hablamos del caso de los oratorios), es escoger las palabras apropiadas, las más bellas y poéticas para decir lo más cercano posible al original, y muy a menudo haciendo coincidir una determinada palabra en un sitio exacto de la música. Estas exigencias requieren práctica y no poca paciencia, ensayar, y corregir cien veces antes de dar con lo que parece definitivo. Lo que se creería más difícil, el recitativo, es seguramente lo más fácil y entre el alemán y el castellano, es increíblemente exacto a veces. Los coros y arias tampoco presentan dificultades extraordinarias. Donde los escollos a veces se vuelven insalvables es en los corales, escritos en verso y en una métrica que a cada paso ofrece dificultades irresolubles a la fidelidad del texto. Hay que recurrir entonces a los circunloquios y a cosas parecidas que respeten las alusiones que el coral hace a lo que va ocurriendo, es decir, respetar el espíritu ya que no la letra.

Hace años atrás una distinguida maestra chilena de canto dió un concierto en que ejecutó una serie de lieder del romanticismo en castellano. Muchos no lo creerán, pero resultó increíblemente atrayente entender de verdad las canciones de Schumann y de Schubert, en una excelente versión. En los Estados Unidos, Henry Drinker ha emprendido la monumental tarea, de publicar la yuxtaposición de

los textos originales y los ingleses de toda la obra de Bach, de la de Schubert, Schumann, Brahms y Mussorgsky y la ha impreso sin constituir propiedad literaria, para que cualquiera que posea los folletos utilice las traducciones con toda libertad. Es éste un ejemplo apostólico de quien ha dedicado buena parte de su vida a la divulgación de la música coral.

Todo lo que hemos dicho, naturalmente, no vale para las obras grabadas en discos; aquí se impone la versión original y no hay razón para que se nos entreguen cantatas de Bach o el «Retablo de Maese Pedro» traducidos al inglés. Esas ediciones son a lo sumo de uso local y no están en la línea justa de las ediciones internacionales, paralelas de los textos impresos en su forma auténtica.

Muchos son los músicos que han abogado y siguen abogando por la traducción; a ellos sumamos nuestro voto por que el idioma castellano sea valorado y que la música dramática, sin distinción, se ejecute por sistema en el idioma en que todos podamos apreciarla. Sólo así nos acercaremos verdaderamente al espíritu del creador y al mensaje que él entendió entregarnos.

Centro de Documentación de Música Internacional

UNA de las iniciativas más interesantes que se han organizado últimamente con el objeto de facilitar el contacto de los compositores entre sí y de poner a disposición de los músicos y aficionados en general los archivos de obras antiguas y contemporáneas, la constituye la fundación que, hace más de un año atrás, se ha hecho en París del organismo cuyo nombre encabeza estas líneas.

En el mes de Abril de 1950, M. Pierre Capdevielle se dirigió al que esto escribe, solicitando la cooperación de los músicos chilenos y rogándole que personalmente se encargara de dar a conocer la iniciativa entre los compositores y las sociedades musicales. El prospecto del C. D. M. I. dice bien claro lo que los organizadores anhelan: «Las dificultades experimentadas por los músicos al tomar contacto con las obras antiguas o contemporáneas no se originan de la falta de documentos, sino más bien de la dispersión de estos últimos.

«Hállase todavía la mayor parte de las obras antiguas bajo capa de polvo en los archivos, y cuando salen de allí merced a los esfuerzos debidos a iniciativas particulares, quedan siendo patrimonio de estrecho círculo de privilegiados.

«También tropieza contra graves obstáculos la difusión de las obras contemporáneas, sea porque no ha sido posible su publicación, sea porque no pasó de las fronteras su edición».

Nada más verdadero que este panorama, pese a la multiplicación de las ediciones y la novedad extraordinaria con que actualmente se están poniendo al alcance de las bibliotecas particulares, los grandes monumentos de la música antigua y en general de la producción hasta el romanticismo inclusive. Estas ediciones son siempre costosas y significan más que todo el reflejo del vuelo hasta hoy desconocido que han tomado los estudios musicológicos.

Las bibliotecas de los conservatorios y las bibliotecas públicas, son complicadas en su mecanismo y no cuentan a menudo con los medios para que el estudioso pueda conseguir lo que necesita y si es posible escucharlo. Bibliotecas y discotecas deben hoy día darse la mano, porque no existe nada más perfecto para promover una verdadera cultura que la combinación de lo escrito con lo grabado por conjuntos autorizados.

El C. D. M. I., además, se propone tener una preocupación particular por la música de nuestros días, como que su Director M. Capdevielle es el Vice-presidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y M. Roland Manuel su segundo, uno de los músicos más prestigiosos y Presidente de Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

Los organizadores del Centro aspiran en primer lugar a poseer una biblioteca, en donde las obras contemporáneas de todos los países, editadas, fotografiadas o manuscritas, se encuentren, junto con las obras antiguas que se vayan poniendo al alcance de todos, a la disposición de quienes deseen realizar estudios. Un sistema de microfilms permite tener muy fácilmente al día la producción del mundo entero, que estará catalogada en un fichero general con todos los datos prácticos y musicológicos.

Un sistema de fotografías de manuscritos permitirá divulgar las existencias de la biblioteca del Centro, entidad que actuará también como oficina de administración de obras para el alquiler de materiales de ejecución.

El C. D. M. I. ha empezado, además, a editar un Boletín trimestral que comenzó con un número extraordinario en el mes de Mayo y que ha iniciado su publicación regular desde el mes de Julio pasado. En este Boletín se contienen hasta ahora artículos expositivos sobre la situación de la música en los diferentes países, en seguida, se aborda la publicación del catálogo de las existencias que el centro posee en su Biblioteca, y luego, lo que es extraordinaria-

mente interesante, se da una crónica somera de todas las primeras ejecuciones de música que se van haciendo en los diferentes países, tanto de música contemporánea como antigua.

En estas listas es muy agradable constatar que nuestro país, en el número de Mayo, presenta una considerable serie de primeras audiciones, correspondientes a la temporada de 1950, repertorio que es respetable si se la compara con lo que se ha presentado en Inglaterra, Francia, Estados Unidos u otras grandes naciones. Este noticiario sucinto pero redactado en forma práctica, pues se están indicando todas las principales características de las composiciones, nos permite tomar el pulso cada cierto tiempo a la actividad internacional en una forma sumamente objetiva y clara.

El Boletín del C. D. M. I. debe ser divulgado y conocido entre los amantes de la música porque, dentro de muy poco, estamos seguros que irá evolucionando hacia una verdadera revista musical y corrigiendo la orfandad que produjo la desaparición de la ilustre y célebre «Revue Musicale», que fundó y mantuvo nuestro excelente amigo M. Henry Prunieres. El Boletín del Centro desempeñará también un papel muy útil: poner de manifiesto lo que sucede fuera del continente europeo. El europeo, en general, es increíblemente provinciano, sabe de su país, algo del vecino, e ignora el resto del mundo con la seguridad tranquila de que el resto del mundo no hace lo mismo con él. De ahí resultan extraordinarias injusticias que harían, en el mundo musical, valedera la conocida observación irónica, de que «el cielo está más cerca de Italia que del resto del mundo por vivir el Papa en Roma». Será muy útil que el cielo de la gloria musical se democratice y se ponga en consonancia, por medio de una verdadera y honrada divulgación, con el mundo actual en que los aviones han liquidado las distancias y en que debemos estar, también en el arte, al día de lo que pasa en los diferentes países, del mismo modo como lo estamos con respecto a los hechos políticos, a las calamidades y las guerras.

El C. D. M. I. está llamado a tener una importante misión, que deberemos agradecer al espíritu generoso de M. Capdevielle y de quienes lo rodean. Ellos hacen una vez más honor a la amplitud del pensamiento de los círculos franceses de alta cultura.

D. S. C.

APUNTES SOBRE HISTORIOGRAFIA MUSICAL (*)

P O R

Leopoldo Hurtado

CONSIDERACIONES PREVIAS

SI la indagación estética está en retraso con respecto a las disciplinas similares que se refieren a las artes plásticas, lo mismo cabe decir, y aun más, con respecto a la historiografía musical. Cuando se compara lo que ya se ha logrado en el terreno de la historia de las artes visuales con lo poco que recién ahora se empieza a hacer en el arte de los sonidos, se advierte cuán descuidada ha estado la teoría y la práctica de la historia de la música. Nos proponemos hacer una revisión de las corrientes que ha seguido la historia de la música hasta nuestros días, de las nuevas tendencias historiográficas que se perfilan, así como de los trabajos más importantes aparecidos hasta la fecha en los que dichas tendencias se concretan.

Debe tenerse en cuenta que la historia de la música es muy reciente como disciplina científica y sus métodos no están todavía bien discriminados. Hemos de ver cómo las obras que se han escrito han participado de las vicisitudes del pensamiento histórico general de las distintas épocas en que aparecieron, y cómo cada una de ellas lleva el sello inequívoco de su tiempo. Por pura inercia intelectual, esos métodos y principios, válidos en siglos pasados, se han venido perpetuando hasta hoy, sin que los autores tuvieran en cuenta para nada las conquistas de la moderna historiografía del arte. «Poner al día» la historia de la música es la gran tarea en la que están empeñados los más destacados musicólogos contemporáneos.

Claro está que esta historiografía moderna también llevará impreso el sello de su tiempo, que es el nuestro. Así como la estética musical ha puesto el acento en los problemas que nos interesan actualmente, en aquellas cuestiones que son problemáticas para nosotros, y que no lo fueron antes, al intentar investigar y comprender la obra musical del pasado no podemos dejar de hacerlo con las directivas y normas que consideramos válidas en este momento. Sería una labor sobrehumana salir por completo de nosotros mismos e infundirnos en el espíritu, en la sensibilidad, en la voluntad de los hombres de tiempos pretéritos para oír y sentir las

(*) Del libro «Introducción a la Estética de la Música», próximo a aparecer. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires.

obras como ellos las oyeron y sintieron, para colocar la música en el lugar en que ellos la pusieron. Dice Wilhelm Worringer: «Por mucho que nos esforcemos en conquistar cierta aparente objetividad, nunca conseguiremos despojarnos de los supuestos esenciales que cimentan nuestro pensar y sentir presentes; nunca conseguiremos apropiarnos las modalidades internas de las épocas pasadas hasta el punto de pensar con su espíritu y sentir con su alma. Nuestra facultad de concebir y conocer la historia permanece estrechamente recluída en los límites que las circunstancias temporales imponen a nuestra estructura interna».

Sin embargo, ésta es la tarea a que debe urgentemente abo- carse la historia de la música, teniendo siempre a la vista dos «de- siderata». El primero de ellos consiste en proclamar la especificidad del conocimiento histórico. La historia es una ciencia con sus mé- todos propios, con sus peculiares problemas epistemológicos, con fines y propósitos bien delimitados, y a la que no son aplicables los métodos de las ciencias físicas y biológicas, como creyeron los his- toriadores del pasado. El segundo consiste en dotar al historiador de instrumentos de trabajo tales como categorías históricas, prin- cipios fundamentales o eurísticos que le permitan adoptar una pos- tura objetiva y no subjetiva ante el fenómeno que se propone in- vestigar, de modo tal que pueda desprenderse, no sólo de los facto- res personales, sino también de los sociales y culturales que obran sobre él. Hemos de ver cómo el desconocimiento de estas normas ha viciado gran parte de la labor histórica del pasado.

El poder considerar la música en una perspectiva histórica es una característica privativa del arte de Occidente. Las músicas de otras culturas son ahistóricas, esto es, ofrecen formas y se basan en principios que no han variado con el transcurso de los siglos, o si lo han hecho, es con una lentitud apenas perceptible. De esto no debe deducirse, como lo hicieron los historiadores de los siglos XVII y XVIII, que la música europea, u occidental, es la más culta, la más compleja, la suprema manifestación de este arte. Es menester eludir de una vez por todas el prejuicio de la superioridad musical europea, o americana culta. Las calificaciones de «exóticas», «pri- mitivas», «atrasadas», «rudimentarias», etcétera, que se aplican a las músicas no europeas, ya no tienen validez a los ojos de la moder- na etnografía musical.

Tal tendencia a universalizar un fenómeno cultural exclusiva- mente europeo, se explica por la formación de esta disciplina. La historia de la música, que surge como actividad independiente pue- de decirse en el siglo XVIII, lleva en sí el signo del racionalismo y

de la concepción histórica propia de dicho siglo. Opera con conceptos universales acerca del arte, de lo bello y del artista; postula principios válidos para todos los hombres, cualesquiera sean sus condiciones, y sostiene la idea de un desarrollo progresivo, rectilíneo, que partiría del oscuro fondo de la prehistoria para llegar, pasando a través de las grandes culturas antiguas, a la culminación que sería el hombre europeo de esa época. Esta concepción implica una serie de prejuicios geo y antropocéntricos que ya no pueden sostenerse.

LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES

La indagación de los orígenes de la música ha preocupado mucho a los historiadores del pasado. Partían de la base de que un esclarecimiento de tales orígenes podía suministrar una comprensión no sólo de la esencia de este arte sino de su futura «evolución» o desenvolvimiento.

Hasta el siglo pasado, los historiadores aceptaron como un dogma incontrovertible el origen «divino» de la música, tal como la cuentan los textos y las leyendas religiosas. Jubal, según la Biblia; Orfeo, según la mitología griega; Wainamoinen, según el «Kalevala», y tantos otros héroes y figuras míticas serían los creadores de la música. Luego, con el advenimiento del racionalismo y la aplicación de los métodos científicos a la indagación de los fenómenos musicales, han surgido una serie de hipótesis más o menos plausibles con referencia a los orígenes, hipótesis que se basan en los ritmos del trabajo y en las ceremonias religiosas (Stumpf, Wallescck, Bücher); en los rituales mágicos (Combarieu); en teorías biológicas (Spencer, Darwin); en el impulso sexual (Groos); en el lenguaje (Wagner, Schopenhauer), etc.

Sea cual fuere el mayor o menor grado de probabilidad de estas hipótesis, cuya exactitud es imposible verificar por la ausencia de todo dato fehaciente, su importancia para desentrañar la esencia de la música y sus leyes de desenvolvimiento está hoy muy venida a menos. A lo sumo, una indagación de este carácter apenas podría servir para esclarecer las cualidades y las características de tal o cual música determinada, o el arte practicado por un grupo étnico, pero nunca para una indagación de los lineamientos históricos de la música occidental. Por este motivo no creemos que a la cuestión de los orígenes de la música sea menester dedicarle más espacio que el que aquí le damos.

FALSOS CONCEPTOS HISTÓRICOS

a) *El «desarrollo» y el «progreso» en la música.*

En la música, como en todo arte, hay progreso, es decir, movimiento, impulso, no estancamiento. Pero el vocablo «progreso» no debe ser entendido en un sentido valorativo, sino en su simple connotación etimológica, como un «moverse hacia», como el adelantar hacia una dirección determinada. Puede progresarse hacia lo peor o lo inferior, sin que esto importe una contradicción.

El concepto de «progreso», como movimiento ininterrumpido hacia formas superiores, fué grato a los historiadores de los siglos XVIII y XIX, combinada en estos últimos con el de «evolución». Se percibía en la música una superación constante, desde las torpes e incipientes expresiones musicales del «salvaje», hasta la música altamente civilizada de la época. «Nuestra música—decía Rameau—ha llegado a su más alto grado de perfección».

Esta concepción progresiva de la música se basa, según W. D. Allen (1), en las siguientes cuatro premisas:

1.º La música es una «creación espontánea», como la de los otros organismos (según se creyó hasta Pasteur).

2.º Las varias «divisiones» de la música formaron en un comienzo una unidad.

3.º Esta unidad constituía una homogeneidad indiferenciada.

4.º Una evolución progresiva dió lugar a las formas definidas, bien perfiladas, del arte moderno.

La moderna historiografía musical considera falsas estas premisas, por las siguientes razones:

Es falsa la noción que considera «la» música como única e invariable en el transcurso del tiempo, siendo así que lo que los hombres han visto en ella ha variado mucho con el transcurso del tiempo.

La idea de progreso requiere un punto de referencia fijo, estable, pero ese punto no existe. No podemos tomar como tipo el de la música que corresponde a nuestra cultura, porque lo mismo pueden hacer hombres pertenecientes a otros ámbitos culturales.

Sea cual fuere «el origen» de la música, de ningún modo las del pasado pueden ser consideradas primitivas o indiferenciadas. La comparación con la música de los pueblos primitivos actuales tampoco es válida, por cuanto en ninguna de ellas se observa homoge-

(1) Warren Dwight Allen, «Philosophies of Music History». New York, 1939.

neidad o imprecisión formal; por el contrario, la música «exótica» —por ejemplo, la de los negros o de los pueblos del lejano oriente—, suele ser mucho más compleja, especialmente en lo que se refiere a la rítmica y melódica, que la europea.

No es verdad, tampoco, que la transformación de los elementos musicales lleve a una mayor diferenciación o superación artística. «Las formas del arte—dice Paul Becker—nunca se desarrollan, sólo cambian. La música de todos los tiempos es artísticamente hablando, absolutamente la misma; la idea de desarrollo es equivocada. Los desarrollos ulteriores no son necesariamente más elevados, en el sentido de una absoluta mejora, sobre lo anterior».

Tampoco está justificada la creencia en que el «progreso» de la música lleve a formas paulatinamente más diferenciadas. En distintas épocas de la historia se ha observado el tránsito de formas sumamente complejas a otras más simples (P. ej., el paso de la polifonía renacentista a la monodía acompañada de fines del siglo XVI).

En suma, no hay tal «ley natural del progreso», como creyó el siglo XVIII; no hay «épocas atrasadas» y «épocas adelantadas», vistas desde la perspectiva del presente; sólo hay épocas distintas, a las cuales el historiador debe asomarse tratando de averiguar el sentido que la música tuvo en ellas, cuál fué la situación de este arte en la constelación de ese momento.

b) La «evolución» de la música.

Las teorías evolutivas de la música están estrechamente relacionadas con las de desarrollo y progreso de la misma. En realidad, la diferencia estriba principalmente en las fases en que se presenta dicho desarrollo.

El concepto de evolución fué capitalísimo en todas las historias escritas en el siglo pasado. La música, como fenómeno cultural, debía pasar por las etapas propias de todo organismo: nacimiento, desarrollo, involución y muerte. Las formas musicales evolucionarían en el transcurso del tiempo, de modo tal que se podrían señalar las etapas sucesivas de los cambios, que se sucederían sin hiatos ni soluciones de continuidad. Las formas y los estilos se irían generando automáticamente en el seno de los correspondientes al período anterior.

Las teorías de la «evolución» de la música suponen las siguientes premisas:

- 1.º—Desarrollo de las formas como un organismo artístico.

2.º—Progreso de etapa en etapa en una dirección dada o con referencia a un valor.

3.º—Diferenciación progresiva de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo simple a lo compuesto.

4.º—Crecimiento continuo de formas y estilos, engendrados de formas anteriores.

La influencia de la filosofía positiva de Comte se advierte en la división tripartita de dicha evolución, y en la disposición de las fases: música diatónica, moduladora o cromática—antigua, media y moderna—, monódica, polifónica o armónica, etcétera. El desenvolvimiento de este arte iría pasando paulatinamente por cada una de estas tres fases.

La teoría evolutiva de la música permitía abarcar el proceso histórico con una simple mirada, como un movimiento unitario, desde sus «orígenes» hasta la culminación espléndida que el siglo XIX presenciaba. Como ha dicho uno de sus voceros: «Inspirados en la gran doctrina del siglo diecinueve, la doctrina de la evolución, primeramente formulada en biología pero inmediatamente aplicada a todos los ámbitos del conocimiento, vemos en los sucesos un movimiento continuo, un crecimiento coherente, un proceso vasto y simple. Para nosotros, individuos y sucesos son insignificantes en comparación con el gran drama del cual son meros actos y actores». (Mason, citado por Allen).

Este desarrollo sería unidimensional; las culturas evolucionarían uniformemente, con etapas siempre en el mismo orden.

Esta concepción evolutiva de la historia, resultado de la aplicación de conceptos biológicos, está hoy abandonada. Sin embargo, tiene todavía defensores en la actualidad. Dice Glen Haydon: «Hay muchas y sorprendentes analogías e interrelaciones de hechos entre los procesos biológicos y los culturales, aun cuando cada particular aplicación a la música de cada detalle de la teoría general de la evolución debe ser examinada críticamente antes de ser aceptada o rechazada. Parece improbable que una teoría pueda ser considerada como abarcando la verdad total de los procesos históricos. Estos procesos son tan complejos como la vida misma, y cualquiera explicación de ellos debe ser indudablemente muy compleja y sólo relativamente adecuada».

Varias son las objeciones que pueden formularse a esta concepción biológica de la historia musical. En primer lugar, una fundamental, que se refiere a la inaplicabilidad de principios y conceptos pertenecientes a las ciencias «naturales»—siendo la historia una ciencia que se aplica al conocimiento de hechos de la cultura—; y

en segundo término, a la imposibilidad de explicar, mediante el concepto de evolución, la esencia misma del fenómeno musical.

Por lo pronto, el concepto de organismo es finalista, teleológico; podemos medir las etapas evolutivas de un organismo en vista de un canon, un prototipo real o ideal al cual referimos los cambios. Tal prototipo no existe en la música ni en ningún arte. La música sinfónica no es la etapa final de la misma, como creyó el siglo XIX. ¿Y qué sentido tienen, desde el punto de vista histórico, los conceptos de «transición» y «decadencia», indispensables en toda explicación evolutiva?

Ortega y Gasset ha hecho una certera crítica a tales conceptos. «Transición y decadencia—dice—son calificaciones impertinentes. Transición es todo en la historia hasta el punto de que puede definirse la historia como la ciencia de la transición. Decadencia es un diagnóstico parcial, cuando no es un insulto que dedicamos a una edad. En las épocas llamadas de decadencia algo decae, pero otras cosas germinan. Convendría, pues, usar con más cautela ambos términos que tienen el común inconveniente de no denominar la época a que se atribuyen por caracteres intrínsecos, por rasgos efectivos de la vida que en ella se vivió, sino que son meras apreciaciones nuestras, externas y ajenas a la realidad que nombran».

El concepto de evolución supone, también, el tránsito por grados imperceptibles de una forma hacia otra, de un estilo a otro distinto. En la historia de la música este tránsito, puede decirse, es excepcional; mucho más frecuentemente se presentan fenómenos de ruptura, de oposición, de transformaciones violentas, de vueltas hacia atrás, y no de un progreso lento, evolutivo, consecuente. Aun cuando, en estos cambios, los nombres subsisten, las realidades suelen ser muy diferentes. ¿Qué tiene que ver, por ejemplo, la sonata romántica con la sonata pre-clásica de un siglo antes?

Una de las conquistas de la moderna filosofía de la historia del arte es haber logrado eliminar, de un modo que suponemos definitivo, los conceptos de «decadencia», «culminación», «transición», etcétera, como calificativos de determinadas épocas históricas. Como dice Ortega, cada época debe definirse por sus cualidades positivas. Para ellas, la obra de arte representó algo vivido y viviente; ningún artista piensa de sí que su labor es mero tránsito o ineludible decadencia, como aquel personaje de comedia que decía: «Nosotros, los hombres de la Edad Media...». Los que vivieron en los diez o más siglos comprendidos en esta absurda denominación, nunca pensaron de sí que eran mero pasaje, tránsito, entre dos épocas.

c) *La historia, como creación genial.*

Una concepción histórica que prevaleció especialmente en la época romántica, consiste en explicar el desarrollo de la música en el tiempo como resultado de la aparición del genio. Es el creador egregio, el artista excelso quien daría con su personalidad y su obra el impulso, la dirección del arte posterior a él. La historia sería así una cadena de grandes cumbres, separadas por valles o períodos de mediocridad, de meros epígonos (Víctor Hugo, Carlyle, Fétis, etc.):

*«Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie.
Je vous salue ici, père de l'harmonie!».*

V. Hugo.

Varias son las objeciones que pueden oponerse a la teoría del genio en música. En primer lugar, son muchos los genios que han sido desconocidos en su tiempo y después de él (Rameau, J. S. Bach, Mozart y tantos y tantos otros!), sin contar el período de anonimato artístico de la Edad Media. Después, los genios suelen venir con retraso con respecto al estilo que perfeccionan; lejos de señalar nuevos rumbos, los cierran (Palestrina, J. S. Bach, Beethoven, etc.). Finalmente, el genio nunca es un fenómeno aislado; necesita un ambiente cultural ya preformado para su aparición. Muchas veces no es el genio quien da las nuevas directivas históricas, sino creadores de menor cuantía, pero más avizores del porvenir. (P. ej., los «dilettanti» de la «Camerata Fiorentina»).

d) *La historia cronológica.*

Apenas si cabe ocuparse aquí de la historia meramente cronológica, simple retahíla de nombres propios y obras enhebrados sin ningún criterio metodológico, como no sea el fortuito de su aparición en el tiempo. Es, sin embargo, el tipo de historia de la música que se emplea corrientemente en la enseñanza.

La cronología musical es importante y no se puede prescindir de ella, pero debe ser completada con otros principios que le den sentido histórico. Las corrientes modernas señalan unánimemente la necesidad de salir de la mera cronología empírica y organizar conceptual y estilísticamente los hechos musicales.

LAS NUEVAS CORRIENTES HISTORIOGRÁFICAS

Las nuevas corrientes historiográficas de la música han surgido como resultado de la aplicación a este arte de las conquistas realizadas por la filosofía de la historia del arte, especialmente en Alemania.

Dichas tendencias pueden concretarse en:

a) Abandono de los principios genético, evolutivo y progresista, así como de todo método proveniente de las ciencias naturales, aplicado por analogía.

b) Creación de nuevos principios eurísticos, que puedan dirigir de una manera más comprensiva la indagación histórica de los hechos musicales.

De los primeros ya nos hemos ocupado. Veamos ahora someramente los segundos. ¿Cuáles son esos nuevos principios?

Estos surgieron de un cambio de enfoque en la consideración del hecho musical. El historiador, lejos de juzgar el dato o la obra desde su propio punto de vista, desde su posición psico-cultural, trata de situarse en la época y en el medio en que surgió. Procura representarse en su conjunto el hecho musical tal como se presentó al hombre de cada época. Una vez descubierto el sentido, es fácil llegar a su inteligibilidad. Surge una valoración enteramente nueva, no de acuerdo a nuestros cánones, sino a los correspondientes a cada obra y artista.

Este sentido, peculiar a cada momento histórico, es lo que Alois Riegl denominó «voluntad de forma» o «voluntad estética» (2). Surgió esta concepción como reacción contra las teorías materialistas de Semper en Alemania y de Taine en Francia, contra un determinismo artístico condicionado por circunstancias geográficas, racistas, climáticas, etc.

Esta voluntad artística ha sido definida por Passarge, como «la manera especial con que el principio estructurador, espiritual, de un determinado conjunto anímico—sea raza, pueblo, escuela, generación o artista—, se realiza en la forma específica de modelación artística», y ha sufrido después distintas rectificaciones, especialmente en lo que respecta a su cariz psicológico.

Este concepto implica un cambio completo en la valoración histórica de la música. Por lo pronto, acarrea dos consecuencias de la mayor importancia: 1.º, que lo que cambia en las distintas épocas

(2) Véase: Walter Passarge: *La filosofía de la historia del arte en la actualidad*, Madrid, 1932.

es el «querer» artístico, no el poder, y por lo tanto, todas las épocas son equivalentes en cuanto a la relación estética del hombre con su ambiente; 2.º, que todo lo que el hombre ha querido, en cuanto a realización artística, lo ha podido, por lo menos en las manifestaciones superiores; de modo que las diferencias entre las épocas no pueden atribuirse a diferencias de medios técnicos entre las mismas. Como dice Worringer: «Para la actual investigación en la esfera del arte... se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. La voluntad, que antes pasaba por indiscutible, se convierte ahora en el problema mismo de la investigación y la capacidad queda excluida como criterio de valor... Cuando consideramos el arte pretérito, creemos percibir una diferencia notoria entre la voluntad y la capacidad; pero, realmente, esa diferencia no es sino la diferencia entre nuestra voluntad artística y la voluntad de la época pretérita» (3).

Lo que se trata de averiguar es qué representa en su integridad la obra de arte para el hombre contemporáneo de la misma, y no lo que nosotros vemos en ella, mediante la abstracción sistemática de lo que nos interesa en nuestro momento histórico. Además, está la consideración de su función social: ¿qué significaron esas obras para el hombre que las vió nacer y las oyó por primera vez? ¿Cuál ha sido la valoración social de las mismas en las distintas épocas? ¿Cómo los consideró el contemporáneo? ¿Qué dosis de autenticidad, es decir, de realidad, tuvieron para él? He aquí unas cuantas preguntas de las muchas que se formularon los modernos historiadores.

En base a estos principios, se crearon conceptos fundamentales o «categorías» históricas, que serían las que determinarían necesariamente el quehacer musical en todos los tiempos. En dichos principios fundamentales se siguieron cuatro orientaciones principales, dos en cuanto a su formación: inductiva y apriorística, y dos con referencia a su aplicación: formalista y psico-cultural.

Reseñaremos brevemente estas corrientes.

a) El método inductivo.

Como es de suponerse, el método inductivo ha sido el preferido en la formación de los conceptos fundamentales de la historia de la música. Es el de mayor rigor científico, pues proviene del examen y calificación histórica del hecho musical en sí.

(3) *La esencia del gótico*, Madrid, 1925.

En esto, la historia de este arte ha seguido la corriente imperante en la segunda mitad del siglo XIX, de desprenderse de toda metafísica, así como de las concepciones idealistas de la escuela de Hegel, para aplicarse al estudio minucioso del material e inducir de él las líneas generales del proceso histórico. Esta elaboración indispensable para la comprensión de los hechos musicales, proviene no de conceptos «a priori», sino del examen crítico de los elementos suministrados por la sucesión cronológica de la actividad musical.

Oponiéndose a una historia «abstracta» de la música, basada en la consideración de las obras como hechos aislados, como hitos solitarios, que van quedando en el transcurso del tiempo, las nuevas concepciones los vinculan a direcciones determinadas, que se sucederían regularmente en ciertos períodos de tiempo. La diferencia con Hegel consistiría en que en este juego dialéctico se posterga indefinidamente la síntesis, por ser anti-histórica.

Esta corriente se inició en la historia de las artes plásticas, como ya dijimos, mediante la inducción de principios fundamentales o «categorías»—como las denominó Wölfflin, tomando el vocablo en su acepción kantiana—que señalarían diferencias antinómicas de estructuración y sentido artísticos. Tales son, por ejemplo, los principios óptico y táctil (Alois Riegl); idealista y naturalista (Konrad Lange); proyección anímica (Einfühlung) y abstractividad (W. Worringer); ideoplástico y fisioplástico (Max Verworn); imaginativo y sensorial (H. Kuhn); apolíneo y dionisiaco (Nietzsche); realismo e idealismo (Max Dvorak); espacio y tiempo (Erwin Panofsky), etcétera.

Otros investigadores ven la esencia del desenvolvimiento artístico no en un ritmo constantemente repetido de contraposiciones polares, sino en una continua estructuración gradual. Las categorías no se investigarían por separado en su desarrollo, sino en su relación mutua (Salazar). Naturalmente, el juego antitético de los principios polares estaría sometido a la relatividad de cada momento histórico y teñido con la especial coloración espiritual de dicho momento.

b) El método apriorístico.

Es difícil comprender, de primera intención, cómo se puede propiciar un método «a priori» en la indagación de los conceptos fundamentales sin que ello no implique automáticamente una vuelta a las estéticas «de lo alto», al idealismo estético. Sin embargo, es el camino que propone René Leibowitz (4).

(4) En *Schoenberg et son école*, París, 1947 y en diversos trabajos posteriores.

Partiendo del existencialismo de Sartre y su escuela, y con el propósito de lograr una fundamentación histórica a la técnica de los doce tonos, Leibowitz sostiene que la esencia del lenguaje musical reside en su existencia, independientemente de toda contingencia. La forma musical llevaría implícita, desde sus comienzos, los lineamientos de su desarrollo ulterior. Por eso, toda música es «tradicición», esto es, acervo que se transforma y enriquece en el curso de las generaciones. Este enriquecimiento no se identifica con una causalidad externa que produciría la sucesión de los hechos, sino que es algo que pertenece a la existencia misma de la música. Comprender un elemento musical, quiere decir ser consciente de su historicidad, considerarlo como algo que no solamente ha tenido lugar «en» la historia sino que es ontológicamente histórico.

En efecto, los grandes maestros de la música—dice Leibowitz—, basándose en las figuras sonoras existentes, han creado otras que a su vez sirven de «modelos» a las figuras sonoras del futuro. La «existencia» de estas figuras sonoras no puede ser objeto de duda, como no lo es tampoco la del lenguaje musical que se encarna en las mismas. A tales figuras, la tradición les confiere un valor estable, constituyendo así un elemento logrado de una vez por todas de sintaxis musical.

Por este camino Leibowitz llega a una concepción de la historia de la música que no consiste en modo alguno en una historia de los hechos musicales. Las líneas de desenvolvimiento ya están fijadas «ab initio» y son inamovibles; toda la evolución de dichas formas reposa sobre un apriorismo estructural que lleva a conclusiones necesariamente apodécticas.

Muchas son las objeciones de método y de fondo a que esta teoría se presta, pero no cabe pronunciarse sobre ella sin tener a mano mayores elementos de juicio de los que hasta ahora ha suministrado su autor.

c) *El método formalista.*

La corriente formalista en la historia del arte, y de la música en particular, está íntimamente vinculada a idénticas tendencias en la estética general, y surgió, como en ésta, de la necesidad de liberar la investigación histórica de toda la trabazón ideológica que impedía el examen imparcial de los hechos.

El gran historiador Burckhardt es quien inicia esta tendencia. «Burckhardt—dice Passarge—se entrega cordialmente, por decirlo

así, a las cosas: en lugar de la especulación filosófico-social, profunda pero en el fondo alejada de la vida, opta por el análisis de la obra de arte obtenido por contemplación directa, sensible y viva... Así, gracias a su abierta sensibilidad, gracias a la lozanía de su vivencia o sensación artística, se constituye en el fundador de la historia-grafía formal del arte».

Esta corriente se basa en el supuesto de que todo estilo artístico tiene su morfología propia y exclusiva, y que en cualquier sector de la cultura humana—en la música, por ejemplo—se dan todas las directivas espirituales, aun cuando no guarden una correlación cronológica estricta y mantengan su autonomía.

El principal representante de las tendencias formalistas en la historia de la música es Guido Adler (5). Según este gran investigador, la historia de la música debe estudiarse independientemente de las otras manifestaciones de la cultura porque no siempre se observa un paralelismo entre aquélla y éstas. El criterio básico de toda investigación histórica debe provenir del análisis técnico de la música, de su forma, conjuntamente con su sentido espiritual o psicológico. Todas las circunstancias de tiempo y de lugar, así como las individuales de cada compositor, deben ser examinadas en base a aquellos principios generales. La indagación referente a estilo debe hacerse sobre las particularidades formales de las obras mismas.

La escuela de Guido Adler ha tenido amplia difusión en la Europa Central y su obra capital es el «Manual de historia de la música» (Francfort, 1924), obra en la cual colaboraron 35 musicólogos de diferentes países. En Francia merecen señalarse, dentro de la misma tendencia, la *Histoire de la langue musicale*, de Maurice Emmanuel (París, 1911) y la *Histoire et evolution des formules musicales du 1.er au XVme. siècle chrétienne*, de Armand Machabey (París, 1928); en Italia, *L'Evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta*, de Alfredo Casella (Londres, 1913); en Alemania, la *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, de Paul Bekker (Berlín, 1926).

También pueden mencionarse dentro de esta tendencia, dos historias de la música consistentes sólo en ejemplos musicales: Alfred Einstein, *Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Berlín, 1917; y Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931.

(5) Véase: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig, 1919 y publicaciones posteriores.

d) El método psico-cultural.

El método psico-cultural es sin duda el más importante en la historiografía actual de la música, y a él le dedicaremos mayor espacio.

Puede considerarse a Wilhelm Dilthey el fundador de esta importante corriente. La historia de la cultura no sería más que una morfología del espíritu humano. Partiendo del concepto de cosmovisión o intuición del mundo (*Weltanschauung*) se infieren de él las direcciones de sentido que se observan en forma permanente. Estas concepciones del mundo surgen para Dilthey de los distintos estratos del yo. Para cada uno de esos estratos hay categorías formales propias, y según sea la capa o el estrato psíquico desde el cual el hombre vive la realidad, así será su concepción del mundo en un momento determinado. El valor al cual se dé preferencia en dicho momento, determinará las conexiones de sentido que presenten las manifestaciones de la cultura (el arte y la música entre ellas); estas conexiones son supraindividuales y condicionan la vida anímica del hombre, poniéndose especialmente de relieve en las formas del arte. Esta cosmovisión se da como estructura unitaria, en la cual todas las partes son solidarias y cuyos elementos afines se implican mutuamente, excluyendo, a su vez, los elementos heterogéneos. Esto es lo que permitiría la caracterización de cada época.

Lo que se indagaría, pues, no es la forma sino el sentido, la actitud anímica fundamental que se percibe detrás de cada obra de arte, en su intención espiritual, en su factura formal. Detrás de la cosa se haría visible la persona, pero con un alcance supraindividual, como ya dijimos: la forma artística nos daría la clave de las ideas del artista acerca del universo y de su situación en él.

En la historia de la música, esta corriente psico-cultural ha dado fecundos resultados, especialmente con la aplicación, a este arte, de los conceptos fundamentales hallados en la indagación histórica del arte plástico.

Dentro de esa tendencia general, cabe distinguir diferencias de método según sean las formas de aplicación a la historia de la música de los principios eurísticos que antes hemos señalado. Las principales nos parecen ser las de desarrollo lineal o progresivo, y las de recurrencia cíclica.

Las tendencias de desarrollo progresivo (tomando siempre este término en el sentido de un «movimiento hacia», no de una mejora paulatina), admiten la intervención de los conceptos fundamentales en una forma libre, tomando de éstos lo que se requiera para la cabal

comprensión de cada período, sin un esquema preconcebido de recurrencia o de períodos cíclicos.

Dentro de esta inclinación, cabe distinguir dos direcciones, que podríamos denominar pluralista y monista.

La primera, parte del problema que Pinder ha denominado de la no contemporaneidad de lo contemporáneo. Rompe con el concepto de la realidad histórica como un acontecer unitario, con una sola faz y fisonomía, y se inclina a ver en ella una polifonía de fuerzas y tendencias encontradas, que nunca armonizan del todo entre sí. Glen Haydon ha caracterizado el pluralismo histórico en estos términos:

«La historia de la música debe ser considerada como consistiendo en varios estratos de sucesos, más o menos independientes y contiguos. Las varias especies de estilos, instrumentos, compositores y áreas geográficas y culturales representan estratos potenciales de sucesos que deben ser investigados por el historiador. En realidad, cada categoría comprendida bajo el rubro de la musicología sistemática representa un estrato de sucesos que deben ser considerados históricamente a diferentes niveles de generalidad. La situación es naturalmente muy compleja, pues dentro de una categoría cada suceso y un número mayor o menor de sus derivaciones pueden aparecer en el contexto de sucesos de otra categoría. Por ejemplo, el perfeccionamiento de un instrumento como el piano puede ser un factor en la historia de la acústica, de la psicología, de la composición, de la ejecución, o de la música para instrumentos de teclado».

El concepto de «época histórica» se referiría siempre a uno de los estratos dominantes, que no coincide y a veces estaría en pugna con los otros estratos secundarios y coexistentes. Esto da extrema imprecisión a los límites cronológicos de los períodos estilísticos. ¿Dónde empieza y termina el Renacimiento? ¿Dónde el Barroco, el llamado «estilo clásico», el Romanticismo? Es que los estilos no mueren del todo sino que se superponen. Está todavía vigente el anterior cuando ya el nuevo despunta en el horizonte histórico. Existe suma disparidad de criterios entre los historiadores, según se tomen, como factores decisivos, unas u otras de las tendencias imperantes en dichos períodos, o la personalidad de determinados creadores que en ellos prevalecieron.

Esta tendencia a correlacionar los fenómenos musicales con los de otras artes (pintura, escultura, arquitectura, poesía, etc.) así como con todas las manifestaciones espirituales de una época, ha sido particularmente fecunda. El primero en adoptar este método ha sido Ernst Bucken, especialmente en su *Handbuch der Musik-*

wissenschaft (Potsdam, 1929-31), escrito en colaboración; en Italia, Arnaldo Bonaventura, *Manuale di storia della musica*, Leghorn, 1914.

La obra más importante, dentro de la tendencia pluralista, nos parece ser la monumental *Music in Western Civilization*, de Paul Henry Láng (Nueva York, 1941), admirable «crónica de la participación de la música en la faena de la civilización occidental», como la califica su autor. En Francia, merece señalarse la *Nouvelle histoire de la musique*, de Henri Prunières (París, 1934); y en los Estados Unidos los no menos admirables trabajos de Alfred Einstein, de carácter parcial (especialmente *The Italian Madrigal*, Princeton, 1950), así como las muchas monografías valiosas que encaran bajo el aspecto multidimensional diversas épocas de la música.

En lengua española merecen especial mención los trabajos de Adolfo Salazar, en particular *La música y la sociedad europea* (México, 1942), el esfuerzo más considerable realizado hasta ahora en nuestro idioma, malgrado en parte por el desorden expositivo de su autor. El motivo de su obra, dice Salazar, es «una historia del espíritu—del espíritu de donde emana lo musical—contemplando desde dentro el movimiento histórico de la música; desde dentro de la conciencia para la cual la música, como fenómeno sonoro, a la par que espiritual, está destinada». Ha procurado hacer, según sus palabras, «mitad música, mitad sociología».

En su obra *La rosa de los vientos en la música europea* (México, 1940), Salazar, siguiendo a Wölfflin y a Worringer, dibuja el tránsito de formas primarias de la música, como la monodía y la polifonía, a través del ámbito de la cultura occidental. Sintetiza este camino en cuatro puntos cardinales, a los cuales confiere sendas características formales: Este, monodía; Oeste, polifonía; Sur, clasicismo; Norte, romanticismo. A la vez rectifica la división tradicional de la historia por siglos, clasificando a éstos en siglos largos y cortos a fin de que comprendan mejor determinados períodos estilísticos.

La tendencia monista quiere dar una fisonomía unitaria de cada época, tomando como factor directivo un solo concepto fundamental o reduciendo jerárquicamente los demás. Requiere una sistematización más completa de dichos conceptos, con el objeto de abarcar de una manera sintética el complejo acontecer histórico.

Dentro de esta corriente, señalaremos la *Historia de la música como reflejo de la evolución cultural*, de Erwin Leuchter (Bs. Aires, 1946). Dice Leuchter: «Toda investigación histórica—se refiere a manifestaciones culturales, sociales o políticas—debe emprenderse con

el criterio más amplio para evitar, en lo posible, conclusiones erróneas que puedan resultar de la abstracción de una materia parcial. El fin último de la ciencia histórica, su conclusión suprema, es la visión de la unidad de todo lo manifestado».

«El propósito del presente estudio es examinar la evolución de la música en Occidente y llegar a comprender los distintos «estilos» como manifestaciones de la misma fuerza creadora que ha plasmado la imagen total de la evolución del espíritu en Occidente».

El segundo de estos métodos, el de los ciclos o de la recurrencia periódica de los conceptos fundamentales, ha dado motivo también a importantes trabajos de interpretación histórica. Este método tiene sus antecedentes en las ideas de Spengler (expuestas en su *Decadencia de Occidente*) y en la obra de los historiadores del arte plástico que aplicaron al suceder artístico el predominio alternativo de los conceptos bipolares a que ya hemos hecho referencia. Aplicando dichos conceptos a la música, se tienen los principios opuestos de melodía y armonía, monodía y polifonía, clasicismo y romanticismo, etcétera, en base a los cuales se han hecho intentos de explicar los cambios estilísticos. Mencionaremos aquí sólo los más importantes.

EL RITMO DE LAS GENERACIONES.

Alfred Lorenz ha intentado, en su *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlín, 1928) una aplicación a la música de la teoría de las generaciones creada por Wilhelm Pinder para el arte plástico (6) combinándola con los conceptos fundamentales y con otras circunstancias sociológicas.

La teoría de las generaciones de Pinder se basa en los siguientes postulados:

- a) A diferencia de los conceptos antes mencionados, enfoca más hacia los artistas vivos que a los hechos artísticos en sí.
- b) La generación es un hecho biológico inexplicable, pero de cuya existencia no cabe dudar.
- c) En toda generación, hay unidad de problemas, no de soluciones, que pueden ser contradictorias.
- d) El nacimiento priva sobre la contemporaneidad. Lo contemporáneo no es lo coetáneo y viceversa.
- e) El estilo no coincide con la generación; hay estilos que duran dos o más generaciones y otros que transcurren en el curso de una.

(6) *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires, 1946.

f) Las generaciones se superponen parcialmente; asimismo, durante una generación, pueden producirse cambios apreciables en los mismos artistas.

g) Cada generación, al aparecer en el mundo, se halla condicionada por factores constantes (espacio cultural, nación, tribu, familia, tipo, individuo) y por factores temporales (entelequias de la cultura, ritmos de sucesión de fases, etcétera).

Lorenz propone dividir la historia de la música en cinco épocas con límites aproximados en cada tres siglos, en los cuales se habrían producido cambios considerables, dentro de dos tendencias principales: una hacia la temporalidad (homofonía, ritmos racionales, subjetivismo, sentimientos) y otra hacia la espacialidad (polifonía, ritmos irracionales, objetivismo, intelectualismo).

1er. período: (temporalidad), monodía (canto gregoriano), culminación: Gregorio el Grande; cambio hacia 710 (primeras manifestaciones del organum).

2.º período: (espacialidad). Organum. Culminación: Huchbaldo (tropos y secuencias). Cambio hacia 1010 (Guido de Arezzo).

3.er período: (temporalidad) Minnesänger. Culminación: arte caballeresco; cambio hacia 1310 (Ars Nova).

4.º período: (espacialidad) Polifonía. Culminación: Josquin y los Meistersinger. Cambio hacia 1610 (La Camerata, Schütz, Cavalli).

5.º período (temporalidad). Clacisismo. Culminación: Mozart, Beethoven. Cambio hacia 1910 (atonalidad).

En un libro reciente, *The Commonwealth of the Arts* (New York, 1949) el eminente musicólogo Curt Sachs propone una nueva concepción dinámica de la historia de la música. Habría, según él, dos grandes direcciones, dos grandes fases por la que pasarían las épocas, los estilos, las generaciones, y que serían las dos formas antitéticas de respuesta a toda cosmovisión.

Para caracterizar estas direcciones, acude Sachs a dos palabras griegas, «ethos» y «pathos».

En la dirección del «ethos», el arte busca la moderación, el autocontrol, la creencia en valores, normas y leyes inmutables, busca las esencias, lo permanente, lo ideal. Las artes tienden a la individualización y se sobreestima la técnica.

En la dirección «pathos» se procura la pasión, el padecimiento, la emoción, el carácter, la expresión (como corrección y desviación de las formas), la apariencia, lo «natural», lo característico, las formas abiertas, las estructuras atectónicas. Las artes tienden a extra-limitar sus campos de acción y a fusionarse entre sí.

De acuerdo a estas direcciones, Curt Sachs distingue en la his-

toria de la música cuatro ciclos gigantes, que se subdividen a su vez en ciclos menores: el ciclo de la Antigüedad (ethos) en el período griego en todas sus fases (ethos) y el romano (pathos); el ciclo de la Edad Media, al que corresponde en general la dirección del pathos, se subdivide en el románico (ethos) y el gótico (pathos); el del Renacimiento (ethos) con sus dos fases de Renacimiento temprano (ethos) y el Barroco (pathos); finalmente, el ciclo romántico (pathos) en el período temprano (ethos) y el tardío, o naturalismo (pathos).

Como se ve, los estilos comenzarían en «ethos» y terminarían en «pathos».

Tanto el «ethos» como el «pathos» pueden combinarse o superponerse, combinándose con los otros factores (estilo, generación, ambiente, etcétera). Esto da a cada momento histórico una estructura sumamente compleja, de fuerzas entrecruzadas, cuya nota dominante será la de la dirección que predomine.

¿Cuál sería el fundamento último de estas dos direcciones? Curt Sachs no trata de esclarecerlo: *«Las muchas experiencias que la historia del arte suministra, dan por lo menos una respuesta provisional a la cuestión inicial acerca de qué poder puede causar estas vueltas de marea. No es el genio individual, como tal, el que inaugura un estilo, y aun los más grandes maestros no están en la mejor posición para imponer su estilo a los epígonos. La generación, como un todo, sigue su camino propio colectivo, sin depender mucho de los grandes o pequeños continuadores. En verdad sus cambios arrastran a los maestros, grandes o chicos, y les imponen su sello sin quitarles sus rasgos nativos y personales. Tampoco las masas forman un estilo; y los factores sociales, económicos o religiosos no tienen más fuerza que la de una contribución. El impulso del momento proviene de fuerzas impalpables que, aunque afectan tanto a los individuos sobresalientes como a las masas, no pueden ser captadas debido a su obscuridad».*

OTRAS HISTORIAS.

Los historiadores soviéticos U. T. N. Dreizin y S. N. Chemo-danoff (citados por Allen) han escrito historias de la música basadas en el materialismo dialéctico, según las cuales las formas de la música, su carácter y su contenido dependen de la estructura económica, social y política de la sociedad.

Se está actualmente reelaborando la *Oxford History of Music*, que en su primera presentación seguía al lineamiento evolucionista-progresista. No se sabe todavía cuál será la orientación de la nueva historia. En ella interviene un equipo de historiadores. El trabajo

en conjunto ha sido objeto de críticas, por cuanto hace difícil mantener la unidad de la orientación general; pero dada la masa ingente de datos históricos acumulados hasta ahora, ha de ser el método forzoso que han de adoptar las historias del futuro. Tanto en la estética como en la historia de la música, el transcurso de la vida humana es cada vez más exiguo para abarcar en su totalidad el conjunto de este arte, desde el punto de vista teórico.

EN TORNO A LOS VALORES DEL ESTILO

Corrientes actuales acerca de la unidad de forma y expresión en Música, Pintura, Escultura, Arquitectura, Poesía, Drama, Danza.

P O R

Leopoldo Castedo

PLANTEAMIENTO NEGATIVO

ES la nuestra, tal vez, una de las etapas más definidas en la Historia, tanto por la urgencia en la revisión de conceptos tras nuevos panoramas, como por la angustia desorientada, forma ésta que lleva implícito el noble empeño de la orientación.

Partamos, pues, con la apriorística afirmación de que la apertura de nuevos rumbos, sello contemporáneo, se refleja en la multiplicidad de los medios propuestos para enfocarla de acuerdo con nuestras necesidades. Las rutas nos conducen, por distintos vericuetos, al mismo fin: el estudio de las correspondencias entre las Bellas Artes, la unidad de ambiente, forma y expresión en las artes lineales, en las del espacio, en las del movimiento y en las del tiempo. De aquí el objetivo propuesto y el sistema escogido para enfocarlo, partiendo de la señalada revisión de los conceptos concordantes y de los principales caminos hollados en su logro.

Este ensayo intenta acumular, sin pretensiones exhaustivas, referencias bibliográficas, puntos de vista contradictorios «de visu», que nos llevan de la mano hasta ciertas conclusiones primarias con la vuelta al concepto tradicional de Reigl en su aplicación al desarrollo paralelo de *todas* las artes, pero no por medio de sus concomitancias de estructura, sino, precisamente, por la unidad que les es común a través del Estilo históricamente considerado.

La primera enemiga en el empeño parte del diámetro opuesto entre la limitación y las generalizaciones. El resultado de la antítesis se colige de inmediato por la carencia de una obra general, de conjunto, que sobrepase la etapa del ensayo para llegar a la de la realización. No se ha universalizado todavía la gran Historia del Arte que nos lo ofrezca en paralelo y compenetrado desarrollo. El grano de arena de estas líneas postula a añadir otro a los que se acumulan de consuno para plantear la exigencia.

* * *

Lo sugestivo del tema de la correspondencia entre las Artes ha atraído a no pocos diletantes y su interés actual justifica el éxito de librería de individuos inescrupulosos, como el tan excelente dibujante cuanto abominable escritor apellidado Van Loon (1). Con mucha más categoría (lo que no es difícil, por cierto, de lograr) otros derivan la médula del asunto por el camino de lo literario, como es el caso de Elie Faure, que juega alegre en su «Espíritu de las Formas» con términos musicales para describir fenómenos plásticos y cae con frecuencia en aberraciones propias de literatos, utilizando nosotros el término en el peyorativo sentido con que Unamuno lo estigmatiza.

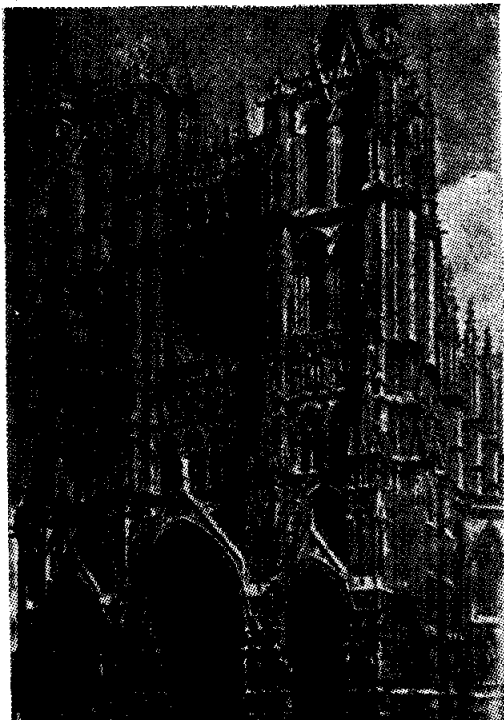
Hemos traído a colación estas obras, aviesamente seleccionadas entre otras muchas del mismo jaez, porque circulan con éxito y aun se citan a veces como autoridades. Postrer consecuencia de la misma crisis es lo que, con pueril y simpática simplicidad, suele apellidarse «obras de vulgarización». No es necesario insistir en la raíz negativa y actual de la palabreja para comprender lo errado del camino. Las tales, a fuerza de simplificar y generalizar, tornan confuso lo meridiano, promiscuan lo nítido y mistifican por medio de afirmaciones pontificales lo que pacientes sabios y eruditos concluyeron merced al esfuerzo encadenado de generaciones.

Por otra parte, y esto atañe de manera directa a nuestro asunto, padecemos de una morbosa manía de encasillarlo todo. Los rotundos postulados de la ciencia, que pretende someter sus afirmaciones a leyes inamovibles, son desmentidos con desoladora periodicidad. Qué no ha de ocurrir aplicando tan decantado sistema a los fenómenos de la creación estética. Unamuno resumía esta angustia al decir que las tres enfermedades del siglo eran la Pedagogía, la Sociología y la Economía Política. Tan anarquizante actitud, reflejo por cierto clarísimo del pensar contemporáneo, tenía por objeto destacar (paradójicamente en un hombre tan excesivo, traductor, a mayor abundamiento, de la Estética de Lemocke) el peligro de los

(1) Este prolífico audaz comienza su pretendida biografía de Bach hablando de Telemann, al que nos «descubre» con estas palabras textuales e irritantes: «Hoy día (¡loado sea Dios!) toda esta extraordinaria producción musical ha sido relegada al olvido y Telemann, al igual que aquel otro prodigio de la escritura, Don Lope Félix de Vega Carpio, que a pesar de sus 470 comedias y más de 2.000 otras producciones literarias, es recordado especialmente por el desprecio con que trataba a su pobre y *desdentado* colega, Miguel de Cervantes Saavedra, autor de una sola obra, aunque voluminosa, dedicada a las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha...» (Copia fiel de la ed. argentina, pág. 4 de «Vida y tiempos de Johann Sebastian Bach»).



Monodia románica.—Navarra. Iglesia de Torres del Río, modelo español de las Iglesias de los Templarios.



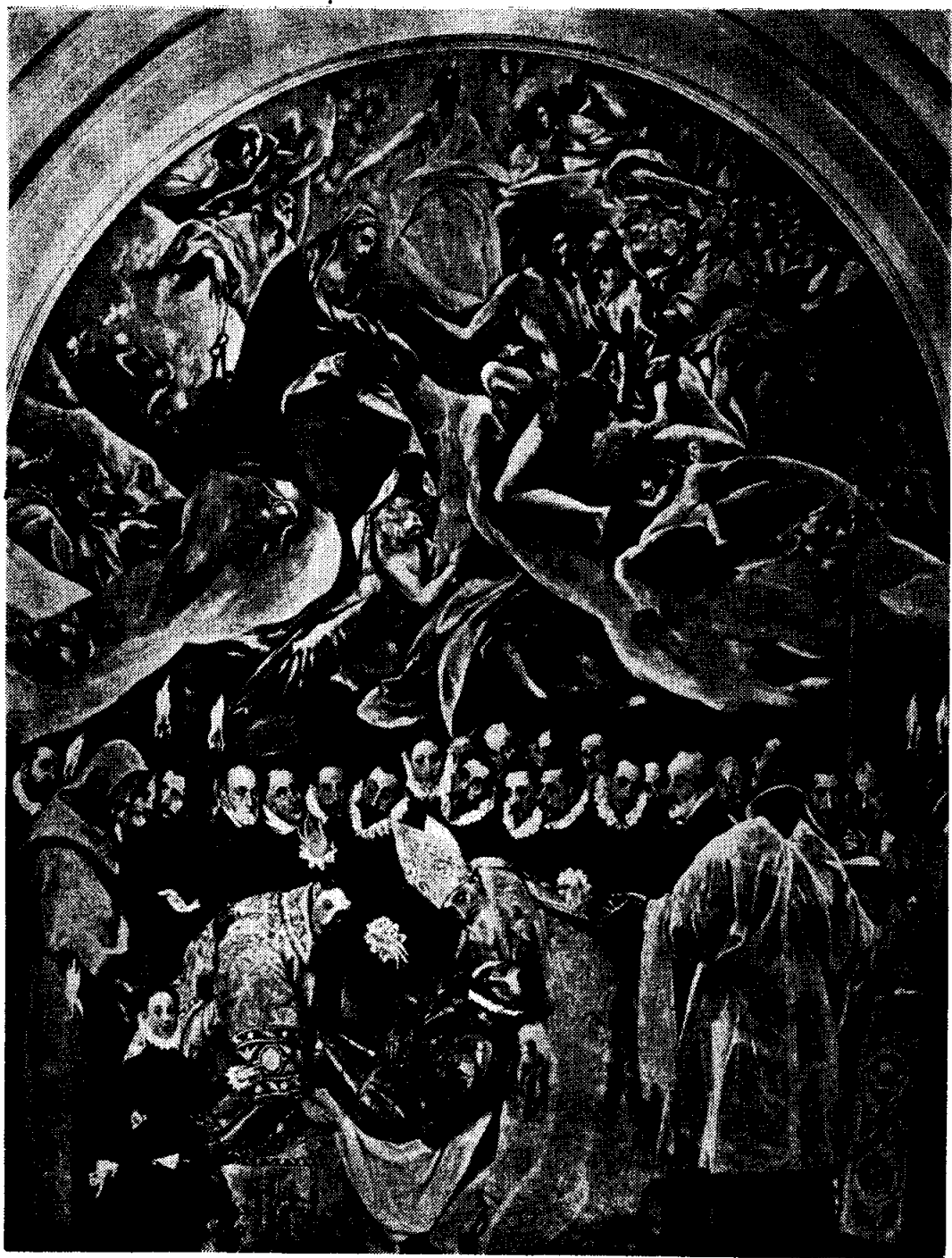
La polifonía gótica.—Frente occidental de la Catedral de Amiens.



El equilibrio renaciente.—Hans Memling: Angeles músicos.—Salterio, trompeta, marina (dicordio de arco), laúd, trompeta y lombarda.



LA INFINITUD BARROCA
Análisis lineal del «Entierro»



LA INFINITUD BARROCA

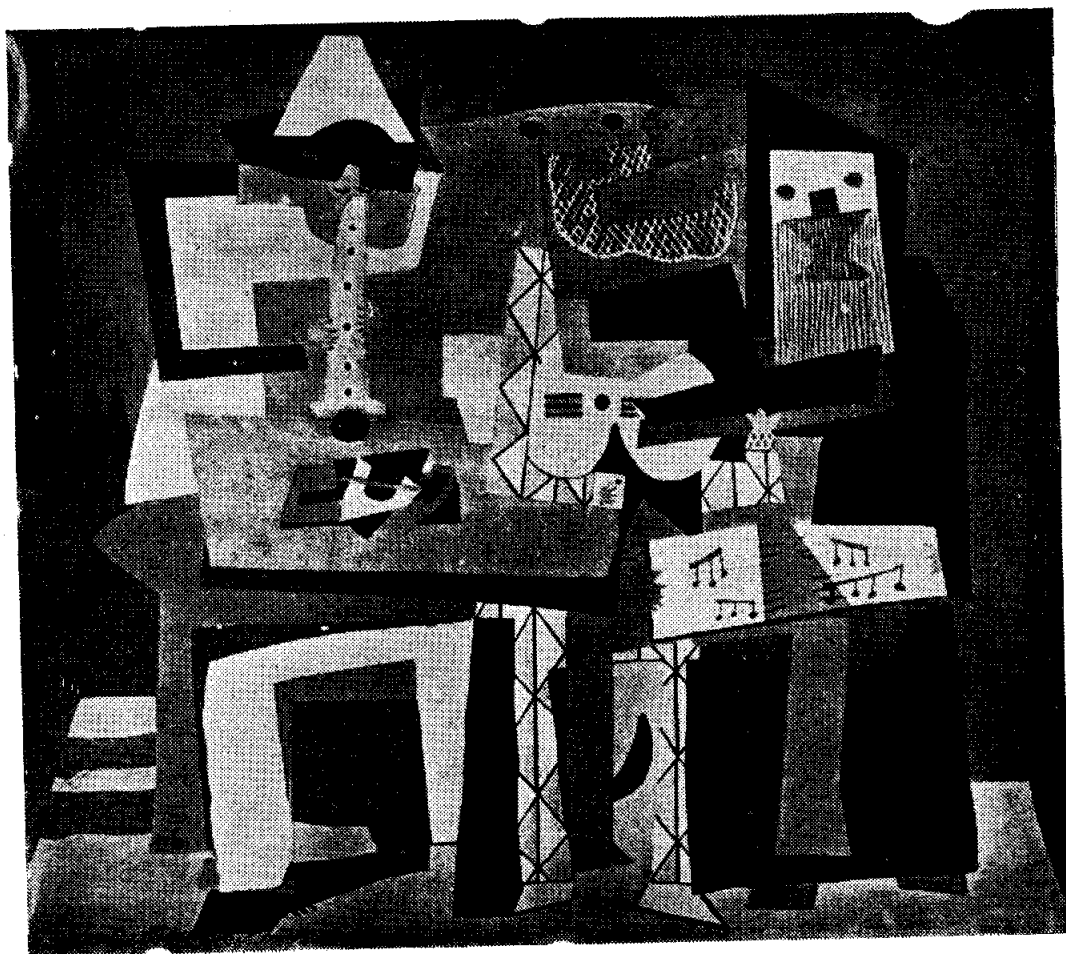
El Greco: El entierro del Conde de Orgaz. --(Iglesia de Santo Tomé. - Toledo)



Cherubini, por Ingres (Louvre)



Chopin, por Delacroix (Louvre)



Picasso: Les Trois Masques (1921)

excesos. Baste como triste ejemplo la difundida obra sobre el Arte y la vida Social de Plejanov. El dicerio del tremendo español no va contra el apostolado altruísta de la enseñanza ni contra el trágico determinismo de la económico, sino contra la tal manía encasilladora, peligrosísima en el juicio histórico y, muy especialmente, en el artístico.

Las líneas que anteceden pudieran interpretarse como de pesimismo contumaz. Hubimos de anteponer los tristes caminos señalados para insistir en su rectificación. Baste, por tanto, como apóstrofe, lo antedicho. Más adelante abundaremos en señalar el otro error de arrastre en la Historiografía del Arte, lo que con físicos argumentos puede definirse como la estratificación de los «compartimentos estanco».

INTUICIONES

El fenómeno de la correspondencia entre las artes no tiene nada de nuevo. Durante los siglos IV al VI de nuestra era, los pintores del período Gupta en la India derivaban su arte de la danza y los danzantes el suyo de la música. Este y otros ejemplos, oportunamente señalados por Curt Sachs (2), multiplican las intuiciones.

Vitruvio, en Roma, sugería a los arquitectos familiarizarse con la melodía y el ritmo. Goethe nos habla de las correspondencias directas entre las sensaciones; el sabor de los colores, el gusto alcalino del azul, ácido del amarillo, las «*antwortende Gegenbilder*». Ya en 1777, Forkel (3) sostiene que «las figuras en la música» representan, lo mismo que en la literatura y en la elocuencia, la expresión de las distintas maneras en que se manifiestan las sensaciones y las pasiones. Schlegel habla de «encontrar continuas comunicaciones entre las artes. Las columnas pueden mudarse en cuadros, los cuadros en poemas, los poemas en música y una música religiosa se elevaría como un templo en el aire» (4). Rimbaud, además de su famoso soneto en que dió forma universal a las sinestésias, al otorgar «color»

(2) Curt Sachs: «La Música en la Antigüedad» (Trad. cast. Barcelona, 1927). «The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and Dance». N. York, 1946. A esta obra nos referiremos en detalle al citar al autor (cf./nota 49).

(3) Forkel: «Über die Theorie der Musik», Gottingen, 1777, p. 26.

(4) A. G. Schlegel: Cf. «Teoría e Historia de las Bellas Artes», Madrid, s. a. (Se refiere sólo a arquitectura, pintura y escultura. Es especialmente interesante el juicio contemporáneo sobre Winkelmann y Baumgarten, el creador, según Kant, de la Estética).

a las vocales, sentó los dogmas del simbolismo poético (5), cuando ya Baudelaire había escrito:

«...*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (5 a).

La intuición gana contornos surrealistas en el célebre verso de Shelley (6):

*«And every motion, odour, beam and tone
With that deep music is in unison
Which is soul within the soul—they seem
Like echoes of an antenatal dream».*

Las afinidades y parentescos entre las artes ganan relieve, como veremos en detalle más adelante, en ciertas épocas determinadas. También ahondaremos en lugar oportuno acerca de las relaciones entre música y poesía, que no va implícita, por cierto, en la melodía que acompaña a un verso inspirador, o viceversa. El parentesco entre las «*Fêtes galantes*» y la Suite Bergamasque es extraordinario. Mas Debussy no pretendió describir las «*images*» plásticas de Verlaine. Coinciden, con medios de expresión distintos y el mismo idealismo estilístico, en las sonoridades graves y largas o en las agudas y vivas. Conjugaron los mismos planos opuestos de luz y de sombra, murmullos o estallidos súbitos, excitaciones tonales, cadencias rotas, progresiones armónicas implacables (símbolos todos del Impresionismo). En el *Passepiéd*, por ejemplo, una vez «in mente» el espíritu del poema de Verlaine:

*«Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques...»*

se puede fácilmente situar

(5) Cf./Mahling: Das problem des «Audition colorée». Arch. f. ges. Psych. LVII, 1-2, 1926.

(5 a) Cf./Charles Baudelaire: *Curiosités esthétiques*, Paris, 1873.—Deliberadamente hemos soslayado la copiosa bibliografía y temática sobre la música y los colores para no alargar más estas páginas. No obstante, es necesario llamar la atención acerca de su importancia histórica, sobre todo en la época del órgano de color, el Clavilux que tanto apasionó hacia 1920, en la del «Prometheus» de Scriabin estrenado con el «clavier à lumière» de Rimington en 1914, etc. Cf./además Valentin Parnac: *Theatre et Musique*, en R. M. IX, p. 362 y las Partes V y VI (*Musique et Littérature, Musique et Arts Plastiques*) en Etienne Souriau: «La correspondance des arts. *Éléments d'Esthétique comparée*», Paris, 1947, obra a la que haremos asimismo numerosas referencias.

(6) Shelley: «*Epipsychidion*», VII.

«*La calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*». (7).

La multiplicación de los ejemplos nos llevaría por fuerza a alterar el sistema propuesto, pues invadiríamos las conclusiones mismas de este ensayo. No obstante, completa la imagen el acercamiento de pintores y músicos, fraguado, no sólo por la identidad estilística, base de nuestra tesis, sino por la representación plástica directa de los fenómenos musicales contemporáneos del pintor y aun por los mismos retratos de pinceles célebres, que suelen componer binomios preciosos: el de Purcell por Closterman, el de Juan Cristián Bach por Gainsborough, el de Chopin por Delacroix, el de Liszt por Ingres, el de Berlioz por Courbet, el del mismo exaltado francés por el no menos tumultuoso Daumier, el de Debussy por Blanche, el de Strawinsky por Picasso, el apunte de Renoir sobre Wagner. No siempre tales retratos identifican el espíritu del plástico y su modelo (Wagner-Renoir). Mas, a veces, la identidad es tanta (Chopin-Delacroix) que no sólo concuerdan en el incentivo estilístico, sino en la actitud revolucionaria de las formas que arranca del mismo punto teórico y, exactamente, del mismo año. La interesantísima historia de la Música en la Pintura (8) ha captado ambientes y figuras desde las escenas decorativas de la tumba de Nakht en Tebas hasta «*Les trois masques*» pintadas por Picasso en 1921. Interesa a nuestro propósito señalar la antinomia violenta que significa un Paganini retratado con su agónico violín por hombres tan dispares, enemigos y encontrados como Ingres y Delacroix (9).

* * *

REVISIÓN DE CONCEPTOS

La índole de este trabajo no nos permite ahondar en la revisión de conceptos hasta sus raíces helénicas (10). Debemos partir

(7) Cf/ el excelente análisis de éste y otros paralelos en Souriau, op. cit. p. 119.

(8) Cf/ el esquema contenido en la introducción de Lawrence Haward a «*Music in Painting*» (The Faber Gallery), London, 2.ª ed. 1946.

(9) Cf/ sobre la música del verso Trannoy: «*La Musique du vers*» y Combarieu: «*Les Rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'Expression*», 1894.

(10) Cf/ especialmente el Cap. I de «*The Commonwealth of Art*», el V de «*La Música en la Antigüedad*» y «*The Rise of Music*» (1943) de Curt Sachs, así como el T. I de la Historia de Combarieu. Bibl. especial en G. Deese; «*Music in the Middle Ages*», 1940.

del ensayo sobre los diferentes estilos de Vignola (11), como antecedente que habría de fraguar tres siglos después con la revolución provocada por Riegl. La Historia tradicional del Arte se define con su categoría de catálogo. La descripción minuciosa de las «piezas», según normas estimativas de ortodoxa limitación, es módulo en las obras sólidas de Woermann, del propio Riegl (11 a) y, en general, de las impresas hasta la segunda década de nuestro siglo. Las catalogaciones eruditas, propias de las historiografía alemana, contrastan en esta época con el lapidario sistema francés, de aseveraciones rotundas en aras de la decantada búsqueda de la claridad. Se producen en la historiografía gala con asaz frecuencia casos como el de Réau (12), de irritante «chauvinisme», que conforma la Historia a la mentalidad patriótica del autor.

Por cierto que los primeros intentos de integración de la Historia del Arte en la de la Cultura arrancan del «*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*» de Voltaire, base del moderno concepto de la última y fundamento, con las intuiciones geniales de Michelet, de la tesis de Burckhardt en su ensayo sobre la «Cultura del Renacimiento en Italia». Mas no es menos evidente que en la historiografía alemana del pasado siglo encontramos los definitivos intentos de un análisis comparado de las artes en sus relaciones con la evolución del pensamiento humano. Culminante y en oposición no pocas veces a Burckhardt, Gebhart esbozó en su teoría de los ritmos (13) una alternación periódica en la Historia del Arte que, salvando los riesgos de estos encasillamientos «a forciori», se cumple desde la Edad Media con diáfana claridad. Gebhart sostiene que si una época se define por el equilibrio, sistema y simetría de las formas, la siguiente buscará su expresión en la infinitud.

El camino había sido preparado por los estetas, filósofos y aun los propios artistas (músicos especialmente) de los siglos XVIII y XIX. La Enciclopedia, con sus apodícticas rectificaciones al espíritu del Barroco, abrió insospechadamente el camino al concepto

(11) Vignola: «*Trattato degli Ordine*». Publ. en 1550, fecha simbólica en que levantó la Villa del Papa Julio y definió el nuevo estilo como «jesuíta».

(11 a) Alois Riegl: «*Die spaetroemische Kunstindustrie im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervoelkern*, 1901.—«*Das hollaendische Gruppenportraet*», 1902.—«*Entstehung der Barockkunst in Rom*», 1908.

(12) Louis Réau: «*Histoire Universelle des Arts*», París, 1936. Cf/ especialmente el T. III, en el cual Francia se «salva» de las «aberraciones» barrocas por su apolíneo equilibrio.

(13) Cf/ «*Les origines de la Renaissance en Italie*».—«*Études méridionales*», 1887.

neoclásico, casi contemporáneo del «Sturm und Drang». Y, a la vez que centraba en sus dos «Razones» la Teoría del Conocimiento, Kant rectificaba de inmediato las apolíneas «galanterías» de Voltaire y, sobre todo, de Baumgarten al situar la música, no en la razón o en el intelecto, sino en el sentimiento (Gefühle) (14). Idéntica actitud es la de Hegel, que considera al sonido como simple medio de transmisión, sin valor propio que, al destruirse, deja sus resonancias en las profundidades del alma. También para él la música es el «arte del sentimiento» (15). Esta corriente unificadora, propia del Romanticismo, culmina en el «Parerga und Parapilomena» de Schopenhauer (16), base del concepto de «voluntad» de Worringer de que nos ocuparemos más adelante. Para Schopenhauer la música es el verdadero lenguaje universal, inteligible a todos y en todas partes, pues habla no de las cosas, sino del bien y del mal, únicas realidades de la «voluntad». De aquí que la música se dirija al corazón, mientras que nada tiene que decir a la cabeza. Es un abuso, dice Schopenhauer, pedirle esto, como en el caso de la música descriptiva que, por tal razón, es necesario rechazar una vez más (señala concretamente que Beethoven y Haydn han cometido ese error, del que se salva Mozart). La expresión de las pasiones es, en efecto, un asunto, y la pintura de las cosas, otro. Más adelante, el panegirista de la voluntad establece interesantísimos paralelos entre música y arquitectura (17).

Los pretendidos postulados anteriores influyeron directamente en la historiografía misma, sobre todo en la alemana, de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del nuestro, perfilando cada vez más la proximidad entre las diversas manifestaciones del Arte.

(14) Kant. Cf/ «Lo Bello y lo Sublime». Ensayos críticos. (Trad., B. A., 1943) y «Crítica de la Razón Pura, *Estética trascendental* y *Análítica trascendental*». Ed. Losada, B. A., 1943, especialmente la proposición (pág. 169) para suprimir el término Estética.

(15) Hegel: «Vorlesungen über die Aesthetik» (Hay trad. cast. de Giner de los Ríos, Madrid, 1908).

(16) Schopenhauer, 2.ª parte de «Parerga y Parapilomena» (Ed. de Madrid, 1908). (pp. 147-148).—Cf/ el III Libro final: el objeto del arte y ap. al Lib. III, Cap. XXXIV de «El Mundo como voluntad y como representación» (Ed. Ovejero y Maruri, Madrid, Aguilar, 1928).

(17) La adecuación del estilo es subconsciente y ajena a la voluntad del creador (dice Souriau). Sin embargo, a éste fuerza volitivamente su estado de ánimo para llegar al resultado apetecido. Tal es el caso de Wagner en su pasión por Matilde Wessendonk. El Tristán no es su producto, como señalan las simplificaciones de las biografías, sino todo lo contrario. Wagner—lo sabemos por confesión propia—se «enamora» de Matilde para autosugestionar el estado de ánimo que le permitiera llegar a la exaltación sublime del Dúo de Amor.

El camino esbozado por Riegl se perfila con delimitados contornos en las tesis de Dvorak (18) que lo supedita a la historia general de las ideas y, en especial, de la filosofía y de la religión, y Balet (19) que condiciona el Arte a la interacción de todos los dominios históricos, tanto materiales como ideales.

La consecuencia de estos conceptos se ha canalizado, ya en nuestros días, por sendas también dispares. Intentemos señalar algunas, haciendo hincapié en la Teoría del Arte como fenómeno social; en el predominio del ritmo, la gracia y el equilibrio; en las formas de la estética comparada, para concluir con la directriz que sitúa el eje del problema en la música.

La Teoría del Arte como fenómeno social hunde sus raíces en el proceso señalado en los párrafos anteriores. De típico carácter alemán, lo representan, además de Dvorak y Balet, Worringer y Weisbach, con la derivación esbozada en las categorías de Wölfflin. En otras ocasiones hemos pretendido criticar el punto de vista religioso de Weisbach (19 a). Desde diverso ángulo, muy dispar por cierto, Worringer, en sus trabajos sobre el Gótico y el Impresionismo (20) considera a la Historia del Arte no como una simple historia de la capacidad artística, sino como una historia de la voluntad artística, concepto por lo demás recientemente rectificado (21). Sin embargo, Worringer, buscando soluciones a las dificultades para representar el espíritu de la época, ha dado forma concreta y gráfica a su expresión: «*Hemos de definir la voluntad de forma que se refleja en el más pequeño pliegue de un traje gótico, con la misma fuerza y evidencia que en las grandes catedrales*» (22). Hausenstein, en sus obras sobre el arte del siglo XIX y el Barroco (23) enlaza la actitud social men-

(18) M. Dvorak: «Über Kunstbetrachtung», Munich, 1924.—«Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance», Munich, 1927.

(19) Leo Balet: «Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 19 Jahrhundert», Leipzig, 1936.

(19 a) Weisbach: El Barroco. Arte de la Contrarreforma. (Trad. cast. con prólogo de Lafuente Ferrari, Madrid, 1941).

(20) Guillermo Worringer: «La esencia del estilo Gótico» (1.ª trad. cast. Madrid, 1925.—2.ª, B. Aires, 1942). Cf/ «Abstraction und Einfühlung» y «El Impresionismo».

(21) Entre nosotros lo ha realizado José Ricardo Morales en sus cátedras de Historia del Arte y sabemos que se desarrolla ampliamente en su libro en preparación sobre el Románico y el Gótico.

(22) Op. cit. p. 17.

(23) Wilhelm Hausenstein: «Die bildende Kunst der Gegenwart». (Hay trad. cast. «Un siglo de evolución artística», B. Aires, 1945). Cf/ «Der Geist der Baroks», Munich, 1921.

tada con el concepto clásico, sin llegar, por cierto, al tradicional punto de vista de Focillon (24) que todavía utiliza la promiscua terminología de la barroquización del gótico, redundancia si las hay.

Otros autores, especialmente franceses, han buscado el rumbo por el camino de la gracia, del equilibrio, del ritmo, como determinantes capaces de enlazar el parentesco entre las artes. Jean Royere establece la unidad de música, pintura, poesía y danza por medio del ritmo: «*Le rythme est une loi universelle tandis que le langage est restreint à l'homme. L'Art s'étend donc en quelque manière, au-delà de l'homme par sa participation au rythme*» (25). Raymond Bayer sitúa el nexo en el estudio de los equilibrios de estructura (26) y Ghyka, con una tónica asaz racionalista y científica, en el equilibrio de las proporciones (27).

No obstante las rectificaciones de que ha sido objeto, la obra de Wölfflin (28) aporta ideas definitivas. Por vez primera, sistemáticamente, un historiador del Arte se «ocupa de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas», de manera mucho más científica y aguda, por cierto, que las antiguas, simpáticas y literarias afirmaciones de Taine (29). Las cinco categorías que contrastan el Renacimiento y el Barroco, modificadas, repetimos, en lo relativo a la pintura, escultura y arquitectura de que se trata en los «Conceptos fundamentales» (30), pueden ser aplicadas con impresionante exactitud a la música.

(24) Henri Focillon: «Art d'Occident», París, 1938, pp. 293 y sigs.

(25) Jean Royere: «Le Musicisme», en La Rev. Mus. IX, Jul. N.º 10, p. 336.

(26) Raymond Bayer: «L'Esthétique de la Grèce. Introduction à l'étude des équilibres de structure», París, 1933. Contiene una extensa e interesante bibliografía.

(27) M. C. Ghyka: «L'Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art».

(28) Enrique Wölfflin: «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte». (1.ª ed. Madrid, 1936, 4.ª ed. Madrid, 1945).

(29) Cf/ el Cap. II de la 3.ª parte de la «Filosofía del Arte». (Hay lujosa ed. de B. Aires, 1946).

(30) Categorías de Wölfflin:

RENACIMIENTO

- 1) Lineal- sentida con la mano
- 2) Compuesta en plano
- 3) Las partes coordinadas de igual valor
- 4) Forma cerrada, dejando fuera al observador
- 5) Claridad absoluta

BARROCO

- 1) Pictórica- seguida por la vista
- 2) Compuesta en profundidad
- 3) Las partes subordinadas a un conjunto
- 4) Forma abierta, dejando dentro al observador
- 5) Claridad relativa.

Han corrido bastantes páginas de este ensayo sin habernos justificado hasta ahora acerca de la lejanía de otros centros de investigación artística. Valga la excusa para salvar sus numerosas lagunas. Ignoramos, a pesar de abundar con insistencia honrada en la bibliografía de las obras fundamentales, si se ha llegado al camino propuesto a través de la Estética comparada. Las observaciones del sabio profesor de la Sorbonne, Etienne Souriau, nos permiten colegir que no. La obra clásica de George Lansing Raymond, limitada y antigua, sólo se refiere a las proporciones y armonías de línea y color en Pintura, Escultura y Arquitectura (31). Hay, sin duda, ensayos de gran interés, como por ejemplo el de Colin Mc Alpin (32) que toca, de pasada, en el capítulo XVII las relaciones entre Pintura, Poesía y Música. Como trabajo de síntesis, el libro del mencionado profesor de la Sorbonne (33), al menos, enfoca todos los ángulos factibles, en rigurosa crítica estética... salvo el que más interesa a la fórmula aquí solicitada. Souriau parte con un propósito ambicioso y noble: *«Entre une statue et un tableau, entre un sonnet et une amphore, entre une cathedrale et une symphonie, jusqu'ou peuvent aller les ressemblances, les affinités, les lois communes; et quelles son aussi les différences qu'on pourrait appeler congénitales? Tel est notre problème»*. Sus elementos de Estética comparada pretenden resolverlo por medio del análisis de las formas. Incorpora, ya era oportuno, la Música a los comunes determinantes y propone todo un «Sistema de las Bellas Artes» ordenado con criterio asaz riguroso y, tal vez, demasiado científico. Comparada con los devaneos literarios de Elie Faure y de Eugenie D'Ors, e incluso las serias obras de Lansing Raymond, Bayer, Mc Alpin, Lemocke (34), Bon (35), la deficiente de Fumet (36) e incluso la interesantísima de Wackenroder (37), la tesis de Souriau ofrece un medio cuidadosamente elaborado y pletórico de horizontes, útil para la determinación del parentesco en ciertas

(31) George Lansing Raymond: «Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics». N. York, 1899.

(32) Colin Mc Alpin: «HERMAIA. A study in Comparative Aesthetics». London, s. a. Cf/ Parente: «La Musica e le arti», Bari, 1936 y para un panorama general: Walter Passarge: «La Filosofía de la Historia del Arte en la actualidad» (trad. cast. Madrid, 1932).

(33) Op. cit. (nota 5).

(34) Carlos Lemocke: «Estética». Trad. de Unamuno, Madrid, s. a.

(35) Antoine Bon: «L'Art et l'Homme». Río de Janeiro, 1945.

(36) Stanislas Fumet: El proceso del Arte. Madrid, 1946.

(37) Wilhelm H. Wackenroder: «Fantasies sur l'Art», Paris, 1945.

formas, pero, por desgracia, prescinde en absoluto de la continuidad histórica en la evolución del estilo.

El esbozo de todas estas corrientes nos lleva de la mano a una conclusión que enaltece la mayor perspectiva del arte de los sonidos: los únicos ensayos positivos en la ruta señalada parten del amplio campo de la musicología. No cabe aquí el intento de penetrar en las razones del fenómeno ni en sus causas. Sea la mayor sensibilidad del músico o, en sentido peyorativo, la urgencia por buscar determinantes con apodos estilísticos a los períodos de la Historia musical, es el hecho que de ella parten los escasos proyectos satisfactorios que conocemos.

Es, asimismo, necesario establecer que casi todas las iniciativas vienen de la musicología alemana moderna, con ciertas limitaciones iniciales peligrosas. La antes expuesta manía del encasillamiento ha producido, sin embargo, obras definitivas. Hemos de ocuparnos ahora, de modo especial, de las elaboradas por Alfred Lorenz y Curt Sachs.

En su trabajo básico, Alfred Lorenz (38) encierra la Historia de la música en ritmos fijos que estructuran el objeto total de ella en períodos regulares, considerando las obras de arte no como cosas inertes, sino como organismos vivos, plenos de aspiraciones íntimas. Lorenz (39) señala cierta unidad en las tendencias de cada período, en la que establece la raíz del estilo. De inmediato establece un dualismo regular e ininterrumpido entre la homofonía y la polifonía en lucha permanente por el predominio (40). Es ocioso resaltar las con-

(38) Alfred Lorenz: «Abendländische Musikgeschichte im Rythmus der Generationen». Berlín, 1928.

(39) Alfred Lorenz: «Periodizität in der Musikgeschichte». En Die Musik XXI—9.

(40) Por su alto interés y carencia de trad. castellana, juzgamos oportuno reseñar la base objetiva de la teoría de la Periodicidad de Lorenz (agradecemos aquí a la Srta. Bebe Parada su gentil ayuda en la traducción para R. M. Ch.): «Se observa que en períodos determinados se puede reconocer una cierta unidad en las tendencias musicales de Occidente. Así se forma un estilo que se mantiene durante períodos enteros. Estos estilos atañen principalmente al dominio de la homofonía o al de la polifonía. Al final del 400, con Ambrosio el Santo, la música occidental presenta en primer lugar un aspecto homófono en los numerosos himnos eclesiásticos y en las melismas maravillosas de los cantos gregorianos que alcanzan la cúspide con Gregorio el Grande en el 600. Iniciada la polifonía al final del 700, florece con el «organum» de Huchbald en el 900. Pero el sentido del ritmo y de las creaciones melódicas sufre un retroceso en este período. Alrededor del año 1000 comienza una nueva época en la cual la igualdad de valores cede el lugar al predominio de una voz en el «Discantus». El punto culminante puede establecerse en la leyenda de Warbourgh, alrededor del 1200. En 1300 comienza la épo-

comitancias y relaciones entre la teoría periódica de Lorenz y los ritmos de Gebhart.

En las últimas décadas los intentos del estudio comparado de las Artes, a partir de la Música, han dado positivos resultados. Ganaron merecida fama en su momento las aportaciones de Combarieu (41), más que por la Historia de la Música, por las monografías especializadas, entre las cuales atañe a nuestro problema la dedicada a las relaciones entre Música y Poesía (42). El pensamiento hispano se ha incorporado por derecho propio a la bibliografía fundamental del tema con los sesudos libros de Adolfo Salazar (43). El musicólogo español radicado en Méjico desde la Guerra Civil, determina la Historia de la Música, como sistema, por el ambiente social. Roza la paralela evolución de los estilos en las Artes Plásticas, pero como antecedente de sus anteriores especificaciones, sin ahondar en los ejemplos. A fuer de especialista, se mantiene en su estanco compartimento. El musicólogo húngaro norteamericanizado Paul Henri Láng (44), muy cerca ya del desiderátum que nos justifica, plantea cada capítulo de su obra ofreciéndonos (como lo hacen Salazar y otros historiógrafos) un panorama histórico-cultural que sitúa la evolución de las ideas. De inmediato analiza los determinantes del estilo, en conjunto, sin abundar demasiado en las ejemplarizaciones, incidiendo con Leichtentritt en los conceptos generales, con rigurosos método y criterio. Sin embargo, Láng mantiene términos discutibles y aun anticuados, como por ejemplo «Romanticism in the Baroque» (45), lo que no aminora el valor de los capítulos fundamentales (enca de la «Ars Nova» y el gran período flamenco que alcanza la cúspide del pensamiento polifónico con Josquin des Prés en 1500. Palestrina y los madrigalistas clarifican la polifonía, pero la homofonía vuelve a aparecer a finales del 1600 en las monodías de las óperas florentinas y en los corales protestantes. En 1800 florecen los clásicos debido a una fuerza creadora de melodías rítmicas. Con Reger y Schönberg comienza la corriente a vacilar. Estamos en la revolución del 1900.

Vemos, por consiguiente, que la homofonía predomina en el 400, en el 1000 y en el 1600, mientras que en el 700, 1300 y 1900 la polifonía preocupa esencialmente a los compositores. Tales tendencias alcanzan su cumbre después de 200 años y luego declinan rápidamente. Como la cúspide de una tendencia coincide con el punto más bajo de la otra, se puede representar la Historia de la Música mediante una línea oscilatoria cuyos componentes aislados se manifiestan cada 600 años...».

(41) Jules Combarieu: «Histoire de la Musique», 3 vols. (1913-20).—«La Musique, ses Lois, son Evolution», 1907 (trad. cast. B. Aires, 1944).

(42) Combarieu: «Les Rapports de la Musique et de la Poésie considerées au point de vue de l'Expression», 1894.

(43) Cf/ especialmente «Forma y expresión en la música», México, 1941. «La Música en la Sociedad Europea», México, 1944-1946, IV vols.

(44) Paul Henry Láng: «Music in Western Civilization». N. York, 1941.

(45) Op. cit. p. 327.

cuanto a nuestra tesis) como «*The Relationship of Drama to Poetry and Music*» (Cap. X), en el que rechaza todo acercamiento en el intercambio de los medios de expresión de las diferentes Artes, lo que no obsta para que reflejen conceptos poéticos basados en los actos, no en las razones. No es otro el ideario de la correspondencia entre las artes a partir, no de la forma (la música «puesta» a un verso, el cuadro de un concierto) por sí misma, sino por la identidad del estilo en el espíritu de la época.

Hugo Leichtentritt, no obstante lo panorámico y esquemático de su «*Música, Historia e Ideas*» (46), está sin duda más cerca aún de la solución exigida por nuestro momento histórico. Interestantísimo compositor, Leichtentritt es uno de los musicólogos contemporáneos de mayor base cultural y estética. Baste señalar que, además de sus profundos estudios musicales, abordó en Berlín los de filosofía, estética, literaturas clásica y moderna y Bellas Artes. Su extensa bibliografía (47) culmina con la pequeña obra citada, en la cual enfoca la evolución de los estilos, como los autores recientemente señalados, a partir de la Música. Mas sus extensos conocimientos en la Historia tradicional del Arte le permiten establecer de continuo paralelos evidentes y sugestivos. El sistema es opuesto y, en cierto modo, complementario al de Souriau, pues encuentra tales concomitancias (insistimos), no en la presentación de la forma, sino en la historia misma de los estilos.

La exaltación de la gran virtud en el sistema de Leichtentritt, que podía haber hecho de su obra la fundamental de haber profundizado y extendido más sus análisis, nos lleva de inmediato a enfocar su carencia como el único vituperio al fundamental libro de Curt Sachs (48). Es éste el único encauzado hacia nuestro desiderátum, con todos los pronunciamientos favorables, que ha llegado a lo universal. Con un criterio más objetivo y, a la vez, más encasillado que Leichtentritt, Curt Sachs sitúa en el tiempo las obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas y, de inmediato, las con-

(46) Hugo Leichtentritt: «*Music, History and Ideas*», Harvard Univ. Press, 1938. (Hay trad. cast. de Floreal Mazía, B. Aires, 1945).

(47) Varios vols. de «*Denkmaler deutscher Tonkunst*». IV vols. de la Ha. de Ambrós (Leipzig, 1911), Chopin (biogr.) Berlin, 1905; «*Geschichte der Motete*», Leipzig, 1908; «*Musikalische Formenlehre*», Leipzig, 1912-20-27; «*Ferruccio Busoni*» (biogr.), Leipzig, 1916; Análisis de las obras de Chopin, 2 vols. Berlín, 1919-21; «*Händel*» (biogr.), Berlín, 1924; «*Everybody's Little History of Music*» (N. York, 1938).

(48) Curt Sachs: «*The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, Music and the Dance*», N. York, 1946.

temporáneas musicales. El también completó sus estudios musicales con los filosóficos y artísticos, abundando en su profundidad polifacética como gran arqueólogo. Es interesante señalar que su dedicación a la música es posterior a las actividades reseñadas, de donde se infiere que llegó a ella con una base cultural preciosa (49). Impele a Sachs cierta obsesión por situar los fenómenos estilísticos encuadrados en fechas rigurosas, lo que limita, por cierto, el esquema fundamental de la Historia del Arte que llena la Primera Parte de su «Commonwealth», siguiendo a veces trayectorias tradicionales hace años rectificadas (50). La encasillada sistematización cronológica se evade un tanto al revisar (Segunda Parte) los conceptos de lo clásico, lo barroco y lo romántico, como elementos permanentes que animan todas las épocas. La médula de su trabajo se afirma después de rechazar el juego nietzscheano de lo Apolíneo y lo Dionisiaco para proponer, a su vez, el inalterable del Ethos y el Pathos, en su pura etimología helénica. La tónica de los contrastes por medio de enlazados dualismos se repite sin descanso y, luego de negar la validez de las leyes históricas generales, propone a su vez una serie de categorías inmanentes al arte. En el capítulo dedicado a «Limitación e Infinitud» (obsérvese la identidad con Gebhart) trata de los temas, lo descriptivo, la mezcla de las Artes, la fusión de lo divino y lo secular, la de Arte y Vida, el tamaño y la densidad, la redundancia, los símbolos y el artificio. En el IX intenta perfilar la terminología filosófica del Arte, jugando con similares conceptos a los utilizados por Wölfflin en sus Categorías. Titula este capítulo «Esencia y Apariencia» e insiste en los dualismos de inmanencia y accidente, lo plano y lo pintoresco, línea y color, lo bi y lo tridimensional (aplicado especialmente a la coreografía), el planteamiento de la obra de Arte, la independencia y la dependencia, con un excelente estudio de lo transparente y adaptable de los estilos. Insistiendo en la terminología de Wölfflin, dedica al Cap. X a las estructuras abiertas y cerradas. Analiza primero lo centrípeto y lo centrífugo en las Artes Plásticas y en la Danza y torna a los dualismos de adición y unificación, disyunción y conjunción, para terminar con lo tectónico y lo atectónico.

Tan atropellado cúmulo de conceptos marea desde el sumario. Como Leichtentritt, Curt Sachs debía haber realizado un grueso

(49) «Reallexikon der Musikinstrumente», Berlín, 1914; «Handbuch der Musikinstrumentenkunde», 1920; «A World History of the Dance», 1937, etc.

(50) P. e. la separación entre Edad Media y Renacimiento en las medianías del siglo XV a partir de Donatello y Brunelleschi, mantenida desde el siglo XVIII. (pp. 100 y sigs.).

volumen de cada capítulo. La poderosa sabiduría del erudito alemán lo lleva en las conclusiones al campo de la ciencia y, en la tercera parte, plena de aciertos intuídos e insospechados por sus predecesores, torna al pretendido establecimiento de leyes inamovibles, hostiles desde la misma terminología (Ciclos Gigantes, microciclos, reglas evolutivas. . .). La obra, insistimos, es un maremágnum de ideas que se condensan por centenares en cada página. Al iniciar el estudio de los «Ciclos Gigantes», parte Sachs de la evidencia que significa lo permanente arquitectónico contra lo fugaz musical, para llegar a la sorprendente afirmación de que el estilo de transición es ficticio, no existe (51). Pero no importa que la obra arquitectónica sea producto de varias manos y de sucesivas épocas. Lo sustancial es la yuxtaposición de los estilos en el mismo edificio, cuando esto se produce. De aquí que la pretendida comparación entre la catedral y la sinfonía que postulaba Souriau sea falsa, puesto que ésta encierra unidad de forma y de época. Hay, sin embargo, muestras definidas de arquitectura encerrada en el concepto general de la época (no la cronología rigurosa), especialmente en la iglesia románica. Es indudable que la música ha tenido, hasta la impresión multiplicada, un valor angustiosamente fugaz (52). La Pintura y la Escultura no presentan ni el vértigo temporal de la música ni la longevidad de la arquitectura. Premisas tan definidas sirven a Sachs no para desarrollar el valor de este concepto del tiempo, sino para enlazarlo con el del espacio, en cuanto ideas bi y tridimensionales como expresión de otros tantos ciclos gigantes de la Edad Media y la Edad Moderna, aplicados especialmente a la Danza (Cap. IX de la 3.^a Parte). Al determinar los tales ciclos, Sachs hace coincidir la fase gigante de la armonía con la Arquitectura del Renacimiento y del Post-Renacimiento y con la visión tridimensional en Escultura y Pintura. Del mismo modo, entronca la fase gigante de la música lineal con las fases de la arquitectura medieval y la visión bidimensional. El artificio cacofónico nos lleva a una consecuencia meridiana. Cada coincidencia—señala Sachs—confirma la correlación de la armonía y el tri-dimensionalismo. Y concluye: «los planos paralelos de Debussy y la atonalidad de Schönberg han disuelto y dado muerte al sistema armónico de los últimos 400 ó 500 años». De aquí colige el autor que estamos en la iniciación de un nuevo ciclo gigante. A modo de colofón, el erudito establece dos leyes «principales» en la evolución

(51) Op. cit. Part Three. «The Fate of Style». Chap. Fourteen. 1. Giant Cycles. p. 345.

(52) Es sabido que incluso Bach componía rápidamente una cantata para cada Domingo y que rara vez se volvía a interpretar alguna de las ya conocidas.

de los ciclos: 1) Cada círculo arranca de una fase «ethos» y termina en una fase «pathos»; 2) Cada fase se desarrolla del «ethos» al «pathos». El análisis crítico de estas leyes (o como él más modestamente llama, reglas) exigiría un espacio desmesurado. Baste insistir en las reservas iniciales acerca de estos encasillamientos, añadiendo, en descargo, que la fórmula explica no pocas alteraciones en la aplicación de los ritmos de Gebhart.

Al repasar esta sumarisísima síntesis de conceptos, hallamos una feliz concordancia en el fondo de los propuestos por el último autor citado (hermetismo-infinitud), Wölfflin (forma cerrada-forma abierta), Lorenz (homofonía-polifonía) y Sachs (ethos-pathos). Como sistema en las oscilaciones que presiden la evolución estilística desde la Edad Media, las cuatro tendencias se conjugan de consuno en las antítesis espirituales que saltan del Románico al Gótico, de éste al Renacimiento para abrirse de nuevo con el Barroco, cerrarse con el Neoclásico, tornan a abrirse con el Romanticismo y continuar el juego con el Realismo, el Impresionismo (el Simbolismo precedente), el Expresionismo, el Cubismo, el Surrealismo...

MEDIOS DE EXPRESIÓN. COMPARTIMENTOS ESTANCO

De lo anterior se colige que la Historia del Arte, salvo los nobles esfuerzos de los musicólogos y algún esporádico intento de los estetas, en el sentido genérico y universal de su enunciado, ha venido considerándose inveteradamente como serie aislada y aun hostil de compartimentos estanco. La tradicional sólo buscaba la expresión o el simple catálogo de las artes plásticas y del espacio. La bibliografía esquemática anterior lo certifica. La historia de la música, por su parte, ha seguido la misma actitud hermética. Las también tradicionales de Ambrós (53), Adler (54), Riemann (55), Lavignac (56) cultivan la biografía, la evolución de las formas, a veces la influencia del medio y de la sociedad (57), sin acuerdo posible siquiera

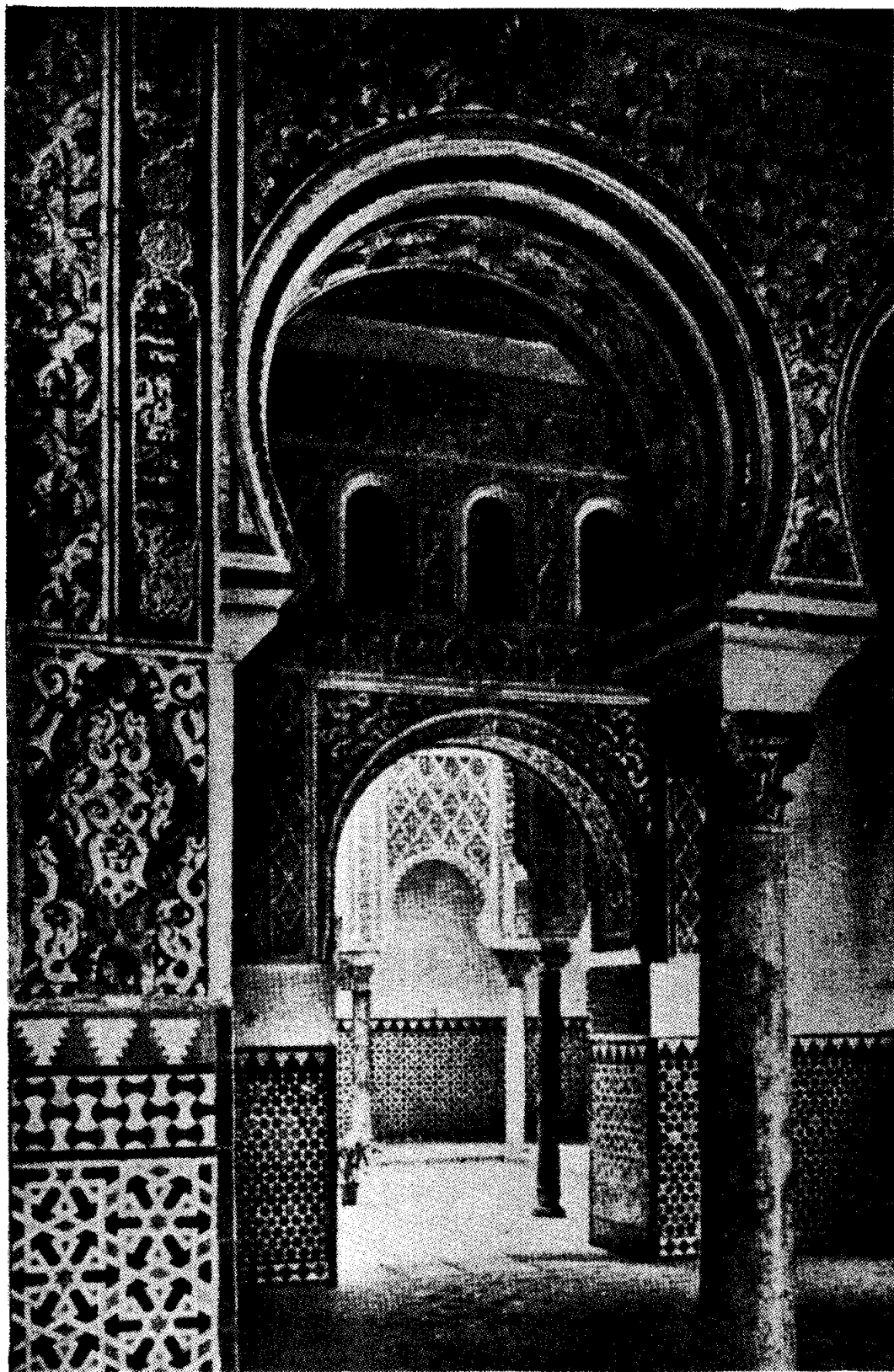
(53) Augusto Guillermo Ambros: «Ha. de la Música», 1.er vol. 1862. Cf/ «Die Greuzen der Poesie und Musik», contra las teorías de Hanslick.

(54) Guido Adler, Director de la «Handbuch der Musikgeschichte», entre otras obras, Cf/ «Der Stil in der Musik», 1912.

(55) K. W. J. H. Riemann: la formidable bibliografía de este musicólogo llena más de cien títulos entre libros y ensayos. Sus famosos «Katechismus» son de todos conocidos, así como su «Historia de la Música» (1.ª ed. 1901).

(56) Alexandre J. A. Lavignac: «Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire», iniciada en 1913.—«La Musique et les Musiciens», 1895.

(57) Cf/ F. Malipiero: «The History of Music and the Music of History». Mus. Quart. IX; A. Mendel: «Spengler and Music History», Mus. Quart. XX;



El arabesco ornamental.—Alicatados cerámicos y atauriques o yeserías del Patio de las Muñecas y Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla.



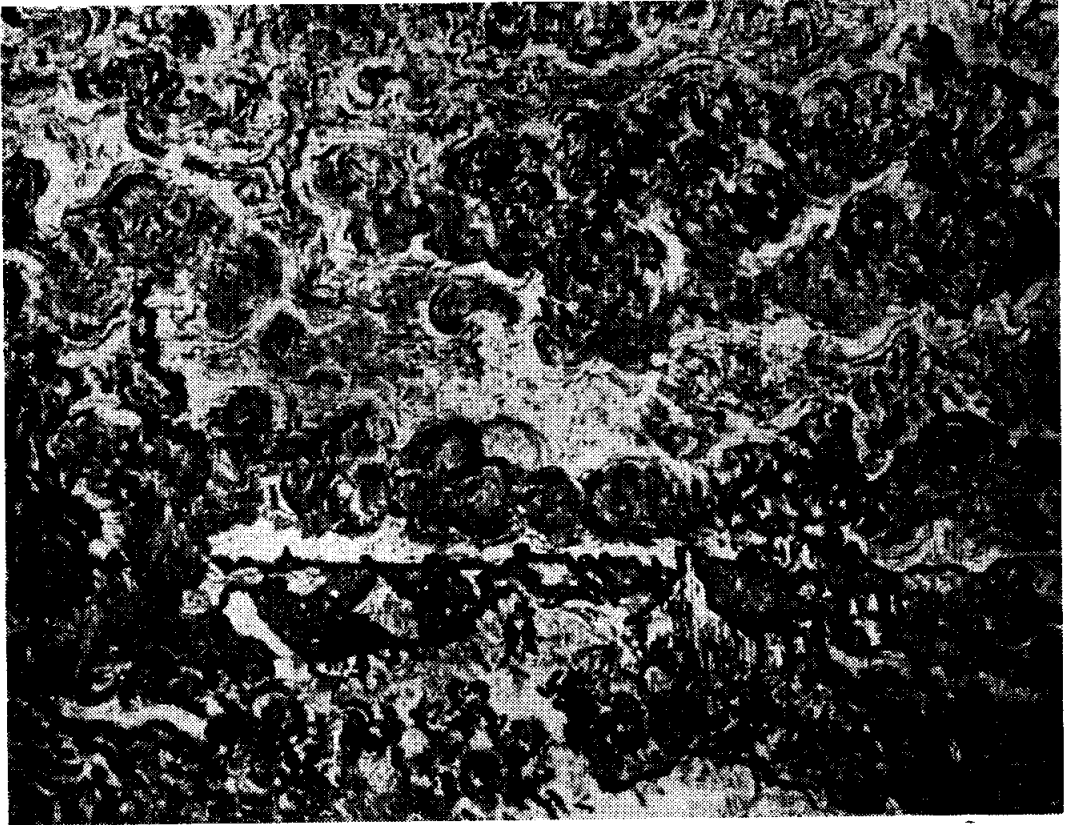
EL ARABESCO BARROCO

Representación en Roma de la «Festa Teatrale». «La Contesa de nunnie», de Leonardo de Vinci.—
Cuadro de Panini (Louvre).



EL ARABESCO BARROCO

Bach: Página inicial autógrafa del Preludio y Fuga en si menor para órgano (Colonia, Heyer Museum).



El arabesco pictórico.—Van Gogh: Paisaje de invierno (1890). Col. V. W. van Gogh.—Amsterdam.

en las determinaciones del estilo. Bach es en unos considerado como clásico y en otros como barroco, antítesis de tan diametral como absoluta oposición. Y los grandes fenómenos de síntesis artística general, como la ópera o la danza, entran en cuanto a su significado, a modo de apéndices más o menos aleatorios, nunca determinados, precisamente y como corresponde, por la conjunción de drama, música, arquitectura, plástica y poesía, cual es su real significado.

Es consenso unánime contemporáneo que las Artes se conjugan y entremezclan y que responden históricamente a su sentido de época y de estilo. Sin embargo, y aquí se radica la justificación de nuestras lamentaciones, la historiografía no dispone de una sola obra extensa que de tal manera las enfoque. Como lógico, el argumento que con mayor fuerza se opone a la realidad de la síntesis se apoya en los diferentes medios de expresión que las artes utilizan. Jean Royère, como hemos visto (58) las diferencia por los sonidos (música), los colores (pintura), el lenguaje (poesía), la movilidad (danza), pero busca la unidad a través del ritmo. El tema tradicional de la importancia de la materia en el arte, sugestivamente cristalizado no ha mucho por Bachelard (59), ya no se justifica por las diferencias sensoriales. Las caducas y artificiosas clasificaciones según Schelling en reales o ideales, según Alain en individuales o sociales, según la peregrina tríada de Georges Sorel por el objetivo del entretenimiento, la educación o la afirmación de potencia, provocan al obstruirlas una de las mejores páginas de Souriau (60). Parente las declara «absurdas» (61).

Entre los numerosos símbolos de la pretendida identidad, al margen de los medios, se destaca por su objetivo verismo el Arabesco. La preocupación por este fenómeno plástico, musical, poético, arranca de Nicómaco de Gerese, que definía al sonido como «*un grado de la voz melódica carente de latitud*», metáfora que pretende ver en la música un sistema lineal preformando arabescos. La obra fundamental de Hanslick (62), que no ha envejecido a pesar de ser casi centenaria, utiliza precisamente el arabesco para liquidar todo el arrastre de la estética romántica e intentar la demostración de

Ch. van der Borren: «Une conception nouvelle de l'histoire de la musique». En la Rev. Musicale (Prunières), IX, N.º 11, p. 458.

(58) Op. cit. La Rev. Mus. IX, N.º 10, p. 338.

(59) G. Bachelard: «L'Eau et les Rêves» y «L'Air et les Songes».

(60) Op. cit. pp. 79-80.

(61) Op. cit. p. 127.

(62) «Vom Musikalischen Schönen», 1854. (Hay trad. cast. «De lo Bello en la Música», B. Aires, 1947).

que «el contenido de la música son formas sonoras en movimiento» (63). Combarieu rechaza con vehemencia las respetables limitaciones de Hanslick. Mas nos atreveríamos a aseverar que el famoso musicólogo francés no tiene una idea muy cabal de lo que el arabesco representa en la plástica. No se trata de un caprichoso entremezclarse de líneas, como en el tan mentado kaleidoscopio u otras desviaciones de tipo fríamente físico-matemático. El arabesco es una actitud, un gesto, una manera de jugar con la línea (sea ésta dibujada, proyectada en profundidad o melódica) que refleja con impulsiva fuerza la inquietud de la creación, la forma y el trazo de cada época.

Las simplificaciones de Combarieu lo llevan al sacrificio del concepto en aras de la consecuente claridad francesa. En los ocho argumentos esgrimidos en contra de Hanslick sitúa el arabesco en tono peyorativo para evitar su comparación con la música por la mayor categoría de ésta. Pero es que no se trata de un problema de categorías. Ataca a Hanslick por su preterición de las condiciones sentimentales (el *Gefühle* de que solía hablar Kant) del Arte. Y, a modo de conclusión, añade: «*Si un arte no es pensamiento ni sentimiento; si se asemeja al juego que consiste en trazar líneas en el espacio, en medio de la oscuridad, con un bastón encendido en su extremo ¿en qué puede interesarnos? Hay tapices de Oriente cuyo dibujo no significa nada (?) y que, no obstante, tienen mucho de encanto; pero ¿logran conmovernos como la música? Por estos motivos, no podemos aceptar la tesis de Hanslick*» (64). Sin embargo, la mentada claridad gala sirve a Combarieu para precisar, en su «compartimento estanco», la síntesis de conceptos que encierra su tesis con la antítesis de sus críticas (65).

(63) Sic en la trad. argentina.

(64) Op. cit. ed. argentina. P. 38. No creemos necesario acusar más al hermetismo occidental que desdeña los valores simbólicos del Oriente. Gayet («L'Art arabe», pp. 96-98) ha interpretado con clarividencia los valores sentimentales de los jerebeques y combinaciones de la decoración musulmana. Señala en los polígonos de número par «sentiments graves, empreints d'une sérénité douce»; en los impares «mélancolie vague, trouble, incertitude» y muestra cómo el juego de las líneas exalta estos valores: «L'image dérivée de l'assemblage du carré et de l'octogone éveilla l'idée de l'immuabilité éternelle, celle qui a pour base l'heptagone, celle d'un mystère vague et inquiet». Cf., además, Souriau, op. cit. Cap. XXX. En cuanto al «bastón encendido», anotemos las geniales aplicaciones de Picasso que enlaza, precisamente, bengalas de colores impresionándolas sobre una placa fotográfica tricroma, en sugerentes y armónicos arabescos.

(65) «La música no puede expresar directamente la pasión concreta, común y consciente, mantenida, por decirlo así, a flor de alma, por conceptos precisos. La

EL SISTEMA DE LAS GENERACIONES

No hemos de referirnos, entre los numerosísimos trabajos sobre el valor de la generación, sino al que más directamente nos atañe, es decir, al de Wilhelm Pinder (66), que pretende llegar al enunciado de una Historia del Arte según generaciones. La obra en que se intenta estampar el punto final del asunto con desenfado apodíctico sugiere en cada acápite la inmediata controversia (tal vez aquí radica su principal merecimiento). Pinder parte de dos afirmaciones que considera fundamentales. Primero: los artistas son normalmente intransferibles en el tiempo. Vale decir: la época de su nacimiento condiciona el despliegue de su ser, y hasta coopera en el condicionamiento de este ser propiamente. El ser o la esencia de los artistas radica, pues, también en la cuestión de cuándo nacen. Sus problemas nacen con ellos; les son predestinados. Segundo: este hecho no torna solitarios a los artistas, sino que los agrupa. Hay «generaciones» en las cuales prevalece normalmente un carácter homogéneo de problemas, Si bien la generación no es todavía el estilo, es sin embargo un valor del estilo» (67).

De esta leal afirmación (no se deben confundir las generaciones con los estilos), llega al establecimiento de un «ritmo» de las primeras al que añade el ya conocido de las épocas. En los determinantes de «los cinco períodos barrocos», Pinder acierta con matemática exactitud en los entrecruzamientos de generaciones que manifiestan dicho ritmo (68). Luego de analizar con claridad el fenómeno de las alternaciones de los estilos, señala que la Historia del Arte no es simplemente una historia de la visión y, valiéndose de caracterizaciones psicopáticas, cita casos que no son, en modo alguno, únicos. El Greco y Cervantes, por ejemplo, «no sólo nacieron ambos en 1547 y ambos murieron en 1616, sino que también son, ambos, esquizotímicos. Las figuras alargadas y prietas del Greco y la figu-

música emplea un sistema de imágenes que constituye un lenguaje particular, ininteligible para el literato puro, pero perfectamente claro para el músico. La fusión de estos dos elementos, uno de lo cuales emana del sentimiento, el otro de la inteligencia y de la técnica, se opera merced a una función que denominamos pensamiento musical, y que es a la vez el oscuro «Primum movens» y el resultado brillante de «la organización de las imágenes».

(66) Wilhelm Pinder: «Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas». (Trad. cast. «El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa», B. Aires, 1946).

(67) Op. cit. p. 65.

(68) Op. cit. p. 115.

ra poética del Quijote no sólo son ideales manieristas, sino también «esquizotímicos» (69). En conclusión, Pinder propone, mejor dicho, sugiere una Historia del Arte según generaciones, concebida como una posibilidad más de la visión histórica, no única por cierto, que a la larga, según su autor, habrá de ejercer su fuerza modificadora también frente a las demás posibles líneas del pensar. Todo un debatirse entre el encasillamiento y su liberación atormenta las ideas centrales de Pinder. Después de afirmar que «*existe un determinismo de los fenómenos de la Historia del Arte*», incide en que «*la arquitectura, la escultura, la pintura, la música absoluta forman una estratificación como dispuesta por generaciones que hoy día existen contemporáneamente, pero no tienen la misma edad*». En cuanto al problema planteado en nuestro párrafo anterior sobre los diferentes medios de expresión, Pinder remacha el concepto. «*Nosotros afirmamos que el pensamiento idiomático y la creación artística no idiomática constituyen diversas posibilidades de visión y de expresión, de los mismos valores fundamentales*», es decir, (decimos nosotros), la identidad de expresión a través del estilo. En la diferenciación de éste, Pinder cataloga 5 estilos, en oposición violenta al criterio de Sachs, sobre todo en el primero: «*Estilo cuya raíz y (por lo tanto) duración, transciende el régimen de las generaciones. El fin de un estilo y el surgimiento de otro nuevo, pueden por lo tanto producirse dentro de una sola generación. El problema unitario de ésta es en tal caso la decisión sobre vida o muerte del estilo más antiguo*» (70).

Sin duda, y además de las preciosas sugerencias enunciadas, para nuestro objeto debe señalarse la terminología con que Pinder justifica el rumbo actual de la Historia del Arte «anónima».

CONCLUSIONES

Hora es ya de resumir lo que pudiéramos apostrofar como limitaciones de arrastre: 1) Los ensayos de análisis comparado se desequilibran, como es lógico, en beneficio de la rama que más interesa al autor; 2) Las estéticas «comparadas» se limitan a cotejar las diversas artes por medio del análisis de las formas y de las ideas, al margen del tiempo; 3) La gran Historia del Arte que abarque todas sus manifestaciones no ha fraguado aún, porque, 4) se diría que

(69) Op. cit. p. 239. Cf/ el excelente trabajo de Afranio Coutinho: «Aspectos da Literatura Barroca», Rio de Janeiro, 1950.

(70) Op. cit., p. 253. No es difícil, por cierto, situar los determinantes en Bach para la supervivencia y en Beethoven y Goya para la decisión del futuro.

un singular fenómeno fisiológico limita en personas de finísima sensibilidad artística el mundo privilegiado de la música. Este punto requiere segunda aclaración. Lo del oído napoleónico (aceptada como símbolo la legitimidad de la frasecita) no va más allá de la tosca franqueza del milite. Pero que existe tal oído como fenómeno físico de amusical actitud es indudable (71). De aquí que el nuevo historiador del Arte debe poseer el concepto del estilo en su forma musical y valorizar tanto el reflejo de la época como la directriz de las esencias estilísticas contemporáneas, cuando la música ha cristalizado los determinantes (como p. e. en el Romanticismo).

Los intentos serios que conocemos para aunar la universalidad expresiva de las artes y su integración en la Historia de la Cultura, discurren por dos caminos: 1) la utilización de términos y conceptos plásticos para definir lo musical y, viceversa, el uso de la terminología de los sonidos para describir las artes plásticas, las del espacio y las literarias, como graciosamente utiliza Elie Faure; 2) Los ensayos antecitados en la correspondencia de las formas como tales, sin pretender incorporarlas al espíritu de la época ni menos a los determinantes cronológicos del estilo.

De aquí llegamos a lo que parece anhelo del presente: la adecuación de formas e ideas artísticas, unilateralmente expresadas en todas y cada una de las Bellas Artes, mas entrabadas por el espíritu de la época y por el concepto unísono del estilo. Muchos son los peligros del nuevo sistema: la simplificación, la generalización y la vulgarización, la necesidad del basamento en la más sólida cultura histórica posible, el encasillamiento de la estética filosófica, la dificultad de criterio en la búsqueda de las especificaciones estilísticas unilaterales, la rápida e imprescindible visión de conjunto, la prosecución de la claridad a través de lo ostensible, la intuición, sofrenada por cierto, de las impresiones subjetivas.

De tantos obstáculos es, sin duda, el primero el más grave. La excesiva simplificación puede llevarnos a aberraciones monstruosas, sobre todo si pretendemos encasillar los sistemas con un criterio de aduanas estilísticas determinadas. Como todas las mutaciones históricas, la del estilo no procede a saltos. Desde que se esbozan hasta que adquieren pleno desarrollo, vivimos ese largo período de transición que Sachs quiere suprimir. Aun más, la libérrima personalidad humana conjuga con asaz frecuencia el estilo de época con el estilo individual (base, en su iniciación, de la más grata parte de

(71) Cf/ el interesantísimo cap. sobre «Afasias y amusias» en Combarieu, op. cit., p. 117.

la obra de Wölfflin) y el creador se nutre y plasma no pocas veces con las esencias de diversos estilos más o menos contemporáneos. Al hablar de la época neoclásica en Beethoven, como al hacerlo sobre los exabruptos románticos de Goethe, no nos referimos, por cierto, a edades cronológicas. En Mozart el extremo es aún mayor y en Goya linda con lo desconcertante.

El creador, el poeta, el «poietes» de los griegos, ha vertido su propio lenguaje en cada período histórico con isócrona similitud. No propugnamos, por cierto, la reducción a fórmulas encasilladas de tales manifestaciones. Pero es indudable que hay ciertas constantes comunes, que el motor de esa creación prístina puede reducirse a vagos esquemas de idéntico origen. Dicho en términos historiográficos, hay una constante en la idea primigenia y ésta puede ser llevada a la síntesis si buceamos en el propósito íntimo del creador (sea éste plástico, espacial, musical o literario) en cuanto a la raíz del pensamiento que nos es común a todos los seres humanos. El camino: desentrañar la médula del estilo, la fuerza motora de todas y cada una de las manifestaciones artísticas, bucear sin rodeos, complicaciones ni artificios lo que hay de común en ellas y situarlo en la Historia.

PROBLEMAS DE UNA SOCIOLOGIA DE LA MUSICA

P O R

Otto Mayer-Serra

I

MIENTRAS muchos otros aspectos de la música, fuera del estrictamente histórico y técnico, han sido objeto de investigaciones científicas, entre ellas la psicología, la acústica, la pedagogía, la literatura, sus orígenes en la comparación de las manifestaciones musicales de los pueblos primitivos, la estética, sus relaciones con las demás artes e incluso su significación social, no existe todavía un estudio sistemático de sus problemas sociológicos. La razón para esta sorprendente laguna en la moderna musicología se halla posiblemente en el hecho de que, por lo general, los musicólogos no tienen una formación científica como sociólogos así como, por otra parte, los sociólogos, pese a la afición que prevalece entre ellos por la música, no tienen una suficiente base profesional para un conocimiento científico del arte musical y sus problemas históricos. Por este motivo se frustró una de las más valiosas aportaciones a este tema, emprendida por Max Weber, a pesar de las muchas ideas interesantes que contiene su librito. Y por otro lado, la historia musical más brillante y más competente, escrita en nuestro siglo—nos referimos a la obra *Music in Western Civilization*, de Paul Lang—no va más allá de señalar el paralelismo existente entre la música, la literatura, las bellas artes, la filosofía y las estructuras político-sociales de los grandes ciclos históricos—punto de vista indudablemente fructífero para la comprensión de las formas exteriores de la producción musical y del ideario de los compositores, pero insuficiente para explicar el mecanismo del proceso evolutivo de la música misma.

Los pocos intentos de interpretación sociológica de la música se han limitado hasta hoy, casi exclusivamente, a dos problemas: el de la influencia del ambiente social sobre el compositor y el de la función social del músico y de la música en las diferentes épocas. Podemos descartar aquí el primer punto, que pertenece a la biografía de los compositores. No creemos que, como en el caso del literato, por ejemplo, la procedencia social, las lecturas o la familiaridad de un compositor con ciertas ideas filosóficas o políticas tengan relación directa con su estilo musical, ni siquiera en casos como el de Wagner, en lo que se refiere a su asimilación de la filosofía de Scho-

penhauer; de Shostakovitch, en lo concerniente a su ideario político, o de J. S. Bach, cuyo protestantismo pietista fué para él una fecunda fuente de inspiración literario-emotiva. Las biografías de muchos músicos nos cuentan cómo éstos se inspiraron, para determinadas obras, en paseos, impresiones de la naturaleza, lecturas y acontecimientos políticos, sin que ello signifique que estos motivos externos de su inspiración se hallen integrados en el contenido de su composición. Volveremos más adelante sobre este punto.

II

La consideración de la función social del músico y de su arte forma indudablemente parte de una sociología de la música, porque explica muchos hechos fundamentales del arte musical. Explica, en primer lugar, el nacimiento de ciertos géneros musicales y la preferencia de que gozan durante determinadas épocas. El solo hecho de que, hasta alrededor de 1600, la música vocal religiosa, con las muchas formas del arte polifónico, fué el género representativo de los primeros siglos de la moderna historia musical, no necesita mayores explicaciones, como tampoco el arte del canto monódico y su acompañamiento con instrumentos percutores de los pueblos primitivos, cuyas manifestaciones culturales se hallan estrechamente vinculadas con sus principales realidades sociales: el trabajo, la guerra y la fiesta ritual. El florecimiento de las cortes aristocráticas—grandes y pequeñas—a partir del Renacimiento produce, especialmente en la época del Absolutismo, una mayor necesidad de esparcimiento y ostentación, que origina la creación de la ópera y el desarrollo de la música instrumental (con sus formas de *concerto*, *sonata* y, luego, *sinfonía*), junto con el increíble auge del virtuosismo instrumental y vocal. La Revolución Francesa, con su fuerte impulso de emancipación en todos los órdenes, crea, en el artista, la conciencia de su mensaje individual. Hasta 1800, todos los músicos eran funcionarios de la iglesia o de la Corte, en muchas de las cuales se vieron obligados a vestir la indumentaria de lacayos, y escribían por encargo y según las necesidades inmediatas de la liturgia o las fiestas señoriales. Consideraban la música como un oficio y se sentían artesanos de la música, que cumplían puntualmente los encargos que se les hacían.

Con Beethoven nace el primer músico compenetrado con la idea de que tiene que cumplir una misión de artista, más allá de las trabas de la sociedad, y, reconocido por ella, a causa de sus facultades excepcionales, es proclamado genio. Desde entonces se rompe

el equilibrio existente entre la demanda y la oferta en lo que podemos llamar el mercado o el consumo de la música, a que el músico debía un lugar perfectamente definido en la sociedad: el compositor ya no escribe su cantata semanal para el Domingo o la ópera cuya confección le ordenaba un emperador para la boda de una princesa o una fiesta en honor de algún soberano extranjero. Emancipado de la sociedad, por la que siente hondo desprecio, el anterior empleado e intérprete de sus propias obras, se convierte en artista libre y sólo escribe cuando siente la necesidad de expresarse en sonidos.

III

Este nuevo estado de cosas, consecuencia de las ideas renovadoras de fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, influyó profundamente en el arte musical mismo. Mientras que, en épocas anteriores, el músico tenía la obligación de escribir sus partituras dentro del estilo representativo de su tiempo, aceptado y comprensible por todos los entonces «consumidores» de música, ya que ésta sólo cumplía una función de consumo inmediato, sea eclesiástico o principesco, el compositor, desde el siglo XIX, busca la originalidad con que expresar su propio mensaje. De ahí se explica por qué, visto en una perspectiva histórica en grande, la evolución del estilo musical, desde Palestrina hasta Mozart, o sea durante tres siglos, parece de una unidad orgánica en que, en una enorme cantidad de obras, las aportaciones individuales parecen introducirse casi imperceptiblemente de ciclo en ciclo histórico. Hasta 1800, prevalece, por lo tanto, el estilo o lenguaje musical colectivo de una generación o un ciclo histórico sobre sus características individuales, hasta tal punto, que, incluso los conocedores de hoy, confunden fácilmente una obra de Telemann, Haendel, Vivaldi, Scarlatti, Purcell y Bach, o, de los músicos del ciclo siguiente, digamos de Gluck, Haydn y Mozart y el joven Beethoven.

Pero a partir de 1800, cada compositor crea su propio estilo inconfundible y ya no es posible equivocarse sobre quién pueda ser el autor de un pasaje de Chopin, Schubert o Wagner.

Independizada la producción musical de sus constantes necesidades de consumo inmediato y casi diario, o por lo menos semanal, que nos explica su alcance cuantitativo—las 300 Cantatas de Bach, el centenar de Sinfonías de Haydn y el millar de obras de Mozart (para sólo citar unos pocos ejemplos de la característica «calidad en cantidad» de aquellos tiempos),—el compositor, a par-

tir de Beethoven, sólo crea cuando se siente «inspirado» por los imperativos de su necesidad de creación; procura entonces fijar los momentos de su inspiración en un número desde luego reducido de creaciones, cada una de las cuales destinada a expresar, en forma concentrada, original y característica, el mensaje ideológico o emotivo que encierra o el «momento musical», la imagen poética, la «visión fugitiva», el «sueño de amor», el recuerdo de un paisaje o de un viaje o el «capricho», *mood* o *Stimmung*, que representa. Cada una de las cien Sinfonías de Haydn está trabajada dentro del mismo molde formal y armónico, y una se diferencia de otra esencialmente por la siempre fresca invención que aporta el compositor al tipo melódico representativo de su tiempo. Pero cada una de las nueve Sinfonías de Beethoven o de las cuatro de Brahms es un monumento en sí: plantea nuevos problemas formales, armónicos, instrumentales y de elaboración técnica, y cada una de ellas nos «descubre» nuevos mundos expresivos y sonoros.

Desde Beethoven prevalecen, pues, los estilos individuales en la composición musical, sea que se desarrollen gradualmente a través de la evolución del autor—el caso del propio Beethoven y de Wagner hasta Hindemith, Bartok, Falla y Schoenberg—o que nazcan y se pongan en evidencia desde la primera obra para repetir sus rasgos personalísimos en las siguientes, como ocurre con Chopin, Schumann y Debussy. Al mismo tiempo se diferencian los estilos nacionales, una vez descartada definitivamente la fuerza unificadora y universal de la Iglesia como estímulo creador predominante. El resurgimiento simultáneo de fuertes movimientos nacionalistas, al que se incorporan los compositores—como en Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, España, los países escandinavos y finalmente hispanoamericanos—, contribuye igualmente a minar la universalidad del lenguaje musical para dar lugar a su diferenciación en escuelas nacionales, con características propias basadas en los respectivos cancioneros populares.

IV

Por primera vez—junto con la categoría de genio que se atribuye al compositor excepcionalmente dotado—, el criterio del *gusto* para valorar una obra, se impone para la clasificación de ella. Cuando Scarlatti escribía una de sus sonatas para la Reina de España, cuando el príncipe húngaro en cuyo servicio se hallaba empleado Joseph Haydn, le encargó una nueva sinfonía o el Emperador de

Austria ordenó a Mozart la composición de una ópera, cuando Bach se disponía a escribir con toda prisa una nueva cantata para el servicio litúrgico del Domingo o Lully, otro de sus espirituales ballets, pastorales o comedias para el Rey-Sol, el patrocinador y su cortejo que iban a escuchar estas creaciones, (o sea el «público», formado en los teatros cortesanos por invitados aristocráticos, con exclusión, durante mucho tiempo, de otras capas sociales) estaban íntimamente compenetrados con el respectivo lenguaje musical del compositor; no admitían innovaciones y esperaban que el compositor, dentro de los moldes conocidos y reconocidos como oficiales o representativos, les brindara una nueva muestra de su habilidad técnica e invención melódica. Cuando el genio impetuoso de Bach llegó a apartarse a veces de estas normas, provocó graves conflictos con la comunidad de los fieles que acudían a los ritos en la Iglesia de Santo Tomás y con las autoridades municipales de Leipzig, y su atrevimiento le costó que, durante casi un siglo, su obra quedara arrinconada en los archivos y prácticamente desconocida de las siguientes generaciones. Hasta 1800 no se trataba, pues, para el compositor, de que gustara su obra (esto se entendía por sí mismo), sino de que llenara los moldes conocidos con un adecuado contenido de su invención.

El auditorio moderno, producto de la comercialización del arte, que paga por escuchar a un intérprete en un espectáculo público, exige a ese mismo intérprete, no sólo que lo emocione con la perfección de sus versiones y las acrobacias virtuosísticas de sus dedos o de su garganta, sino que se luzca sobre todo en obras que sean de su agrado. Y ahí es donde, a partir de Berlioz, se produce el choque entre el compositor y la sociedad, a la que censura violentamente por su creciente comercialización, injusticia social, frivolidad y deshumanización, y considerándose como un misionero de valores espirituales, cuya supervivencia se halla en peligro hasta su total desaparición, sólo se interesa por expresar su propio mensaje en forma y fórmulas musicales de gran fuerza personal, sea que exprese sentimientos y emociones íntimas, o grandes ideas de alcance nacional e histórico. Así empieza la constante lucha entre el compositor innovador de ideas y de medios técnicos de expresión, y el público, que se resiste a aceptarlos en el instante de su creación, y que sólo, por lo general, una generación después, cuando las innovaciones de un compositor se han difundido—proceso que se efectúa hoy aceleradamente por el disco, la radio y la película—y se hallan aprovechados como materiales tradicionales por nuevos innovadores, reconoce su valor y está en condiciones de gustar las nuevos derroteros

por los que lo llevan los compositores más dotados de la promoción anterior.

Durante toda su vida, Beethoven luchaba como artista libre por su independencia económica, pero sin hacer, en sus obras principales, la menor concesión al público. «No me propongo—escribió en 1810—convertirme en un usurero del arte musical, que sólo compone para enriquecerse. Pero sí me gusta la vida independiente». En los primeros años del siglo XIX, cuando estaba llegando al auge de su fama, confesó orgullosamente: «Mis composiciones me dejan mucho, y puedo decir que tengo más encargos de los que me es posible satisfacer». (El compositor se refiere tanto a particulares, especialmente de la alta aristocracia vienesa, como a sus editores). Pero veinte años después, cuando inició la postrera fase de su producción dentro de su estilo más personal y depurado—las últimas Sonatas para piano y la Novena Sinfonía—, el compositor iba más allá de la inmediata comprensión del público contemporáneo. Entonces se quejó amargamente: «A la altura a que he llegado me veo obligado a escribir, por el pan cotidiano y el dinero, una cantidad de cosas a fin de aguantar suficientemente y hallar el tiempo necesario para mis grandes obras».

Un cuarto de siglo después—alrededor de 1850—, este mismo conflicto o, mejor dicho, la separación entre el compositor y la sociedad, se había agudizado hasta tal punto, que Richard Wagner, tras de haber terminado el *Tannhäuser* y el *Lohengrin*, escribió en su folleto *Una Comunicación a mis Amigos*: «Una sola razón asquerosa me sigue vinculando a nuestra vida musical: la necesidad de procurarme la mayor ganancia posible con mis trabajos a fin de sostener mi situación económica. Por este motivo tuve que seguir buscando éxitos de público a pesar de que, según mis más íntimas convicciones, ya había renunciado totalmente a ello».

V

En los párrafos anteriores sólo hemos podido esbozar, a grandes rasgos, los principales aspectos de la función social del músico y de la música, que debe ser tema de investigación de una sociología de la música—tema no del todo fácil de desarrollar y desentrañar por las muchas corrientes contradictorias que se entrecruzan sobre todo en la época actual, lo que nos parece importante es que el tema central de una sociología de la música debe ser siempre, en última instancia, la obra musical, es decir el problema del estilo y de la técnica, y no, como se pudiera creer, la ideología del compositor, que per-

tenece, como dijimos antes, a la biografía. Lo que debe interesar al sociólogo no es lo que piensa el músico, cuáles son sus ideas políticas, sociales y filosóficas en sí—esto pertenece más bien al biógrafo—, sino hasta qué punto y en qué forma influyen estas ideas, la posición del músico y la realidad social de una época, sobre el estilo mismo y el desarrollo de la técnica musical. Una vez, pues, estudiados los muchos hechos de lo que llamamos la función social del músico y de la música, queda por elucidar el problema de hasta qué punto esta función social influye sobre la evolución de la música misma.

Este problema se relaciona íntimamente con otro, discutido desde hace siglos por la estética musical, y se puede resumir en dos aspectos: a) ¿Hasta dónde la música se presta para expresar temas, asuntos y emociones extramusicales?, y b) ¿hasta dónde dichos temas, asuntos y emociones, así como la realidad social en general, se reflejan en la música?

En cuanto al primer aspecto del problema, sabemos que éste es tan viejo como las discusiones sobre la función de la música misma, especialmente en relación con su contenido afectivo y la música descriptiva o programática. Dos escuelas de interpretación de la música luchan por darle el justo sentido de su mensaje estético-artístico: la *hermenéutica* y la *fenomenológica*, como las podemos llamar.

La hermenéutica es la más vieja; se remonta a la Teoría de los Afectos de los griegos. Según los Pitagóricos, los modos en que se sistematizaban las escalas y determinados movimientos melódicos, provocan sus reacciones afectivas correspondientes en el oyente, tesis que recogió la teoría musical medieval, domina la del Renacimiento y de la monodía italiana—Monteverdi la aplica a sus tres conceptos estilísticos, el *stile concitato*, *stile temperato* y *stile molle*, correspondientes exactamente a tres afectos fundamentales, la *ira*, la *temperanza* y la *humildad*—y se encuentra en el curso del siglo XVIII en la llamada Estética imitativa musical, según la cual la finalidad de la música consiste en imitar los afectos humanos, las manifestaciones sonoras de la Naturaleza y las inflexiones del idioma. Esta tesis sobrevive hoy en las Guías de Conciertos y las Notas de Programa, que nos explican el principio de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven como el Destino que llama a las puertas de la Humanidad y cuenta la historia de una vida heroica como supuesto contenido programático de la *Patética* de Tchaikovski.

A la tesis hermenéutica que se resumió en la frase apodíctica del filósofo dieciochesco D'Alembert: *Toute musique qui ne peint rien, n'est que du bruit*,—«Una música que no describe nada, sólo

es ruido»—, se opone la fenomenológica, que considera la música, con Schopenhauer, como «la revelación pura de la esencia más íntima del mundo»; con Hanslick, como «El juego y movimiento de puras y bellas formas sonoras», o con Kurth como «mera fuerza energética y sus irradiaciones en la materia sonora». Esta diferenciación neta, con que se pretende separar la obra musical del mundo de las sensaciones humanas, culmina en el punto de vista de Igor Stravinski, quien afirma en su *Autobiografía* que la música es incapaz de expresar sea lo que sea y añade: «La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta de un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia, acostumbramos confundir con su esencia. La construcción musical produce en nosotros una emoción de un carácter que no tiene nada común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien cuando decía que la arquitectura es una música petrificada».

VI

La moderna musicología tiende a no decidirse por ninguna de estas dos tesis opuestas y más bien admite su coexistencia y mutua compenetración. Por un lado observamos que la evolución musical trata cada vez más de incluir en su esfera de dominio sonoro las manifestaciones vivas de las emociones humanas, de la Naturaleza y de la realidad misma que nos rodea, desde la llamada del cucú, el murmullo de los ríos, las violencias del mar y de la tempestad, hasta la atmósfera devota de la Iglesia, el bullicio de las ferias y del music-hall e incluso el ambiente decadente de toda una época, como en *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss. Pero por otro lado, se desarrolla la música absoluta mediante creaciones cada vez más portentosas. Ambas tendencias hallan su expresión en el mundo abstracto y estilizado de los sonidos, cuya esencia—como observa Stravinski con mucha razón—es cualitativa y fundamentalmente distinta del mundo sonoro o acústico de la realidad en que vivimos,

así como de los temas, asuntos, ideas y emociones mismas que nos conmueven e interesan, e influyen sobre nosotros.

Esta autonomía del mundo sonoro, creada por el genio y la fuerza inventiva e imaginativa del hombre, y expresada en símbolos privativos, es la esfera en que se desarrolla toda música, tanto la descriptiva, como la absoluta; por mucho que se acerque a la esfera de la realidad cotidiana, no la puede recoger fielmente en sonidos, pero tampoco puede escapar a ella.

Los ruidos que produce una verdadera locomotora son cualitativa e incluso acústicamente muy distintos a los que describe Honegger en su famoso poema orquestal *Pacific 231*; lo mismo se puede decir referente a otro famoso poema descriptivo, la *Fundición de Acero* de Molosoff, y, en general, en relación con todas las estilizaciones de ambientes, fiestas, bailes y costumbres populares. La tempestad que describe Beethoven en su *Sinfonía Pastoral* o la que evoca Wagner al principio de *La Walkiria*, es inconmensurable con las características de una verdadera tempestad. La llamada del cu-cú, o la del ruiseñor, que se halla estilizada en tantas composiciones antiguas y modernas, simboliza para el compositor la voz misma de la Naturaleza y, por lo tanto, es para él un objeto de interés muy distinto al que pueda tener por ejemplo para el ornitólogo. El fino simbolismo que utiliza Bach cuando alude a la Ascensión o Resurrección en escalas ascendentes o, al contrario, en escalas descendentes, cuando el texto habla de las profundidades del sepulcro, es sólo una imagen poético-musical, como lo son también los *Leitmotive*, con que Wagner caracteriza a sus personajes y determinadas situaciones psicológicas en sus dramas musicales. Se trata, pues, de asociaciones de ideas musicales, que sólo se producen cuando el texto o una indicación expresa del compositor las señalan, pero la música es incapaz de expresarlas inequívocadamente y más allá de su significado simbólico.

Hasta qué punto prevalece en este aspecto la confusión, lo demuestra el caso de la *Séptima* de Shostakovitch, escrita durante el sitio de Leningrado. En ella, el compositor se propuso glorificar la heroica resistencia del pueblo ruso contra la invasión nazi y en el último movimiento, describe «el presentimiento del triunfo de una causa justa sobre la barbarie y bestialidad de los hitleristas». Pero es evidente que, aparte el valor estético de la obra, muy discutido por supuesto, la fuerza de sus símbolos musicales no es suficiente para expresar y señalar, fuera de duda, precisamente el contenido patriótico que se le quiso dar. Es decir: si se dijera al oyente, que la Sinfonía estaba escrita por un compositor alemán que describe en

ellas las «fuerzas sombrías» de sus propios enemigos, el «avance victorioso» de los ejércitos nazis, al principio de la guerra, en todos los frentes y su «fe en el triunfo de su causa», las asociaciones de las ideas del oyente se hallarían dirigidas, de modo asimismo convincente, hacia un contenido programático opuesto a la intención verdadera del compositor soviético.

En ello reside el fracaso de la política soviética en materia musical. Desde antes de Bach sabemos que una sola melodía se presta a expresar textos de sentido opuesto, en este caso tanto profanos como religiosos. Para la musicalización de sus textos políticos y *realistas* en las canciones y las óperas, y de sus programas descriptivos de la misma intención en las sinfonías y los ballets, los compositores soviéticos no han hallado, como es natural, los símbolos musicales adecuados, y recurren al acervo de fórmulas anticuadas, familiares a sus públicos por las obras de Beethoven, Tchaikovski, Rimski-Korsakoff, etc. y el corte melódico de la canción popular, con exclusión de los procedimientos técnicos de los modernos compositores del mundo burgués, llamados *formalistas* a causa de su preocupación y experimentación por hallar nuevos recursos armónicos, formales y orquestales para el estilo musical.

VII

La sociología debe, pues, aceptar la autonomía del mundo sonoro, que crea sus propios símbolos y de desarrolla según sus propias leyes, aunque actúen sobre él factores del mundo externo. Pero no debe buscar una última explicación de ciertos fenómenos en el paralelismo que se halla en todos los dominios de la vida social y cultural. Indudablemente, el rígido espíritu geométrico que trazó los jardines de Versalles es el mismo que prevalece en el plan constructivo típicamente racionalista, de la sonata mozartiana. El espíritu de la Revolución Francesa tuvo mucho que ver con Beethoven, pero, por otro lado, las grandes revoluciones del estilo musical se producen casi siempre independientemente de las revoluciones sociales y dentro de la esfera del material sonoro mismo. Las obras de Schoenberg y Stravinski son música prohibida en el país de la Revolución marxista; no obstante, sus innovaciones son de importancia vital para el desarrollo de la música del siglo XX. Se elabora un nuevo estilo cuando los procedimientos usados en un ciclo histórico se han llevado, en obras representativas, a su máximo de eficiencia expresiva y, por lo tanto, se han gastado; en algunos casos, este proceso coincide con una revolución político-social, pero en otros no.

«Todo cuenta al estudiar a un gran artista creador»—dice Frederick Dorian en su instructiva obra *The musical workshop*, en la que investiga las fuentes y el proceso de la inspiración musical. «Es cierto—afirma el prof. Dorian—que la ideología de una época, la asociación del músico con determinadas escuelas, todos los factores del clima espiritual que vive, influirán en su actitud hacia la música. Pero su decisión final depende de la específica mentalidad psicológica de cada artista individual». He aquí otro de los problemas más fecundos de la investigación sociológica: definir hasta qué punto determinados impulsos recibidos de la realidad social, actúan sobre las actividades mentales del compositor y se traducen en peculiaridades de su técnica y estilo.

La música, como dijimos antes, tiene su propia esfera de expresión, para lo cual se han creado símbolos específicos que sólo comprende el iniciado. No es verdad que el lenguaje musical sea el más universal y accesible directa e inmediatamente para quien quiera escucharlo. Lo contrario es lo cierto: sólo los oídos familiarizados con este lenguaje pueden captar la idea del compositor, para el cual la partitura es un intermediario entre su imaginación y su mensaje personal, y, por otro lado, la esperanza de saberse comprendido por sus oyentes, especialmente en una época como la nuestra, en que éstos ya no tienen la cultura musical de los patrocinadores principescos del Renacimiento y del Absolutismo, o de la burguesía ilustrada de los tiempos de Goethe. Por otro lado, la enorme difusión que ha encontrado la música en el disco y la radio, compensa la falta de conocimientos musicales, habituales en los «conocedores y aficionados» de épocas pasadas. También la música de fondo de las películas contribuye grandemente a difundir muchas fórmulas de la música clásica y moderna, incluyendo a Debussy, Ravel y Stravinski, y no es una casualidad que, entre otros, un discípulo de Bartok, Miklos Rosza, a quien se debe la música de la película *Cuéntame tu vida*, y Georges Antheil, alumno de Ernest Bloch, estén trabajando en Hollywood, además de tantas aportaciones a la industria cinematográfica, hechas por compositores modernos, como Ildebrando Pizetti, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Aarón Copland, Sergio Prokofieff, William Walton, etc. La influencia de los medios de difusión de la música sobre su estilo, es otro de los principales temas específicamente sociológicos que debe estudiarse en su evolución histórica.

En este trabajo sólo hemos podido señalar algunos aspectos del problema y acudir a unos pocos ejemplos de la historia musical, escogidos casi al azar. Una investigación sistemática de los funda-

mentos sociológicos de la música deberá elucidar los problemas en todo su alcance y todas sus implicaciones, y, con ello, abrir nuevas perspectivas a la musicología y ampliar las bases de la sociología. Porque, como dijo Richard Wagner: «El arte está íntimamente relacionado con la vida».

(Ponencia presentada, por invitación del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, al Primer Congreso Nacional de Sociología, celebrado del 27 al 30 de Septiembre de 1950, en la Capital mexicana).

CANCIONES DE TIERRA DEL FUEGO

P O R

Erich M. von Hornbostel

HASTA hace pocos años casi nada se sabía de la música de los naturales de la Tierra del Fuego, a excepción de unas escuetas y pobres informaciones dispersas en la literatura etnológica (1) y una media docena de ejemplos musicales recogidos de oídas y por ello de dudosa autenticidad (2). El Coronel C. Wellington Furlong, en su visita a la Tierra del Fuego entre los años 1907-1908, fué el primero en grabar discos fonográficos de las canciones de los Onas y de los Yaganes (3), copias de los cuales fueron enviadas a los archivos de Berlín y más tarde estudiadas por el autor de este artículo (4). La publicación de este estudio, sin embargo, ha sido postergada primero por razones externas, luego deliberadamente, pues el material a nuestro alcance se había incrementado con un gran número de discos tomados entre los Onas, los Yaganes y los Alacalufes (5) por los profesores Martín Gusinde y W. Koppers entre 1922-1923. Las conclusiones que aquí se alcanzan están fundamentadas así sobre una base más sólida. Tomando en cuenta el interés especial que presentan los Fueguinos por haber preservado uno de los más primitivos tipos culturales, y tomando en cuenta el proceso sobrecolector de su rápida extinción, el valor de los discos fonográficos recolectados puede difícilmente ser supeditado. En el presente artículo debo contentarme con bosquejar los hechos principales y las respectivas inferencias desde el punto de vista antropológico. Para

(1) J. M. Cooper, «Analytical and Critical Bibliography of the Tribes of Tierra del Fuego and Adjacent Territory» (Bulletin, Bureau of American Ethnology) (63-1917) p. 180.

(2) Las dos canciones compiladas en el libro de Charles Wilkes, *Narrative of the United States Exploring Expedition During the years 1838, 1839, 1840, 1841, 1842.* (Filadelfia, 1845, 5 Vols.), Vol. I, pág. 129, al menos se aproximan al carácter genuino de las melodías yaganes, mientras que los 4 ejemplos tomados por R. de Carfort (L. F. Martial, «Mission scientifique du cap Horn, 1882-3», Vol. L, p. 209 y siguientes), no pueden ser tomadas ni aún como traducciones libres sino como meras parodias.

(3) Algunas canciones yaganes anotadas en Punta Arenas de boca de un inglés que había vivido allí durante 40 años, demuestra claramente que este lapso es insuficiente para extirpar los hábitos musicales inveterados de un europeo.

(4) Quiero expresar mis sinceros agradecimientos al Coronel Furlong, por su infatigable interés e indispensable ayuda durante mis estudios sobre la música fueguina.

(5) Empleamos aquí los nombres comunes para la designación de las diversas tribus en vez de los términos más académicos empleados por el Prof. Gusinde (Selk'nam, Yamana, Halakwalup).

una evaluación más completa refiero al lector a mi aporte a la obra comprensiva del Padre Martín Gusinde sobre los fueguinos (6). Los intérpretes que cantaron para el Coronel Furlong fueron, entre los Onas, dos mujeres, Ichjh (Ej. 12), y el «doctor» Yoyo (Ej. 5), ambos de Río Fuego; y dos hombres, Ishtone de Najmish (Vía Monte) (Ej. 3) y Tininisk, un curandero de Haberton (Ej. 9, 11). Entre los Taganes los corresponsales del Coronel Furlong fueron Simmoorwhilliss (Alice), de Lauwi (Punta Remolino) y Weemanahakeepca (Gertrudis) (Ej. 1) y los siguientes hombres: Danushtana (Alfredo), Nyenpenan (David) (Ej. 13, 6), acompañados por Aselensinjiz (Charley), Wuroyinjez (Guillermo) y Calderón (13) o Chris (Ej. 6). En la región del Río Douglas, en la Isla de Navarino, cantó Eduardo (Ej. 2, 7) (7).

En la música que acompañamos como ejemplos hemos empleado algunos signos adicionales: + aumenta y — disminuye la nota hasta un cuarto de tono. La desviación constante a través de una canción se indica al comienzo (8); una línea gruesa entre dos encabezamientos indica «glissando». Las notas descabezadas y las notas entre paréntesis cuadrados significan variantes; el signo (un calderón) acorta l a nota; las barras dividen grupos de notas y no compases (9), el signo V marca la pausa de la respiración.

Las canciones femeninas en verdad no se diferencian musicalmente, ni forman tampoco categoría aparte de las canciones masculinas. Los deberes y los derechos entre los fueguinos están distribuidos más o menos en forma igual entre los sexos. Por eso los shamanes femeninos, al igual que entre los pueblos de Siberia, no son desconocidos y por supuesto, ellas emplean idénticos cantos que los «curanderos», para los mismos propósitos mágicos. (P. R. 5 a, 9 a 11 a) (10).

(6) Martín Gusinde «Die Feuerland-Indianer» (Mödling, Viena), Vol. 2.

(7) Gertrudis, Calderón y Criss cantaron también para el profesor Gusinde.

(8) Dentro de lo posible los intervalos se han establecido en forma tonométrica. No hay necesidad, sin embargo, de dar aquí los resultados, pues no tienen consecuencias antropológicas.

(9) La velocidad del tiempo medido con un metrónomo en los discos del Profesor Gusinde, alcanza un término medio de 98 para los Selk'man y 90 para los Yamana.

(10) En especial aquellos para sanar a los enfermos (Ejs. musicales 39-41 en el libro de Gusinde sobre los Selk'man, obra citada, vol. II); aquellos para aumentar la pesca (Yamana, M. E. 38). Otras categorías están probablemente reservadas a los hombres, por ejemplo las canciones de guerra (Selk'man, M. E. 38) y las canciones de conjuro meteorológico (?). Algunas canciones mágicas son propiedad personal de un doctor individualizado (Yamana M. E. 19, 20), como es frecuente entre las tribus de los indios norteamericanos.

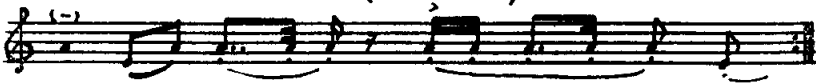
Las ceremonias de iniciación entre los Yaganes, es ejecutada por los jóvenes de ambos sexos y consecuentemente ambos conocen anticipadamente las canciones que se cantan en esta ocasión, principalmente aquellas que acompaña las danzas pantomímicas zoomórficas (P. R. 1, 13, 6) (11). Como los esquimales, los curanderos

ONR

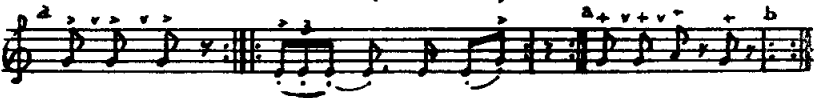
1. Canto de mujer. (Disco 12^a)



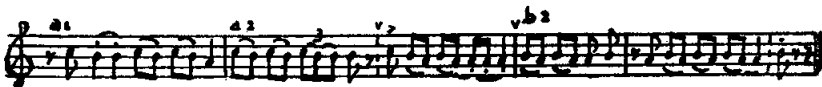
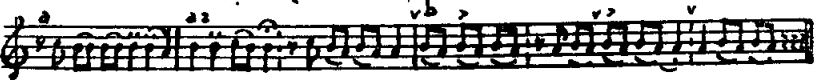
2. Canto de curandera (Disco 5^b)



3. Canto de curandera (Disco 5^a)



4. Voz de hombre. (Disco 3^a)



(11) Martín Gusinde, obra citada, Vol. II, M. E. 1-10 (Yamana), 28-31, 33-37 (Halakwalup). Otras canciones cantadas durante las ceremonias de iniciación: M. E. 12-16 (Yamana), 43-44 (Selk'man) en las ceremonias Kloleten es una obligación para las mujeres cantar algunas canciones (Gusinde, Vol. I, pág. 1038 y M. E. 43-44). Las mujeres yamanas también toman parte activa en los cantos funerarios (Gusinde, Vol. II, M. E. 21, 22) y por supuesto, en el canto de las *pasana*, canciones profanas de entretenimiento (M. E. 23-26). Posiblemente las canciones de las mujeres Halakwalup cuando van en busca de agua (M. E. 32) son específicas para esta ocasión.

entre los Onas cantan canciones burlescas para mofarse unos de otros (P. R. 9 b, 11 b). Gritos de llamada y de respuesta, voces en tono musical, más bien cantados que hablados, se usan como señales entre los Yaganes (P. R. 7 c.). La misma costumbre ha sido registrada entre los primitivos Kubu, en los bosques de Sumatra (12). Similar en carácter a uno de estos gritos de llamada es la fra-

ONA

5. Canto de curandero (Disco 9a)

6. Curandero (Disco 11a)

7. Imprecación de curandero (Disco 9b)

8. Voz de hombre (Disco 3b)

9. Imprecación de curandero (Disco 11b)

se que precede y sigue a la canción misma en el ejemplo musical 14. También esta estructura que probablemente tiene (u originalmente ha tenido) un significado mágico, como frecuentemente ocurre en canciones nativas, por ejemplo entre las fórmulas estereotipadas de los Kubu, (al principio y al fin), entre los indios Uitoto de Colom-

(12) B. Hagen, Die Orang-Kubu auf Sumatra (Frankfurt am Main, 1908), pág. 265. Cf. C. Stumpf, Die Anfänge der Musik (Leipzig, 1911), pág. 121.

bia (al fin) (13) y entre los Pangwe del Cameroon (en la introducción) (14).

La imitación realista del canto de los pájaros, que ejecutan los espectadores, no los cantores, durante la representación de las danzas pantomímicas de los Yaganes, no tiene relación alguna, ni aun rítmicamente con la música, pero es un testimonio del talento imitativo de estos pueblos (15). (Compárese con la imitación del aullido del coyote, frecuentemente empleado al final de las canciones de los indios norteamericanos, por ejemplo los Pawnee).

Todas las canciones fueguinas como ya se ha demostrado en lo relativo a los Tehuelches (16), no tienen palabras significativas. Las sílabas del sentido, sin embargo, están íntimamente asociadas con la melodía, por lo cual deben considerarse como vestigios de las palabras originales, las cuales por una razón u otra han dejado de ser comprendidas y por ello sujetas a distorsión. Este proceso se evidencia al tomar en cuenta repetidos ejemplos, sea de los pueblos primitivos o de los pueblos cultos (17).

Las canciones, y por ende, toda la cultura de los fueguinos, puede decirse es la típica de los indios americanos, y es extremadamente primitiva; el primer juicio se aplica particularmente a los Onas, el segundo a los Yaganes y a los Alakalufes.

El aspecto más representativo de la música de los aborígenes de América es la *manera de cantar*. Se puede uno dar cuenta de ello oyendo a los cantores indios (o los discos gramofónicos), pero es de todo punto de vista imposible analizar la impresión inmediata y ofrecer a los demás una clara noción sólo con la simple enumeración de sus «elementos» musicales. Teniendo esto en cuenta, podemos

(13) F. Bose, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Vol. II, págs. 1, 25, 1934.

(14) G. Tessmann, Die Pangwe (Berlín, 1914), Vol. II, pág. 320.

(15) W. Koppers, Unter Feuerland-Indianern (Stuttgart, 1924), pág. 66 y discos fonográficos.

(16) R. Lehmann-Nitsche, Patagonische Gesänge Musikbogen (Anthropos, Vol. 3, 1908) pág. 928.

(17) Este fenómeno se produce a menudo cuando los textos mágicos o los exorcismos de un ceremonial se adoptan de un pueblo cuya lengua no se comprende. Para ejemplo ver: sobre Australia, A. W. Howitt, *The Native Tribes of South-East Australia*, Londres 1904, pág. 414 (canciones); para el Estrecho de Torres, *Report of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits* (Cambridge, 1901-1935), Vol. 4, Cap. 12 (canciones ceremoniales); sobre los textos rituales de Bali, el estudio del Dr. Poerbadjaraka en el libro de T. de Kleen y P. de Kat Angelino, *Mudras auf Bali* (Hagen, Westfalia, 1923); fórmulas mágicas en los Papiros Helenísticos, publicados por A. Dieterich (Leipzig, 1891) y por último los residuos de viejas formas que sobreviven en los juegos de niños y en sus ritmos numéricos.

describir la manera de cantar de los indios con los epítetos de enfática, patética, grave, solemne, impresionante, digna, valiosa, austera, palabras que pueden aplicarse igualmente a la danza de los indígenas, a su conducta motora y a su temperamento. Entre los factores que ayudan a formarnos la impresión mencionada debemos anotar los fuertes acentos de su música, a menudo incrementados por aspiraciones que pueden escucharse casi en todos los compases y la tendencia a conectar las notas por un *portato* y a subdividir las notas largas por pulsaciones. El tiempo es moderado, más bien lento, y permanece constante a través de toda la canción. Sin embargo, lo característico del tiempo musical de los indígenas no es nunca agitado ni nervioso, como entre los negros africanos, ni tampoco escudridizo o en olas suaves de ir y venir tan frecuente en los pueblos de la Oceanía. Su música corre a pesados pasos regulares. Tal vez el conocimiento más importante que puede derivarse de las canciones fueguinas, es el hecho que la manera «enfática» de cantar, aunque característica entre los Onas y otros grupos indígenas, es desconocida entre las tribus canónicas, tales como los Yaganes y los Alakalufes.

Otro concepto básico difícil de separar del ya mencionado, es a manera indígena «del sentido rítmico» que forma agudo contraste con el nuestro. Entre nosotros, los grupos rítmicos normales son yámbicos, comenzando desde un ligero, corto e inacentuado golpe que se eleva hasta el más fuerte acento del grupo, el cual puede ser prolongado. En nuestra manera usual de notación musical, los dos compases están separados por la barra de compases, y las notas que la preceden se llaman «arsis o acento débil»; el ritmo indígena, por el contrario, puede ser descrito como carente de «arsis». El grupo típico es un «trocaico dinámico». Comienza con el compás fuerte que generalmente es corto, es seguido por un espacio de respiración que lo refuerza y luego baja a través de una escala de acentos que parecen rebotar: A pesar que la medida de esta serie es variable aún en la misma canción (Ej. M. E. 6, 13), el segundo par de un grupo es siempre más largo que el primero. Los tresillos son comúnmente del tipo 1 + 2 (M. E. 1, 8, 10) y análogamente las cuatro notas se agrupan en la forma de 1 + 3 (M. E. 6) y los quintillos en la forma 1 + 4 (M. E. 11, al comienzo). El mismo principio gobierna las subdivisiones y naturalmente la estructura general de la canción. En el ejemplo M. E. 9, el oído occidental sentirá las frases como tres compases en 6/8, o sea, grupos de 3 + 3, mientras que ellos los indígenas, lo sienten como grupos de 1 + 2 de 2 + (1 + 3) trinos cada uno; las tres pulsaciones de la nota larga representa un grupetto de 1 + 2.

Los tipos de ritmo descritos prevalecen entre los pueblos Yaganes y Alakalufes lo mismo que en la música Ona y, en el hecho, en toda la música aborigen del norte y del sur de la América. Fuertemente enraizada en la conducta general motriz de estos pueblos, estos ritmos reaparecen en los movimientos de danzas: un pie, se apoya en el suelo después de un ancho paso hacia el lado; entonces se levanta el otro pie y se apoya en la misma forma, aunque no tan fuertemente, cerca del primer pie; sigue un momento de reposo que se llena hoyando el suelo. después se repite el movimiento.

Una característica de la música fueguina es su *limitación*, esto aparece tanto en la extensión tonal como en el largo de las unidades melódicas. La espina dorsal de la estructura melódica de sus canciones es un par de notas que limitan una distancia que rara vez exceden un tono completo (M. E. 8, 4, 14) o aun es meramente el resultado de la fluctuación de un solo tono, siguiendo estas fluctuaciones en la fuerza dinámica (18).

A veces la canción en su conjunto se limita a la «segunda» principal (M. E. 1). Una tercera nota, sin embargo, se agrega frecuentemente cuando el tono principal alto es alterado por un acento (M. E. 3 a; 4, 8, 11, 12 al principio), o cuando el tono principal bajo se deja caer a un compás débil (M. E. 10 b, 12, 7 c). También un motivo musical de dos notas puede ser transportado en forma que las notas bajas lleguen a ser las notas altas en la repetición (M. E. 4, 11, 14). Habiéndose de esta manera aumentado la línea sonora, intervalos consonantes se utilizan como marcos de la melodía, por ejemplo una cuarta (M. E. 10, 11, 12, 13; 3, 5, 6, 2), o como entre los Onas una quinta (M. E. 7, 8) o aun una octava (M. E. 9). En las canciones onas se encuentran cuartas y quintas como progresiones melódicas (M. E. 2, 6, 7, 9) y en una instancia (M. E. 8) el motivo es transpuesto hacia abajo por medio de una quinta (19).

Por estos medios, la melodía de los Onas escapa su estrechez primitiva y se acerca al tipo indígena general. Comúnmente las melodías indígenas comienzan en la nota alta con el mayor volumen y descienden arrastrando el motivo paso a paso, por lo cual este tipo ha sido bautizado con el nombre de «tipo melódico escalonado». Al mismo tiempo, el sonido va decreciendo en volumen y finalmente muere en la nota baja, que en algunos casos está más de dos octavas

(18) Ver Martín Gusinde, obra citada, Vol. II, Ejs. M. E. 22.

(19) Ejs. de octavas en cantos corales (M. E. 14); de quintas, en Gusinde, Vol. II. M. E. 13, 14, usadas inconscientemente en vez del unísono. Este hecho prueba que la consonancia también actúa, de una manera fisiológica, entre los fueguinos.

bajo el tono alto inicial. El segundo verso repite el primero y partiendo del siguiente sube en nivel y así sucesivamente, el último verso queda confinado a pulsarse en las notas más bajas. Formas aproximadas a éstas pueden encontrarse en las canciones onas (M. E. 7, 8, 9).

10. **Yahgan**
Canto de pájaro (Molymauk) Trio masculino (Disco 6.)

Musical notation for 'Canto de pájaro' (Molymauk) Trio masculino (Disco 6.). The notation is on a single staff in treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and dynamics. There are markings 'a' and 'b' above the staff.

11. **Ciekaus, iniciación ritual.** Duo femenino (Disco 1^a, 1^c)

Musical notation for 'Ciekaus, iniciación ritual' (Duo femenino) (Disco 1^a, 1^c). The notation consists of two staves in treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and dynamics. There are markings 'a1' and 'a2' above the staves.

12. **Canto de mujer.** (Disco 1^b.)

Musical notation for 'Canto de mujer' (Disco 1^b). The notation is on a single staff in treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and dynamics. There are markings 'a' and 'b' above the staff.

13. **Canto de hombre.** (Disco 1^a)

Musical notation for 'Canto de hombre' (Disco 1^a). The notation is on a single staff in treble clef, showing a melodic line with various rhythmic values and dynamics. There are markings 'a1' and 'a2' above the staff.

Hay diversas características en las canciones fueguinas, por otra parte, que ofrecen una excepción a las formas exclusivamente descendentes de las melodías indígenas. Con frecuencia, y en el caso de los Yaganes como regla general, los motivos o la melodía total termina con una «subida» hacia la más próxima de las notas bajas (M. E. 11; 12; 13; 14; V; VII; 15 a: b; 1 b; 4 b2; 9 a; c). Una subida similar ocurre en los comienzos (M. E. 2; 6; 15 d). Aun el nivel, en estricta oposición al estilo indígena americano, puede gradualmente moverse «hacia arriba» entre verso y verso (20).

(20) Canciones yaganes, en Gusinde, obra citada, Vol. II. M. E. 15.

En resumen: el estilo musical de los aborígenes americanos se puede reconocer: *a)* por el ritmo «trocaico dinámico», que contrariamente a las tendencias de la música occidental evita las notas altas; *b)* una manera peculiar «enfática» de cantar que es el resultado de algunos factores como una cierta calidad de voz, acentos fuertes en cada unidad-tiempo, pulsaciones lentas y tiempo constante; *c)* una tendencia al cambio escalonado del tema principal (melodía de modelo descendente por grados) y la tendencia a una disminución repentina en la melodía que desde el principio al fin decrece continuamente en altura, intensidad y ámbito tonal. Este estilo prevalece entre los indígenas de ambas Américas, incluyendo los esquimales, también los de Groenlandia y entre las tribus siberianas relacionadas con estos indios, somática y culturalmente, tales como las tribus Paleo-Asiáticas de los Chukchee y de los Keto (Ostiacos) del río Jenissei, y entre las tribus semi Tunguses de los Orotchee en el bajo río Amur, y en las canciones folklóricas de la región de Corea.

Por otra parte, hay excepciones dentro del estilo indígena americano aun en el continente. Los Yaganes y los Alakalufes, a pesar que se asemejan a los indios en su rítmica y en su conducta motriz, difieren de ellos en la manera de cantar, que no tiene las características aborígenes y más aun en sus melodías en que abundan características primitivas como su extremada limitación, simplicidad, temas escuetos y una tendencia a subir (o retornar) a un nivel elevado que es contrario al modelo general descendente. Los mismos rasgos arcaicos incluyendo una manera no enfática de cantar ha sido señalada en otros lugares de América, aunque enterradas en capas culturales más recientes y por ello menos frecuentes y menos pronunciadas. Los onas, en algunas cancioneras, se aproximan al estilo musical de los indios de las tribus canoneras, por ejemplo en la limitación de la gama y en la altura melódica creciente, pero no en la forma de cantar. En grado menor acontece lo mismo con sus parientes continentales, el grupo de los Tehuelches (21). Tanto entre los Fueguinos como entre los Tehuelches, la palabra cantada ha perdido su significación (22). Se han encontrado también canciones del primitivo tipo fueguino entre las tribus Uitoto de las selvas vírgenes de la frontera de Colombia y Perú (23). Los antiguos estratos cultu-

(21) E. Fischer, *Patagonische Musik* (Anthropos, Vol. III, 1908, págs. 1941- 51).

(22) R. Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbogen*, págs. 916-40.

(23) F. Bose, obra citada: One Uitoto Song (N.º 36) es casi idéntica con la canción «personal» de un curandero yagán (Gusinde, obra citada. Vol. II, M. E. 19).

rales a que pertenece este estilo musical puede ser aún encontrado debajo de las otras culturas sudamericanas, por ejemplo la de los Botocudos y otras tribus del stock racial de los Gees. Por desgracia, discos fonográficos de su música no ha sido grabada todavía.

En Norteamérica el estilo musical primitivo sobrevive en las canciones de los indios del Sur de California y de las tribus del grupo Yuma, estrechamente emparentados con ellos (24). Sus voces y su manera de cantar carecen de la típica característica indígena; el «subir» de la melodía es aún más aparente que el de los fueguinos y se ha desarrollado en varias formas; aunque el ámbito tonal es frecuentemente más amplio, se pueden encontrar rasgos de la limitación primitiva especialmente en el hecho que las dos notas principales están separadas sólo por un intervalo de segunda y también la nota más alta ocasionalmente se subraya como la meta final. En muchas de estas canciones el significado de las palabras es anticuado. La relación entre las culturas californianas y las fueguinas está confirmada aún más por el paralelismo en el campo de la vida religiosa, social y económica (25).

Considerando por otra parte la uniformidad del estilo musical aborigen en el área total del Estrecho de Magallanes hasta el Océano Artico y desde las costas orientales de Groenlandia hasta el río Jenisey, y considerando por otra, el fuerte contraste que demuestran las canciones de los Yaganes y de los Alakalufes con el estilo aborigen, nos inclinamos a distinguir estas últimas tribus como pertenecientes en su aspecto cultural y no somático, a un grupo separado pre-indígena (26). Estos pueblos deben haber sido los precursores

(24) Helen H. Roberts, *Form in Primitive Music* (New York, 1933); George Herzog, *The Yuman Musical Style* (Journal of American Folk-Lore, Vol. 41, 1928, págs. 183-231); Musical Styles in North America (Proceedings, 23rd International Congress of Americanists, New York, 1928 (1930) págs. 455-58); crítica del libro de Frances Densmore, *Yuman and Yaqui Music* en: Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, Vol. I, 1933, págs. 91-93; (Frances Densmore, *Yuman and Yaqui Music*. Boletín del Bureau of American Ethnology, 1932, pág. 110; Vol. II, 1934, pág. 60).

(25) W. Schmidt, *Der Ursprung der Gottesidee* (Münster, 1928, Vol. II, pág. 1021); y R. H. Lowie, *Selk'nam Kinship Terms* (American Anthropologist, Vol. 35, 1933, págs. 546-48).

(26) Desde el punto de vista físico, los yaganes se diferencian claramente de los onas. No tenemos espacio aquí para discutir el problema de si la manera de cantar es una característica física hereditaria como la cualidad de la voz y la conducta motora, o si se trata de una mera costumbre tradicional. Se ha sugerido que el «énfasis aborigen» sea una astucia de los shamanes para dar mayor eficacia a las ceremonias de encantamiento, pero sería difícil aplicar esta idea por el hecho que los yaganes debieron haber asimilado de los onas las prácticas medicinales, salvo la manera enfática de cantar.

de la emigración formal de los indios al continente americano. En este continente fueron no sólo empujados a las fronteras lejanas o a lugares de acceso difícil, sino que en el transcurso del tiempo han sido sometidos a la influencia de sus vecinos más desarrollados. De ellos probablemente los Yaganes han tomado en préstamo cultural las mascaradas que todavía se mantienen inaccesibles al sexo femenino; también han tomado de ellos los Onas, la organización de los curanderos y las reuniones ceremoniales. Los Onas, en realidad, no son los autores de estos hallazgos culturales, sino únicamente los mediadores en el traspaso de las mascaradas.

14. **Yahgan**
Ciekaus, iniciación ritual. Cinco mujeres (Disco 2.)

Musical notation for 'Ciekaus, iniciación ritual. Cinco mujeres (Disco 2.)'. It consists of a single staff of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *ff* and *mf*. There are also some performance instructions like *mf* and *ff* written below the staff.

Musical notation for 'Ciekaus, iniciación ritual. Cinco mujeres (Disco 2.)'. It consists of two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *ff*. There are also some performance instructions like *ff* written below the staff.

15. **Llamada . voz de hombre. (Disco 7c.)**

Musical notation for 'Llamada . voz de hombre. (Disco 7c.)'. It consists of a single staff of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *ff*. There are also some performance instructions like *ff* written below the staff.

Fuera del continente americano, el primitivo estilo musical pre-indio está en paralelo estrecho con el de los Veddas (27) y de los habitantes de las Islas Andaman (28). Sus melodías son extremadamente limitadas, frecuentemente suben al final de la frase; el número

(27) C. S. Myers, en su capítulo especial del libro *The Veddas* (Cambridge, 1911), publicado por C. G. y B. Z. Seligman y M. Wertheimer en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*. Vol. 11, 1909, p. 300.

(28) M. V. Portman, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 20, Parte 2, pág. 181.

de las unidades de tiempo varían arbitrariamente (o de acuerdo con el número de sílabas) en casi toda repetición de una sola frase, aunque el tiempo permanece constante (los insulares de Andaman también cantan en octavas y quintas en vez del unísono como a veces lo hacen los Yaganes).

El hecho conocido de que entre las primitivas culturas auténticas falten por completo los instrumentos musicales que no tienen gran importancia por sí mismos, realza el significado de este extraño paralelismo que pueden encontrarse en este campo de estudio. En la danza de la muerte, tal como la presencié el Coronel Furlong (29), las mujeres yamanas golpeaban el suelo con largos y anchos bastones de madera (que pueden haber sido substituídos por remos). Kurt Sachs (30), apoyado en el testimonio de Playfair, ha llamado la atención a una costumbre similar entre los Garo de Assam, donde las mujeres cuando velan al muerto, acompañan sus canciones golpeando el suelo con una pieza de madera. Igualmente entre los Kurnai, una de las más primitivas tribus del sur-este de Australia, en la ceremonia preliminar a la de la iniciación, las madres de los novicios marcan el tiempo golpeando con sus bastones en el suelo (31). (Obsérvese que en todos estos ejemplos es la mujer la que emplea los palos de golpear). En sus mascaradas, los Onas y los Yaganes producen atronadores ruidos golpeando el suelo con pieles enrolladas como una forma de dramatizar la ira del iracundo espíritu de la tierra (32). De nuevo el mismo instrumento lo encontramos usado por las mujeres australianas del sur-este, aunque no como instrumento golpeador, sino como un tambor (33). La costumbre Ona tiene paralelismo estrecho con la de los hombres del sur-este de Australia que en ciertas danzas golpean pequeños montículos de tierra o simplemente el suelo con trozos de corteza vegetal (34). Aun más aguda como coincidencia es la creencia común a los pueblos del sur-este de Australia y al de los fueguinos que los curanderos aprendan en trance canciones y conjuros de uno de los parientes del

(29) C. W. Furlong, *The Southernmost People of the World* (Harper's Monthly Magazine, New York, June de 1909, p. 136).

(30) Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlín, 1929, pág. 73 y A. Playfair, *The Garos*, Londres, 1909.

(31) A. W. Howitt, *The Native Tribes of South-East Australia*, pág. 620.

(32) Gusinde, *Die Feuerland-Indianer*. I, Die Selk'nam (Modling, Viena, 1931), págs. 922-924; W. Koppers, *Unter den Feuerland Indianern* (Stuttgart, 1924), pág. 189.

(33) Howitt, obra citada, págs. 389, 392, 528, 536, 579, 618, 620.

(34) Howitt, obra citada, págs. 539, 585, 604, 620.

difunto o de otros espíritus (35). En ambos pueblos en tiempos primitivos los curanderos hablaban con curiosas voces, por boca de los shamanes para informarlos de acontecimientos distantes, por ejemplo que una ballena se había varado en la costa (36). Lo mismo entre los yaganes que entre los australianos del sur-este, las ceremonias de iniciación incluyen pantomimas y danzas en que la conducta y los gritos de los pájaros y animales totémicos se imitan de una manera realista (37). Por desgracia no se han grabado discos fonográficos entre los pueblos del sur-este de Australia y Tasmania, antes que la cortina caiga para siempre en la historia de estos nativos. Sin embargo, por las valiosas informaciones y anotaciones de las canciones de los Wurunjjerri con que contribuyó el Dr. Torrance a la obra de A. W. Howitt (38), podemos al menos estar seguros que las melodías del sur-este de Australia eran del tipo estrecho y primitivo. Cada verso empieza con un glissando descendente a través de un tono entero (o menos) y continúa con fuertes acentos en cada compás hasta que se alcanza la nota más baja. Al empezar el segundo verso el nivel baja un grado. Como la canción se repite, el compás entero no excede de una tercera menor. En otras canciones ocurren una o más bajadas en cada repetición, variante de la melodía de «modelo descendente por grados» que a veces es usada por los Papuanos del Estrecho de Torres en sus antiguas canciones ceremoniales (39), que tal vez sea una importación cultural venida del norte. Esto parece probable, pues las canciones de los pueblos del oeste y del centro de Australia (40), cuya cultura no es primitiva, pertenece actualmente al grupo de la melodía de «modelo descendente por grados» y salvo en su manera de cantar, se asemeja a las canciones de los indígenas americanos. Por ejemplo, una canción de Arunta puede ser fácilmente tomada por canción Pawnee aun por un experto. La relación entre Australia y Sudamérica desde el punto de vista musical aparece como homóloga y esto encaja bien en el grupo de las correspondencias culturales de detalle, en las cuales el Prof. Kop-

(35) Howitt, obra citada, págs. 388, 390, 397, 416, 435; Gusinde, obra citada, Vol. I, pág. 781.

(36) Howitt, obra citada, p. 391; Gusinde, obra citada, Vol. I.

(37) Howitt, obra citada, p. 547, 568, 582.

(38) Howitt, obra citada, págs. 418-21.

(39) C. S. Myers, *Music Report*, ya citado, Vol. IV, Págs. 238-69.

(40) E. Harold Davies, *Aboriginal Songs of Central and South Australia* (Oceania, Vol. II, 1932, págs. 454-67); C. Stumpf, *Die Anfänge der Musik*. Pág. 122; E. M. von Hornbostel (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Leipzig, 1913, Vol. 19, pág. 21.

pers (41) ha basado su hipótesis del origen común de la cultura de los pueblos del sur-este de Australia y las Islas Andam, por una parte, y la cultura fueguina californiana, por la otra. De acuerdo con esta hipótesis, los antepasados de las tribus primitivas (fueguinos, californianos, australianos del sureste, tasmanios, andameses, veddas), debieron haber vivido como vecinos en alguna parte del Asia en tiempos muy remotos y de allí debieron haber emigrado bajo la presión de tribus más avanzadas (indios americanos, australianos, papuanos, etc.), en líneas divergentes hasta que llegaron a sus actuales áreas geográficas de ocupación (habitat).

Cambridge, Inglaterra.

(41) W. Koppers. *Die Frage eventueller alter Kulturbeziehungen zwischen dem südlichsten Sudamerika und Sudostaustralien* (23 Congreso Internacional de Americanistas, New York, 1928 (1930), pág. 678-86).

NOTA DEL TRADUCTOR

*Erich M. von Hornbostel, nacido en Viena en 25 de Febrero de 1867, es, sin duda, uno de los musicólogos más importantes del siglo. Después de profundos estudios en el campo de las ciencias y de la filosofía en la Universidad de Viena y en Heidelberg, obtuvo su doctorado el año 1900. En Berlín, donde fuera ayudante del profesor Stumpf, Director del Instituto de Psicología, se dedicó por completo a la psicología aplicada al campo musical. Empezó entonces a formar su valiosísima discoteca de ritmos y danzas de los pueblos primitivos. En su viaje a Norte América en 1906 realizó una encuesta sobre la tribu de los Pawnee. En 1917 fué nombrado profesor de la Universidad de Berlín. Sus trabajos originales y la documentación que iba descubriendo fueron publicados en la colección SAMMELBÄNDE FÜR DIE VERGLEICHENDE WISSENSCHAFT. A base de materiales recogidos por el profesor Martín Gusinde, escribió el estudio que traducimos, editado en inglés por su amigo el Dr. George Herzog, profesor en la Universidad de Columbia, Nueva York. Obligado a expatriarse en 1933, el distinguido musicólogo austriaco murió en Inglaterra el 28 de Noviembre de 1935. Su enorme colección sobre música primitiva ha sido la fuente de estudio de aquellos investigadores que han continuado cultivando esa disciplina. El artículo sobre la música fueguina apareció en la revista *American Anthropologist*. Julio-Septiembre, 1936, Vol. 38, N.º 3.*

E. P. S.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

DOMINGO SANTA CRUZ, PREMIO NACIONAL DE ARTE 1951

De acuerdo con lo que establece la ley, durante el año en curso debía otorgarse el Premio Nacional de Arte correspondiente a un creador musical. Con el objeto de discernir esta distinción, se reunió el Jurado presidido por el Rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández y por los delegados del Ministerio de Educación Pública, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de dos entidades gremiales de orden musical; don Enrique Soro, don Juan Orrego Salas, don Alfonso Letelier y don Abraham Rojas, respectivamente.

El fallo fué unánime en favor del compositor don Domingo Santa Cruz, en atención a su vasta e importante obra de creación musical y a la significativa labor desarrollada por espacio de treinta años en nuestro país de promoción y estímulo a la música.

Domingo Santa Cruz nació en el pueblo de la Cruz, el 5 de Julio de 1899. Se recibió de abogado en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Cultivó la música desde su primera edad y sirvió en el cuerpo diplomático en su juventud como Secretario en la Legación de Chile en Madrid. Continuó allí y bajo la dirección del maestro Conrado del Campo los estudios que había iniciado en su país natal con Enrique Soro. A su regreso de Europa el año 1920, fundó la Sociedad Bach, institución que bajo su inteligente guía realizó una amplia labor de difusión de la música coral polifónica y de la creación contemporánea. En 1928 tomó participación activa en la reforma del Conservatorio Nacional de Música y posteriormente en la creación de la Facultad de Bellas Artes, de la cual fué su Decano desde 1932 hasta la división de ésta en dos Facultades: la de Ciencias y Artes Musicales y la de Ciencias y Artes Plásticas, persistiendo hasta la actualidad como Decano de la primera. En 1936 participa en la fundación de la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S. I. M. C. En 1941 obtiene del Congreso Nacional la aprobación de la ley que creó el Instituto de Extensión Musical, cuyos destinos rige desde entonces y que promovió la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile, del Ballet, Conjuntos de Cámara, etc. que propicia esta institución.

Además de la inmensa labor administrativa desplegada por Domingo Santa Cruz, su obra de creación musical pesa en Chile y en el continente americano como una de las más importantes dentro del panorama actual. Treinta opus de envergadura constituyen la lista completa de éstas, entre las cuales se cuentan numerosas obras de cámara, composiciones vocales, y un buen número de obras sinfónicas y lírico dramáticas. La audacia, austeridad y nobleza de su estilo, emparentado con Hindemith en el aspecto técnico y a la vez con lo español en lo expresivo, hace de cada una de sus compo-

siciones un aporte de alta significación dentro del ambiente musical chileno, hasta el dominado por influencias románticas e impresionistas.

Santa Cruz no ha sido un músico que se haya preocupado de la propaganda exterior de su obra, su carácter o la inmensa labor desarrollada en su país no le ha dejado tiempo sobrante para ello. Es posible que eso justifique el que sus creaciones no se conozcan en la medida que se merecen en el extranjero. Pero a pesar de ello, muchas de las composiciones vertidas de su pluma se han ejecutado en Europa y América, impresionando a la crítica y al público como el producto de uno de los más atrayentes compositores de América Latina. Entre éstas, se cuentan sus dos *Cuartetos de Cuerda*, sus *Preludios Dramáticos*, su *Sinfonía N.º 2 para orquesta de cuerdas* y otras tantas. Pero sin duda están en espera de ser mayormente difundidas sus obras de más envergadura como lo son las *Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta*, la *Cantata de los Ríos de Chile*, para coro mixto y orquesta y la *Egloga*, para soprano solista, coro y orquesta, agraciada con el Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena de 1950.

El nombre de Domingo Santa Cruz se agrega ahora, con motivo de haber sido distinguido por el Premio Nacional de Arte de 1951 a los de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro, favorecidos por esta misma distinción en los años anteriores.

La R. M. Ch. anuncia un número especial dedicado a Domingo Santa Cruz, manteniendo así una costumbre tradicional consagrada a destacar a las personas que han sido favorecidas por el Premio Nacional de Arte.

EL PROFESOR FERRUCCIO PIZZI HA MUERTO

Entre los más destacados músicos extranjeros que se establecieron en Chile y ejercieron aquí labor docente en nuestro Conservatorio Nacional de Música, se cuenta a don Ferruccio Pizzi, quien acaba de morir en Santiago a la edad de 76 años. Nació este maestro en la ciudad de Piacenza, Italia. Hizo sus estudios en el Conservatorio de esta localidad, donde recibió el título de Profesor de Oboe.

Llegó a Chile como primer oboe de una Orquesta de Opera que actuó en Santiago bajo la dirección del compositor Pietro Mascagni. Con anterioridad a esto, sus experiencias profesionales habían sido reforzadas por cinco años de labor bajo la dirección de Arturo Toscanini.

En 1908 fué nombrado Profesor de las cátedras de Teoría y Solfeo del Conservatorio Nacional de Música. Dentro de este establecimiento desempeñó también los cargos de Profesor Jefe del Departamento de Instrumentos de Viento y Profesor de las cátedras de Pedagogía en Instrumentos de Bronce y Madera. Como tal, fué miembro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales desde 1942.

Como Profesor de Oboe, formó al primer ejecutante de este instrumento dentro de la Orquesta Sinfónica de Chile, don Carlos Romero. Fué además Presidente del Sindicato Orquestal de Santiago.

En 1947 jubiló en sus cargos de Profesor e inmediatamente fué contratado nuevamente por el Conservatorio Nacional de Música, donde sirvió la cátedra de Oboe y de Profesor Jefe del Departamento de Instrumentos de Viento hasta su muerte.

El fallecimiento del señor Pizzi constituye una pérdida difícilmente reparable para nuestro ambiente musical y para la enseñanza artística chilena.

CURSO DE ESTÉTICA DEL PROFESOR HURTADO

Como huésped del Instituto de Investigaciones Musicales, el distinguido profesor argentino don Leopoldo Hurtado dictó un Curso de «Estética de la Música» durante los meses de Agosto y Septiembre recién pasados, en la Sala de Audiciones del Conservatorio Nacional de Música.

El Curso completo, que comprendió siete charlas, fué especialmente dedicado a los alumnos del Ciclo Superior y Licenciatura del establecimiento nombrado y contó además con la asistencia de un seleccionado público que se interesó vivamente por los tópicos tratados por este profesor.

Las ideas expuestas por el Profesor Hurtado, constituyeron un aporte de considerable valor para todos aquellos estudiantes de los cursos superiores de nuestro Conservatorio y en especial para aquellos que actualmente están abocados al estudio de musicología.

Al margen de la actividad desplegada por el profesor Hurtado en el Curso mencionado, este distinguido conferencista asistió a reuniones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, entidad que le confirió el título de Profesor Académico y de la Asociación de Educación Musical, a cuyos socios dirigió la palabra acerca de los diversos fenómenos de la audición musical.

La visita del Profesor Hurtado despertó un vivo interés en nuestro ambiente artístico, dejando en todos aquellos que lo conocieron la impresión de haberse puesto en contacto con uno de los más preparados especialistas dentro de materias estéticas con que cuenta el continente americano.

PREMIOS POR OBRA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

El sistema de Premios por Obra, establecido por el Instituto de Extensión Musical para los compositores chilenos con tan beneficiosos resultados, se ha extendido por Decreto de la Universidad de Chile N.º 1701, del 10 de Agosto de 1950, a los trabajos de investigación musical. Recientemente, la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical estudió y aprobó el Reglamento que rige para el estímulo de las obras de musicología realizadas en Chile.

Resumimos, en líneas generales, las disposiciones de tan importante iniciativa, que prestará, sin lugar a dudas, un impulso equi-

valente al ya constatado en la creación musical, para los estudios científicos sobre música. Los Premios por Obra a trabajo de investigación podrán ser recibidos por los musicólogos chilenos y los extranjeros con más de cinco años de residencia ininterrumpida en el país. Las obras que soliciten premio deberán ser inéditas o publicadas dentro de un plazo no mayor de seis meses antes de la solicitud del premio. No podrán ser premiadas obras que lo hayan sido en concursos públicos o que hayan sido remuneradas por el Instituto de Investigaciones Musicales o el de Extensión Musical, por medio de la Revista Musical Chilena. Los premios consistirán en sumas globales, adjudicadas conforme a una escala establecida por el Instituto de Extensión Musical, de acuerdo con el género, extensión, valor e importancia de los estudios presentados.

Estos premios serán discernidos por un Jurado, compuesto de tres miembros: uno nombrado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, otro por el Instituto de Extensión Musical y el tercero designado, según la índole de la obra presentada, por la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, la Asociación de Educación Musical o la Asociación Nacional de Compositores. El Jurado tomará sus acuerdos por mayoría de votos y previo el informe escrito de sus miembros sobre la obra, objeto de dictamen.

La clasificación de obras de investigación musical, aprobada por la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, considera los géneros siguientes: estudio de carácter histórico, estético o técnico musical, que abarquen un período o períodos musicales, una nación o naciones musicales, una escuela de composición o la obra completa de una personalidad o personalidades musicales, con análisis técnico y estético de sus creaciones. Diccionarios técnicos, biográficos, críticos, analíticos o que reúnan estos aspectos, así como Enciclopedia sobre música. Biografías o series de biografías sobre músicos. Ensayo de carácter histórico, estético, analítico o técnico. Obras de divulgación o síntesis de Historia de la Música, Historia de la Danza, Historia de la Música Chilena, Historia de la Música Americana, etapas, períodos o escuelas, dentro de las ramas consignadas. Tratados para el estudio de Armonía, Contrapunto, Instrumentación, Orquestación, o cualquiera otra de las técnicas musicales. Métodos para el aprendizaje y perfeccionamiento de las técnicas instrumentales. Estudios sobre folklore. Cancioneros y recopilaciones anotadas de materiales folklóricos, con estudios de sus características. Recopilación de documentos, textos musicales. Estudios de Ciencias relacionadas con la música (Acústica, Organografía, etc.).

El Jurado, por disposición reglamentaria, estimulará de preferencia los estudios que se refieran a la Historia, la técnica y demás aspectos de la música artística y de la música folklórica chilena.

DOS ARTISTAS CHILENOS VISITAN SU PAÍS

Alfonso Montecino y Fredy Wang, artistas chilenos que han residido por el espacio de algunos años en el extranjero, estuvieron

de paso por Chile, cumpliendo una breve temporada entre sus compromisos en otros países.

Fredy Wang, violinista nacido en Austria y nacionalizado chileno, ex-primer violín de la Orquesta Sinfónica de Chile, llegó a nuestro país después de cumplir una triunfal jira de conciertos por Europa y Norteamérica. Durante su estadía entre nosotros ofreció algunos recitales que probaron el enorme progreso artístico experimentado durante los años de su ausencia de nuestro medio. En el curso de éstos, no sólo estableció en forma definitiva la adquisición de una madura técnica, sino que a la vez su interés por difundir las obras contemporáneas. Los estrenos en Chile de la Sonata op. 94 de Prokofieff y de la Sonata «Inmemoriam de García Lorca» de Poulenc son pruebas de lo afirmado.

Alfonso Montecino, destacado pianista y uno de los más valiosos exponentes de la joven generación de compositores chilenos, regresó para establecerse algunas semanas en Santiago, después de haber permanecido dos años en Nueva York, perfeccionando sus estudios con Claudio Arrau y con los compositores Bohuslav Martinu y Edgar Varesse y de haber realizado una exitosa jira de conciertos por Inglaterra, Francia, Italia y los países nórdicos. Al igual que el anterior, Alfonso Montecino se presentó en el Teatro Municipal en un concierto que probó ampliamente el hecho de que este joven pianista ocupa ya un lugar de singular importancia entre los virtuosos de América y cuenta con una técnica sorprendentemente madura para su todavía corta experiencia. Un programa de alta responsabilidad, integrado por obras de Beethoven, Liszt, Strawinsky, Allende, Orrego Salas y Juan José Castro sirvió a su presentación entre nosotros, la que le valió los más entusiastas elogios de la crítica y el espontáneo aplauso de un público que lo obligó a ejecutar numerosas obras fuera de programa.

Tanto Fredy Wang como Alfonso Montecino partirán en breve a cumplir importantes contratos en América y Europa.

FESTIVALES CORALES DE 1951

En la semana comprendida entre el 21 y el 28 de Octubre se llevaron a efecto los Festivales Corales de 1951, organizados por el Ministerio de Educación Pública y la Asociación de Educación Musical. Durante esta jornada participaron coros de diversos establecimientos fiscales y particulares, primarios y secundarios, conjuntos extraescolares y grupos vocales preescolares.

Los diez actos que comprendieron este Festival fueron encabezados por una solemne Asamblea Inaugural en el Teatro Municipal de Santiago, durante la cual hicieron uso de la palabra, el señor Sub-Secretario del Ministerio de Educación, don Julio Arriagada; el Presidente de la Asociación de Educación Musical, señorita Brunilda Cartes; participando también el Quinteto Vocal «Polifonía», bajo la dirección del maestro Nino Colli; el Conjunto de Madrigalistas de la Universidad bajo la dirección de Mario Baeza y el Coro de la Colectividad Alemana que dirige el maestro Arturo Yunge.

Entre los actos realizados se llevó a cabo un foro libre sobre «El Canto Coral»: a) Como expresión artística; b) Como función educativa, y c) Como función social, participando como relatores la Sra. Cora Bindhoff, los directores Erasmo Castillo y Mario Baeza y los compositores Adolfo Allende y Juan Orrego Salas.

En la Asamblea de Clausura hizo uso de la palabra el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Vice Rector de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz, el Presidente de la Asociación de Educación Musical, y el señor Ministro de Educación, don Bernardo Leighton, quien a su vez hizo entrega de los diplomas, acreditando su participación en estos Festivales a todos los Coros que actuaron durante su desarrollo.

Treinta y siete conjuntos corales provenientes de todas las ramas de la educación, se presentaron durante estos Festivales, lo que prueba un efectivo incremento de la labor desarrollada por conjuntos de este género en nuestro país. La difusión de las grandes obras de la polifonía coral religiosa y profana de la Edad Media y Renacimiento se ha hecho evidente durante estos Festivales y gracias a la labor tesonera que en este sentido ha desplegado la Asociación de Educación Musical con el patrocinio de entidades como el Ministerio de Educación Pública y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

MÚSICA CHILENA EN EL EXTRANJERO

En la temporada de conciertos de la Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires, se estrenó la *Sinfonía N.º 2 para orquesta de cuerdas* de Domingo Santa Cruz, bajo la dirección del maestro Desiré Defauw. Resumimos a continuación diversos comentarios críticos acerca de esta obra, publicados en la prensa argentina.

«La Sinfonía del compositor chileno Santa Cruz es una obra bien lograda en efectos de sonoridades y timbres, pero escueta en la emoción» («Noticias Gráficas»).

«La Sinfonía de Santa Cruz, uno de los más significativos músicos chilenos actuales, tiene dos movimientos que combinan la influencia formal de Hindemith con un tono lírico de elevado vuelo». (*Crítica*).

«Del artista chileno Santa Cruz se conoció la Sinfonía para orquesta de cuerdas, que revela a un compositor que conoce su oficio y que logra resultados de equilibrada estructura». (*Clarín*).

«La Sinfonía para orquesta de cuerdas de Santa Cruz es una obra de definido cuño hindemithiano, en la cual el músico chileno ha puesto mucho más oficio que ideas musicales. Estas habrá que buscarlas preferentemente en los movimientos lentos, ambos de carácter elegíaco, pues es en ellos donde el compositor demuestra tener algo que decir, aunque lo que diga carezca de trascendencia». (*Buenos Aires Musical*).

«A pesar de la notable extensión de esta Sinfonía, no hay en ella un momento de vacío, porque el lenguaje neoclásico, fuerte-

mente temático y elaborado con maestría por el autor, hace que la forma nunca pierda relieve, dando la impresión de gran solidez. Del juicio que se desprende de su primera audición es necesario destacar el hecho de que se trata de un creador de sólido oficio». (*Corrieri degli italiani*).

Se ha anunciado el estreno en Alemania de dos obras chilenas, el Concierto para piano y orquesta de Juan Orrego Salas y el Segundo Soneto de la Muerte, para soprano y orquesta, sobre texto de Gabriela Mistral de Alfonso Letelier. Ambas obras serán dirigidas por el maestro Sergiu Celibidache, actuando como solista de la primera de éstas, el pianista Helmut Roloff, los días 21 y 22 de Octubre, en Berlín.

La obra de Orrego Salas será repetida seis veces en cinco ciudades diferentes de Alemania, Düsseldorf, Frankfurt, Baden-Baden, Muenchen y Hamburgo, donde actuará el mismo solista bajo la dirección de los maestros titulares de las orquestas de esas mismas ciudades.

Tres Villancicos para voces femeninas de Juan Orrego Salas serán estrenados el 11 de Noviembre por la Schola Cantorum de Nueva York, bajo la dirección de Hugh Ross en el Carnegie Hall de esta ciudad.

SOCIEDAD DE DISCÓFILOS CHILENOS

Acaba de constituirse en Santiago la Sociedad de Discófilos Chilenos, con el fin de propender a la difusión de la música grabada. Con este objeto los asistentes a la primera reunión trazaron un programa de acción que comprende entre sus puntos más importantes el gestionamiento para que se autorice la libre entrada al país de los discos que se consideren de interés cultural.

Aparte de lo especificado, se acordó estimular la grabación de música chilena realizada en colaboración con las compañías grabadoras que actúan en el país, y la grabación de música extranjera ejecutada por artistas chilenos. Otro acápite del programa elaborado consulta la creación de discotecas populares destinadas a dar a las masas la oportunidad de ponerse en contacto con las obras maestras de la Historia de la Música.

En la Asamblea Inaugural, la Sociedad de Discófilos Chilenos eligió un Directorio provisional, para que se encargara de la redacción de los Estatutos de la entidad y de la legalización de ésta. Los cargos principales recayeron en las personas de Domingo Santa Cruz, Presidente; Agustín Edwards B., Vice-Presidente; Carlos Riesco, Secretario; Alberto Torres, Tesorero y Rafael Huneeus, consejero.

ESTRENOS DURANTE LA TEMPORADA DE INVIERNO DE 1951

Un crecido número de obras fueron ejecutadas en primera audición durante la temporada de invierno del Instituto de Extensión Musical, tanto en los Conciertos Sinfónicos como en los Conciertos de Cámara y de Música Contemporánea patrocinados por esta entidad, en colaboración con la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S. I. M. C.

Entre las obras sinfónicas, se contó con algunas reprises importantes y primeras audiciones entre las que figuran el *Concierto para arpa y orquesta* de René Amengual, la *Suite Lírica* de Alban Berg, *Sinfonía de Requiem* de Britten, *Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón»* de Acario Cotapos, *Concerto Grosso*, de Frank Martin, *Concierto para doble orquesta de cuerdas, piano y timbales* de Martínú, *Suite Francesa* de Milhaud, *Obertura Festiva op. 21* y *Concierto para piano y orquesta*, op. 28 de Juan Orrego Salas, *Sinfonía N.º 2* de Piston, *Concierto para dos pianos y orquesta*, de Poulenc, *Concierto para violín y orquesta*, de Carlos Riesco, *Concierto para piano y orquesta de vientos* de Strawinsky, *Suite N.º 3 para orquesta*, de Jorge Urrutia.

Entre la música dramática y lírica se destacaron ejecuciones tales como la del oratorio *Israel en Egipto* de Haendel y de la *Egloga op. 26 para soprano, coro y orquesta* de Domingo Santa Cruz, actuando en ambas obras el Coro de la Universidad de Chile. Dentro de esta misma categoría, la reciente temporada sinfónica contó con los estrenos de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, de la *Cantata «Frau Musica»* de Hindemith y del *Ballet «Umbral del Sueño» op. 30* de Juan Orrego Salas, presentado por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical con coreografía de Malucha Solari, escenariarios y vestuariarios de Fernando Debesa, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah.

En los Conciertos de Música de Cámara se ejecutaron cincuenta obras en primeras audiciones, entre las cuales se cuenta la ejecución integral de toda la obra para canto y piano de Claude A. Debussy, obras de los chilenos Amengual, Becerra, Cotapos, Guzmán, Helfritz, Leng, Morla, Orrego Salas, Puelma, Santa Cruz, Soublette, Soro y de los extranjeros Britten, Bautista, Berg, Dallapiccola, Focke, Francaix, Ginastera, Halffter, Hindemith, Honegger, Ives, Jelinek, Martínú, Milhaud, Pizzetti, Poulenc, Quilter, Respigui, Rodrigo, Schoenberg, Strawinsky, Tippett, Tosar, Villa-Lobos y Weill.

Es interesante comprobar al través de este comentario y de otros aparecidos en la R. M. CH. acerca del mismo tópico, el considerable aumento de obras contemporáneas que figuraron en la temporada reciente, comparada con las de los años pasados. Prueba ello que la persistente labor de difusión de la música de nuestros días desplegada por el Instituto de Extensión Musical al través de sus diez años de existencia y por la Asociación Nacional de Compositores en sus fructíferos ciclos consagrados a la música moderna, ha encontrado un arraigo efectivo en el público chileno.

EL MAESTRO VÍCTOR TEVAH EN EL EXTRANJERO

Ha regresado de una jira por los países centroamericanos y Méjico, el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, maestro Víctor Tevah. En el curso de ésta dirigió tres conciertos sinfónicos de temporada y dos populares en la ciudad de Guatemala, frente a la Sinfónica Nacional de esta capital. La crítica señaló su actuación como una de las más destacadas que se hayan verificado en los últimos años, tanto por los resultados obtenidos como por la envergadura e interés de los programas presentados. Consultaron ellos interpretaciones de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, de la *Quinta Sinfonía* de Schubert, de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, de la *Sinfonía Clásica* de Prokofieff y de las *Canciones Castellanas* para voz y orquesta de cámara del chileno Orrego Salas.

En paralelo a la actividad desplegada por el maestro Tevah como director huésped de la Sinfónica Nacional, cumplió éste un contrato con el Conservatorio Nacional, dictando un curso sobre «Interpretación de la música clásica».

Terminadas sus actuaciones en Guatemala, se dirigió a Méjico, donde cerró contrato para dirigir en esta ciudad durante la temporada de 1952, y aprovechó para ponerse en contacto con las principales personas e instituciones que rigen la vida artística de este país.

CICLO DE CONCIERTOS HISTÓRICOS

Una iniciativa digna de estímulo y merecedora del más entusiasta aplauso ha sido la que emprendió el Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música, con la organización de cuatro conciertos históricos que cubrieron el vasto período que se inició con la antigüedad griega hasta la más reciente producción actual.

En el primero de sus programas se presentaron obras como *Skolio* de Seikilos y *El Himno al Sol* de Mesómedes, algunos ejemplos del *Manual Gregoriano*, Documentos del Arte Trovadoresco de la Edad Media, del Arte Culto de esta misma época, Francesco Landino, Machaud y Dufay, obras pertenecientes al siglo de oro de la polifonía y renacimiento y fragmentos del drama musical barroco.

En el segundo concierto se cubrió un vasto panorama que comprendió la música vocal e instrumental del Barroco, del período pre-clásico y del clasicismo, ejemplarizada por obras de vihuelistas españoles, de la ópera de Scarlati, de la escuela de violinistas italianos y sinfonistas de Manhain y Viena.

El tercer programa abarcó la época romántica en sus aspectos principales y cubriendo ejemplos del romanticismo musical en Chile. La última audición fué consagrada al impresionismo y época actual, dándose a conocer creaciones como la *Sonata para arpa* de Paul Hindemith, las *Canciones de Primavera* para voces mixtas de Santa Cruz, además de otras obras de Debussy, Poulenc, Malipiero, Turina, etc.

Cada uno de estos conciertos fué precedido de un comentario histórico y análisis de cada una de las obras presentadas, realizados

por alumnos de los cursos superiores de musicología del Conservatorio Nacional de Música. Las ejecuciones de cada una de las obras fueron cuidadosamente preparadas, especialmente las de aquellas épocas que implicaban el uso de instrumentos antiguos, para las cuales se escogieron los reemplazantes modernos más propios al significado estético e histórico de éstas.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

FRITZ BUSCH

UNA DE LAS NOTICIAS MÁS TRISTES QUE PODÍA LLEGARNOS, HA SIDO LA QUE TRAJÓ SORPRESIVAMENTE EL CABLE ANUNCIANDO EL FALLECIMIENTO REPENTINO DEL ILUSTRE DIRECTOR DE ORQUESTA ALEMÁN FRITZ BUSCH, TAN CONOCIDO Y QUERIDO EN LOS PAÍSES AMERICANOS Y PARTICULARMENTE ESTIMADO ENTRE NOSOTROS.

DIFÍCIL ES, EN UNA RESEÑA NECROLÓGICA FORZOSAMENTE BREVE, DECIR TODO LO QUE EL MUNDO MUSICAL CONTEMPORÁNEO PIERDE CON LA DESAPARICIÓN DEL GRAN MÚSICO QUE FUÉ BUSCH. SALIÓ DE UNA FAMILIA DE ARTISTAS, CRECIÓ Y VIVIÓ ENTRE ARTISTAS Y JUNTO CON SUS HERMANOS, FORMÓ UN GRUPO CUYOS NOMBRES HAN ESTADO Y SIGUEN ESTANDO EN EL PRIMER PLANO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL DEL MUNDO. EN LA MÚSICA, LA CARRERA DE FRITZ BUSCH COMO DIRECTOR DE ORQUESTA Y LA DE SU HERMANO ADOLF, COMO VIOLINISTA Y DIRECTOR TAMBIÉN, ESTÁN SEÑALADAS COMO TRAYECTORIAS DE LAS MÁS ILUSTRES QUE LA HISTORIA DE LA MÚSICA DEBERÁ UN DÍA CONSIGNAR.

FRITZ BUSCH NACIÓ EN SIEGEN EL 13 DE MARZO DE 1890; ESTUDIÓ EN EL CONSERVATORIO DE COLONIA Y EN 1909 FUÉ NOMBRADO DIRECTOR EN RIGA. ENTRE LOS AÑOS 1911 Y 1912 DIRIGIÓ CONCIERTOS EN GOTHY Y AQUISGRÁN. EN 1918 OBTUVO EL NOMBRAMIENTO DE DIRECTOR DEL TEATRO DE OPERA DE STUTTGART Y EN 1922 EL MISMO CARGO EN DRESDEN.

ABANDONÓ ALEMANIA EN 1933, ACTUANDO COMO DIRECTOR EN ESPAÑA, EN EL TEATRO COLÓN DE ARGENTINA, EN CHILE, EN LOS FESTIVALES DE GLYNDEBOURNE DE GRAN BRETAÑA, EN SUIZA Y AHORA ÚLTIMO EN EL METROPOLITAN OPERA HOUSE DE NUEVA YORK, DONDE FUÉ DESTACADO COMO UNO DE LOS DIRECTORES MÁS CONNOTADOS QUE ALLÍ SE HUBIERAN PRESENTADO. EN 1934, LA UNIVERSIDAD DE EDINBURGO LE CONFIRIÓ EL TÍTULO DE DOCTOR HONORARIO EN MÚSICA, DISTINCIÓN QUE AGREGÓ A LAS MUCHAS QUE SE LE OTORGARON CON POSTERIORIDAD, Y ENTRE ELLAS LA DE

LA «ORDEN AL MÉRITO», QUE LE ENTREGÓ NUESTRO GOBIERNO, EN RECONOCIMIENTO A SUS REPETIDAS ACTUACIONES COMO HUÉSPED DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE.

FRITZ BUSCH ESTUVO EN CHILE HACE MUCHOS AÑOS POR PRIMERA VEZ, LLEGÓ CUANDO NUESTRA ORQUESTA SINFÓNICA PERMANENTE AUN NO EXISTÍA Y CUANDO ERA NECESARIO CONTRATAR CONJUNTOS EN CIERTO MODO OCASIONALES, QUE ERA PRECISO ADIESTRAR EN CADA OPORTUNIDAD. SU BATUTA FUÉ LA PRIMERA GRAN BATUTA QUE SE CONOCIÓ EN CHILE COMO MANO ESPECÍFICAMENTE DEDICADA A LA MÚSICA SINFÓNICA. PESE A LAS CONDICIONES ADVERSAS, BUSCH OBTUVO RESULTADOS SORPRENDENTES Y SU EJEMPLO QUEDÓ COMO SEMILLA INCITANTE A LO QUE DEBÍA FUNDARSE Y A LOS RESULTADOS MAGNÍFICOS QUE SE OBTENDRÍAN CUANDO LA ORQUESTA SINFÓNICA ESTABLE EXISTIERA DE VERDAD.

VOLVIÓ FRITZ BUSCH AL AMBIENTE DE SANTIAGO EN 1942, RECIÉN FUNDADO EL INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL Y COMENZÓ SUS ACOSTUMBRADAS SERIES DE CONCIERTOS QUE SE REPITIERON POR MUCHAS TEMPORADAS CONSECUTIVAS. TODA LA GAMA DEL REPERTORIO ORQUESTAL PASÓ POR SUS MANOS, DESDE LOS MAESTROS CLÁSICOS, EN CUYA INTERPRETACIÓN ERA INIMITABLE, HASTA LA MÚSICA ROMÁNTICA Y CONTEMPORÁNEA Y MUY PARTICULARMENTE LAS OBRAS CHILENAS, DE LAS CUALES SE OCUPÓ CON LA MAYOR ESCRUPULOSIDAD Y CARIÑO. SIEMPRE RECORDAREMOS SUS VERSIONES DE LA *Sinfonía Romántica* DE ENRIQUE SORO, DE *Variaciones para piano y orquesta* DE DOMINGO SANTA CRUZ, DEL *Concierto para piano y orquesta* DE RENÉ AMENGUAL Y DE LA *Cantata de Navidad* PARA SOPRANO Y ORQUESTA DE JUAN ORREGO SALAS, ESTRENADA POR ÉL EN SANTIAGO.

POR SI SUS EJECUCIONES ORQUESTALES NOS HAN DEJADO UN RECUERDO IMBORRABLE Y QUEDAN MUCHAS DE ELLAS COMO PRECIOSO ARCHIVO EN LA DISCOTECA QUE EL INSTITUTO HA IDO REUNIENDO, LA ACTIVIDAD FRATERNAL DEL GRAN AMIGO QUE FUÉ BUSCH NO PODRÁ JAMÁS APARTARSE DE NUESTROS CORAZONES. HOMBRE FRANCO, ESPONTÁNEO, SEVERO A LA VEZ QUE AMABLE Y POR SOBRE TODO ESO, COMPRENSIVO Y AFECTUOSO, FUÉ PARA LA MÚSICA CHILENA UN APOYO DE TANTA CALIDAD SINCERA, COMO PARA LOGRAR EL EQUILIBRIO ENTRE LA LARGA EXPERIENCIA EUROPEA QUE VIVÍA EN ÉL Y LOS NATURALES RECELOS CON QUE NOSOTROS MISMOS HEMOS FRECUENTEMENTE PUESTO EN DUDA LA EFICACIA DE LOS TRABAJOS QUE HEMOS EMPRENDIDO. BUSCH SE SORPRENDIÓ DE ENCONTRAR EN CHILE, COMO ÉL EN MÁS DE UNA OPORTUNIDAD NOS DIJO, UNA CO-

RRIENTE MUSICAL TAN SERIA Y AJENA A TODO INTERÉS PERSONAL Y A TODO PROPÓSITO DE COMERCIO; CAPTÓ EN EL ACTO ESTE SENTIDO DE NUESTROS IDEALES Y SE PUSO AL SERVICIO DE ELLOS CON LA MÁS GENEROSA DISPOSICIÓN DE ESPÍRITU.

BUSCH FUÉ QUERIDO POR LOS ELEMENTOS ORQUESTALES Y RESPETADO COMO POCOS DIRECTORES. ESTA TAREA DE DESPERTAR AFECTO Y CONSIDERACIÓN NO ES FÁCIL SI NO SE REÚNEN EN EL DIRECTOR CONDICIONES EXCEPCIONALES DE CALIDAD HUMANA Y EN ESTE SENTIDO POCOS HOMBRES HA HABIDO QUE REUNIERAN EL MÁS ALTO GRADO, LOS ASPECTOS QUE PERMITEN HERMANAR LA DISCIPLINA CON LA SIMPATÍA PERSONAL. TRISTÍSIMA NOTICIA ES LA QUE HOY CONSIGNAMOS. ANTE EL DOLOR DE LOS SUYOS, ANTE EL SENTIMIENTO DE LOS MÚSICOS DE TODO EL MUNDO, AGREGAMOS LA EXPRESIÓN DEL PROFUNDO PESAR CON QUE LAS INSTITUCIONES MUSICALES CHILENAS HAN VISTO PASAR A LA GLORIA MUSICAL SIN FIN, A ESTE ESPÍRITU ESCLARECIDO, HIJO NOBLE E ILUSTRE DE LA PATRIA DE BACH. SU NOMBRE Y SU RECUERDO SERÁN IMPERECEDEROS EN CHILE Y QUEDARÁN EN EL CORAZÓN DE CENTENARES DE AMIGOS Y MILES DE AUDITORES HOY HUÉRFANOS DE SU ARTE Y DE SU AFECTO.

PREMIER MUNDIAL DE UNA ÓPERA DE STRAWINSKY

El 8 de Septiembre tuvo lugar en el Teatro Fenice, de Venecia, el estreno de la nueva ópera de Strawinsky *The Rake's Progress*, realizado bajo los auspicios del Teatro de la Scala de Milán, la Bienal de Venecia y la Radio Italiana. Esta ópera ocupa un lugar de fundamental importancia dentro de la obra de su autor por ser la única composición de largo aliento en el género dramático. Por primera vez Strawinsky se concentró a la elaboración de una obra teatral cuya ejecución ocupara una función completa; ninguno de sus ballets, como tampoco *El Ruiseñor*, *Edipo Rey*, *Mavra* o *Persephone* excede la hora de duración.

Aparte de lo afirmado, puede decirse que *The Rake's Progress* constituye una vuelta de Strawinsky al género lírico, el que había abandonado por un espacio de veinticinco años, además de ser la primera oportunidad en que este compositor escribe una ópera con texto inglés.

El argumento de *The Rake's Progress* está basado en una serie de grabados de Hogarth con un libreto elaborado por los escritores ingleses W. H. Auden y Chester Kallman. Es ésta la primera experiencia de W. H. Auden en lo que respecta a libreto de ópera, a pesar de que hace algunos años escribió el texto para una opereta titulada *Paul Bunyan*, con música de Britten.

La nueva ópera de Strawinsky es en tres actos, divididos cada uno en tres escenas, que exigen en su totalidad siete decorados diferentes. Su reparto indica la participación de ocho cantantes: Tru-

love (bajo); Ana (soprano); Tom Rakewell (tenor); Nick Shadow (barítono); mother Goose y Baba la Turca (mezzo-sopranos); Sellem (tenor) y el Guardián del Manicomio (bajo). Implica además la actuación de un coro de mujeres y muchachos.

La partitura ha sido concebida para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas, timbales, clavecín y cuerdas. La forma que Strawinsky ha adoptado es la de la ópera tradicional, con arias, conjuntos y coros que constituyen las partes fundamentales, unidas por recitativos secos o acompañados.

La intención del autor ha sido el presentar a los personajes de esta fábula como una serie de humorismos que retraten en sí mismos sus propias psicologías, las que han sido subrayadas por los nombres que se les ha asignado: Rakewell (rastreador), Trulove (amor verdadero), Shadow (sombra), Sellem (vendedor), etc.

Strawinsky demoró tres años en escribir *The Rake's Progress*, obra que según los cronistas, basa su efecto esencialmente en una escritura vocal derivada de los principios del «bel canto» y en una orquestación de gran sencillez, economía de medios expresivos y variedad colorística. El autor comenzó a trabajar en esta ópera luego de terminar su *Misa* en 1948. El epílogo de esta obra lleva en su manuscrito la fecha 7 de Abril de 1951.

El estreno en Venecia de la obra comentada se realizó bajo la dirección de su autor y con la participación en los principales papeles del tenor Robert Ronseville, la soprano Elizabeth Schwartzkopf y el barítono Oscar Krauss. Después de éste la obra ya ha sido programada por los teatros de ópera de Zúrich, Hamburgo, Stuttgart, Colonia, Düsseldorf, Frankfurt, Múnich, Milán, París, Bruselas, Amberes, Montecarlo, Kopenhage.

CONSTANT LAMBERT HA MUERTO

A la edad de cuarenta y seis años, o sea en la época señalada como de plenitud dentro de la vida de un artista creador e intérprete, acaba de fallecer en Londres el compositor y director inglés Constant Lambert. Nació en Londres el 23 de Agosto de 1905; vivió algunos años en San Petersburgo y luego se estableció en su ciudad natal, donde perfeccionó sus estudios de Composición con Vaughan Williams. En 1938 fué nombrado director titular del Sadler's Wells, cargo que mantuvo hasta su muerte.

Los primeros años de actividad como creador y director se caracterizaron por su gran brillo, llegando a ocupar en ambos aspectos una situación privilegiada entre los músicos ingleses de su misma generación y un prestigio internacional, especialmente en Francia e Italia. En múltiples oportunidades sus obras fueron escogidas para representar a Inglaterra en Festivales Internacionales, descollando especialmente en el género ballet, dentro del cual se destacan obras como *Romeo y Julieta* (Montecarlo, 1926), *Pomona* (Buenos Aires, 1927), *Horoscope* (Londres, 1948) y *Tiresias*, compuesto por encargo de Arts Council de Gran Bretaña, presentado por el Ballet Sadler's

Wells, durante los recientes festivales y para el cual los diseños escenográficos fueron hechos por Isabel Lambert, esposa del compositor.

Además de las obras mencionadas, Constant Lambert es autor de numerosas creaciones sinfónicas y de cámara, entre las que se destacan la *Cantata* para piano, coro y orquesta, *The Río Grande*, *Music for Orchestra*, *Summer's Last Will and Testament*, mascarada para coro y orquesta sobre un texto de Thomas Nash, *King Pest*, rondó para orquesta, etc.

Lambert deja también dos libros de crítica, *Music Ho!* y *Study of Music in Decline*.

CLAUSURA DEL FESTIVAL DE GRAN BRETAÑA

A comienzos de Septiembre, se puso término a la serie de conciertos, presentaciones teatrales y exposiciones organizadas con motivo del Festival de Gran Bretaña, que se había iniciado en Mayo de este año. En Londres se clausuró éste con el estreno de el *Te Deum* para coro y orquesta del compositor inglés Edmund Rubbra. Rubbra se ha destacado siempre como creador de obras vocales, constituyendo su personalidad dentro de la generación de jóvenes compositores británicos, la que con mayor propiedad defiende la tradición de los antiguos polifonistas ingleses, sin perder de vista la individualidad y contemporaneidad de su arte. Su *Te Deum* ha sido juzgado por la crítica de su país como una obra de gran exaltación mística, pureza y efectividad musical.

«No es común,—nos dicen los cronistas—que un Festival produzca una abundante floración de obras maestras. Por ello podemos darnos por satisfechos con que el Festival de Gran Bretaña nos haya deparado, además de algunas admirables piezas de circunstancias como *Festival March* de Alwyn y *Music for a Festival* de Gordon Jacob, una obra que conservará firmemente un primer puesto en el repertorio contemporáneo; el segundo *Concierto para piano* de Allan Rawsthorne».

Entre obras ejecutadas durante las veladas de clausura de este Festival, se menciona el último ballet de Constant Lambert, *Tireσίας*, estrenado por el ballet del Sadler's Wells, pocos días antes del fallecimiento de su autor.

ALBERTO GINASTERA EN FRANKFURT

Acaba de regresar a Buenos Aires el compositor argentino Alberto Ginastera, después de haber asistido al Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Frankfurt, donde se ejecutó su *Cuarteto de Cuerdas* y de haber realizado una rápida jira por algunos países europeos. Su obra fué ejecutada en Frankfurt por el Cuarteto Koeckert, conjunto que repetirá su audición en Italia, Francia y Gran Bretaña. La crítica alemana recibió la obra de Ginastera con expresiones de gran entusiasmo, señalándola entre las más destacadas presentadas durante el Festival de la S. I. M. C.

El maestro Ginastera, de paso por París, fué invitado por el Director del Conservatorio Nacional, M. Delvincourt a formar parte del Jurado encargado de discernir los premios del Curso de Composición de dicho establecimiento, junto con los compositores Messiaen, Jolivet, Auric y Samazeuilh. En esta misma ciudad asistió como invitado especial a la Asamblea General del Consejo Internacional de Música, de la UNESCO y al Congreso Internacional de Bibliotecas Musicales.

La presencia de Alberto Ginastera en las deliberaciones del Festival de Frankfurt, fué de enorme utilidad para la defensa de los puntos de vista que son comunes a todas las filiales latinoamericanas de la S. I. M. C.

MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN ALEMANIA

La Sociedad Música Viva en colaboración con la Bayerischen Staatsoper y la Bayerischen Rundfunks, ha realizado durante el presente año una magnífica labor de difusión de la música contemporánea en diez conciertos sinfónicos, de cámara y espectáculos de ópera, muchos de ellos consagrados en su totalidad a la obra de un solo autor. Entre éstos se menciona la presentación de *Carmina Burana* de Carl Orff, del *Wozzeck* de Alban Berg, de la ópera *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* de Karl Amadeus Hartmann.

Entre las obras sinfónicas y de cámara presentadas en esta temporada, se cuenta el *Concierto Filarmónico* de Paul Hindemith, el *Concierto para piano y orquesta de viento*, *La Consagración de la Primavera*, *El Pájaro de Fuego* y *Las Escenas de Ballet* de Igor Strawinsky; el *Segundo concierto para piano y orquesta*, la *Sonata para violín solo* y la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bártok; el *Concierto de cámara, para violín, piano y tres instrumentos de viento* de Alban Berg; el *Quinto Concierto para piano* y la *Sinfonía op. 100* de Prokofieff; el *Concierto para violín y orquesta* de Boris Blacher; la *Segunda Sinfonía* de Darius Milhaud; *Innominata*, para orquesta de Conrad Beck y la suite *Dantons Tod* de Gottfried von Einem.

Todos estos conciertos fueron transmitidos a toda Europa por la Bayerischen Rundfunks y grabados en cinta magnética para futuras grabaciones comerciales de las principales obras presentadas.

BERKSHIRE MUSIC CENTER

Durante los meses de Julio y Agosto del presente año, se desarrolló la novena temporada del Berkshire Music Center, contando con numerosa asistencia a los conciertos y cursos que allí se verificaron. Se ofrecieron tres conciertos sinfónicos semanales, además de las casi diarias presentaciones de música de cámara, obras corales y óperas. En esta oportunidad actuaron como directores de la Orquesta Sinfónica de Boston, Charles Munch, Eleazar de Carvalho y Lukas Foss.

El curso de Composición estuvo a cargo de Aarón Copland y Luigi Dallapiccola y el de ópera, de Boris Goldovsky.

Entre las principales obras ejecutadas en esta oportunidad se cuenta la *Sexta Sinfonía* de Prokofieff, la *Quinta Sinfonía* de Menin, la *Segunda Sinfonía* de Guarnieri, la *Quinta Sinfonía* de Honegger, *Spring Symphony* para coros, solista y orquesta de Britten y la *Tercera Sinfonía* de Roussel.

El Departamento de ópera que hasta el momento había realizado los estrenos en Estados Unidos de *Peter Grimes* de Britten (1946), del *Idomeneo* de Mozart (1947), del *Albert Herring* de Britten (1949) y las reprises de *Iphigenia in Tauris* de Gluck, realizó este año el estreno de *Le Roi de Yvetot* de Ibert y de la *Dame de Pique* de Tchaikowsky.

En paralelo a toda esta actividad de conciertos, oratorios y óperas, se realizaron foros libres sobre materias artísticas presididos por Aarón Copland, conferencias y reuniones académicas entre los artistas y alumnos inscritos en la temporada.

EL FESTIVAL DE EDIMBURGO

Con especial brillo acaba de celebrarse entre el 19 de Agosto y el 8 de Septiembre, el quinto Festival de Música y Drama de la ciudad de Edimburgo. Contó este año con la actuación exclusiva en Europa de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por los maestros Bruno Walter y Dimitri Mitropoulos, y con la actuación de solistas como Robert Casadesus, Zino Francescatti, Myra Hess, Rudolph Serkin y Solomón. Junto a la institución mentada actuaron la Orquesta Sinfónica de Halle, bajo la batuta de Sir John Barbirolli, la Filarmónica de Londres con Sir Adrian Boult, la Orquesta Nacional Escocesa con Walter Susskind y la Orquesta de la BBC Escocesa bajo la dirección de Ian White. En los conciertos de cámara actuó la Orquesta de Cuerdas de Boyd Neel, la de los London Mozart Players, los Coros de la Academia de Viena dirigidos por Ferdinand Grossmann y los de la Universidad de Edimburgo dirigidos por Ian Pitt-Watson, el Cuarteto Amadus, el Griller y el Nuevo Cuarteto Italiano. La ópera de Glyndebourne dirigida por Fritz Busch, en una de sus últimas actuaciones, tuvo a su cargo las representaciones dramático-musicales del presente Festival.

Un crecido número de obras contemporáneas fueron escuchadas en esta oportunidad, entre las que destacamos la *Sinfonía N.º 2* de William Wordsworth, la *Elegía* para orquesta de cuerdas de Ernst Krenek, el *Apolo* y el *Concierto para cuerdas* de Strawinsky, la *Sinfonía N.º 5* de Karel Jirák, la *Cuarta Sinfonía* de Vaughan Williams, la *Segunda Sinfonía* de Kabalevsky, la *Serenata en sol* de Moeran y el *Concierto N.º 4* para piano y orquesta de Francesco Malipiero, actuando como solista y director Dimitri Mitropoulos.

EL FESTIVAL DE ALDEBURG

Comparado con otros Festivales Ingleses, el anual de Aldeburg tiene dos virtudes: la de realizarse en un pequeño pueblo lleno de encantos y compacto en su distribución y el que sus programas sean

de gran unidad, dado el hecho de ser seleccionado por Benjamín Britten, quien escoge las obras conforme a sus propios gustos, excluyendo todo aquello que no le interesa y que probablemente darían un especial atractivo de gran público a esta jornada de arte.

En Aldeburg se escucha Monteverdi, Bach, Mozart, Purcell, madrigalistas y polifonistas del Renacimiento y Edad Media, y un crecido número de obras contemporáneas. Beethoven y todos los otros grandes maestros que figuran en el repertorio corriente de conciertos, no figuran en sus programas.

El Festival de este año duró diez días, del 8 al 17 de Junio, y durante él se presentaron obras como *Jephtha* de Haendel, *Dido* y *Eneas* de Purcell, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Albert Herring* de Britten, aparte de un sinnúmero de obras de cámara, sinfónica y corales. Entre estas últimas, figuraron la *Primera Sinfonía* de cámara de Schoenberg, el *Concierto para piano y cuerdas* del español Roberto Gerhard, la *Sonatina Provenzal* de Milhaud, el ciclo de canciones titulado *The commandment of Love* de Arthur Oldhan, discípulo de Britten, la cantata *San Nicolás* del propio Britten, la *Música Fúnebre* para la Reina María de Henry Purcell, la *Cantata N.º 118* de Bach, la *Misa de los Pobres* de Satie, *Fanjarra* para bronces de Tippett y *Melamorfosis* para oboe solo de Britten. Seis piecitas que describen a Pan, Phaeton, Niobe, Bacchus, Narcissus y Arethusas. Sobre esta última dice el crítico John Amis: «Mientras menos atrayente es la proposición, más acertado es Britten como compositor. Si a cualquier otro creador se le impusiera el escribir una obra como la que Britten estrenó en este Festival, pediría una o dos horas de duración, una orquesta sinfónica completa, coros, solistas, ondas Martenot y Dios sabe qué otras cosas. A Britten, en cambio, le dan un oboe y diez minutos y el resultado es encantador, estimulante, de buen gusto y realizado con esa magnífica técnica que posee».

Las palabras del cronista citado se pronuncian en otra parte de su comentario acerca de los artistas que actuaron en el reciente Festival de Aldeburg y entre éstos destaca a Joy Boughton (oboe), Enid Simon (arpa), William Prinrose (viola), John Cross y Peter Pears (canto), y al propio Britten que algunas veces dirigió, otras tocó el dulcitone en el K. 617 y el piano en el K. 459 de Mozart, acompañó romanzas de Tippett o de Verdi, y tocó las partes de continuo en alguna cantata de Bach o sonata de Haendel.

CONCIERTOS EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

Testimonio de la interesantísima labor de difusión musical realizada por el Instituto Superior de Artes de la Universidad de Tucumán, son los programas de los Conciertos Sinfónicos, de Cámara y Corales realizados allí en las quince audiciones sinfónicas efectuadas hasta el momento, se observa una gran variedad de repertorio, dentro del cual se da un énfasis especial a la música contemporánea, la que se alterna con creaciones de la antigüedad clásica y romántica seleccionada de una vasta lista de obras. Entre las pri-

meras de las nombradas, pueden mencionarse composiciones de Strawinsky, De Falla, Messiaen, Rathaus, Ravel, Strauss, Honegger, Pizzetti, Katchaturian y de los argentinos Gianneo, Williams, Casella, Castro, García Morillo y César Brero. Algunos de estos conciertos han contado con la presencia de solistas de fama internacional como Jörg Demus, Zlatko Topolsky, Wilhem Backhaus, Victoria Milicescu, Roberto Locatelli y otros. Han actuado como directores de esta temporada Jean Constantinesco, Carlos Cillario, Jascha Horenstein, Desiré Defauw y Leonello Forzanti.

Aparte de la temporada sinfónica y en paralelo con ésta, se han realizado algunos recitales como el que Juan Laczkovich ejecutó, de obras de órgano, de Bach, Haendel, Liszt, Bossi, Dubois y Franck y los conciertos ofrecidos por Jörg Demus y Wilhem Backhaus.

Luis Castellazzi, frente al conjunto de Los Madrigalistas de Tucumán, interpretó cuatro programas de motetes y madrigales renacentistas junto a obras de autores modernos, con una selección de obras del más alto interés e inteligente selección, entre las que figuran los nombres de compositores tan destacados como Victoria, Palestrina, Lassus, Ingegneri, Monteverdi, Vecchi, Ginastera, Castellazzi, etc.

El extraordinario desarrollo artístico de la Universidad Nacional de Tucumán, constituye un paso efectivo hacia la descentralización de la actividad cultural, en que están empeñados muchos países latinoamericanos que hasta el momento habían concentrado todo el peso de ésta en sus propias capitales. Por esto, la temporada de conciertos comentada más arriba, constituye un aporte valioso en el aspecto mencionado, del que debemos felicitarnos como ciudadanos del continente americano.

EL XXVI FESTIVAL DE LA S. I. M. C. EN SALZBURG

Se ha fijado como sede para el Festival próximo de la S. I. M. C. la ciudad austríaca de Salzburg, el que se realizará entre el 21 y 29 de Junio de 1952.

La sección austríaca de la S. I. M. C. ha solicitado de todas las filiales de esta institución, el enviar obras sinfónicas, para orquesta de cámara, de música de cámara (vocal o instrumental) y composiciones corales, con o sin acompañamiento, al Jurado que se reunirá durante el mes de Enero en Viena y compuesto por los siguientes compositores: Hans Henkemans, Goffredo Petrassi, Heinz Schröter, André Souris y Friedrich Wildgams.

Como un complemento a los conciertos que en esta oportunidad se ofrecerán con obras seleccionadas por el Jurado Internacional, la sección austríaca ha anunciado la realización de dos conciertos dedicados a la música de su país, en los cuales se ejecutarán *Cinco Piezas Orquestales* op. 10 de Anton Webern, el aria *Der Wein* de Alban Berg, las *Variaciones para Orquesta* op. 31 de Arnold Schoenberg y otras obras aun no elegidas. Habrá además una presentación de ballet, que incluirá la obra titulada *Variaciones* de Hans Werner

Henze y una velada de ópera de cámara con las *Operas Minutas* de Milhaud y *Prinzessin auf der Erbse* de Ernst Toch.

Cada una de las filiales de la S. I. M. C. podrán someter al Jurado Internacional hasta seis composiciones, las que deberán estar en Viena antes del 15 de Diciembre del presente año.

PRIMER FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LA PLATA

El compositor argentino Alberto Ginastera, Director del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la provincia de Buenos Aires, organizó durante el mes de Octubre del presente año, el primer Festival de Música Contemporánea, a cargo de profesores y alumnos del establecimiento mencionado, los que se realizaron en el Salón de la Biblioteca Pública Central de La Plata.

El propio organizador invitó al público a asistir a dicho Festival con un pequeño manifiesto que resumimos a continuación:

«Uno de los hechos estéticos más curiosos del siglo XX en el arte musical, es la desunión que existe entre el compositor y el público al cual van dirigidas sus obras.

«Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, en el Barroco, en el Clasicismo o en el Romanticismo, el artista estaba íntimamente ligado a su ambiente y sus creaciones eran la base de toda actividad musical. En la historia encontramos múltiples ejemplos de la lógica unión que existía entre músico y oyente a través de todas las épocas.

«Pero a fines del siglo pasado, se interrumpe ese equilibrio, hallándose el compositor, casi siempre, alejado espiritualmente de la gran masa de público que asiste a sus conciertos.

«La profunda evolución que ha sufrido la música en el último medio siglo, ha reducido la capacidad de adaptación del oyente, y es por esta razón que el creador moderno pasa a ser, en nuestros días, un desconocido, por cuanto sus obras no alcanzan en el pueblo la resonancia que era habitual en otras épocas.

«Nuestro Conservatorio, entre sus fines esenciales, tiene la función de propender a que el pueblo tenga un mayor y mejor conocimiento de la música contemporánea, especialmente la de nuestros creadores.

«Si los conciertos públicos y la radiotelefonía procuran al público amante del arte musical, la posibilidad de conocer las obras de los más notables compositores de otros tiempos, nuestro Instituto ampliará esa esfera de acción cultural, y por medio de Festivales Anuales de Música Contemporánea, hará conocer las obras de autores argentinos y extranjeros, que permitan apreciar mejor la evolución de nuestro arte en el siglo XX».

En conformidad a los principios enunciados, se verificaron dos conciertos consagrados totalmente a la audición de obras de cámara argentina, figurando en sus programas composiciones de Washington Castro, Dante Bozzolo, Tobías Bonisatti, Roberto García Morillo, Tirso de Olazábal, Angel Colabella, Antonio Tauriello, Sergio de Castro, Antonio Iervolino, Carlos Fernández, Torcuato Rodríguez, Pedro Sáenz y Luis Gianneo.

CONCIERTOS

CONCIERTOS DE MUSICA DE CAMARA

EN la programación de la temporada del presente año, el Instituto de Extensión Musical ha incluido seis conciertos dedicados a música de cámara, propendiendo así a la difusión de un género musical que aún no tiene profundo arraigo en el espíritu del público profano que gusta de la buena música. En efecto, es fácil constatar después de las primeras audiciones, la asistencia de un reducido número de personas que pertenecen a la «élite» vinculada a las actividades musicales de nuestro ambiente.

Es indudable que el escaso favor que dispensan las masas de aficionados a este género de música, obedece a un sinnúmero de causas, entre las que mencionamos por su importancia las siguientes: escritura compleja y con poca diferenciación timbrística que hace de la música de cámara el más alto exponente de la música pura, lo que exige para escucharla un alto poder de concentración mental y un entrenamiento auditivo superior al término medio corriente; desaparición de las condiciones sociales que en Europa, en el período clásico y romántico, propiciaron su nacimiento y desarrollo; auge, en nuestro siglo, del sintonismo orquestal y de todas las manifestaciones musicales de carácter masivo; y menor difusión de ella entre amplias capas de público. A pesar de las constataciones de carácter general que acabamos de hacer, suprimir los conciertos de música de cámara significaría elegir el peor de los caminos... Recordemos a este respecto que en la época en que no existía Orquesta Sinfónica, tampoco había público capacitado para escuchar sinfonías de Mozart y Beethoven; que la creación de las primeras agrupaciones orquestales se hizo a costa de inmensos sacrificios y contra la opinión de una mayoría de personas que calificaba tales esfuerzos de inútiles y destinados a fracasar. Hoy los resultados están a la vista y han otorgado a Chile el prestigio de ser uno de los países más musicales del continente.

Lo mismo puede ocurrir con la música de cámara, persistiendo en su difusión. No debemos olvidar que Chile es un país joven y que como tal, carece de la tradición musical secular de los países europeos. La cultura, en todas sus múltiples manifestaciones, sólo logrará penetrar con la labor asidua y constante, y cuando ella sea no sólo una realidad en extensión, sino también en profundidad.

Referente a este aspecto, no queremos pasar por alto mencionar la creación del Comité de Orientación Artística de la Universidad de Chile, que puede llegar a ser un factor de decisiva importancia para subsanar las fallas anotadas, puesto que su objetivo más importante es la formación del futuro público capaz de apreciar la música en sus múltiples facetas. Dicho Comité prepara conciertos especiales para los estudiantes, conglomerado que es, por el momento, el material humano de mayor plasticidad espiritual. Por las proyecciones de esta iniciativa, sus consecuencias en beneficio de la cultura se harán sentir a muy breve plazo, por lo que no cabe sino estimularla y aplaudirla.

El primer programa de conciertos de cámara fué confeccionado en base al conocido *Noneto* de Beethoven, del que un conjunto de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció una excelente versión. Asimismo, el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical hizo su primera presentación de este año con el *Cuarteto en re menor* de F. Schubert.

Con respecto al *Noneto* de Beethoven, no obstante ser una obra muy agradable de oír, pertenece a la primera época del mencionado compositor, y en ella se observan las características propias del Divertimento clásico, continuador de la suite, caída en desuso por aquella época.

El cuarteto en re menor de Schubert es de mucha mayor significación, tanto dentro de la obra de este compositor, como por su importancia en la literatura de este género en los albores del Romanticismo. Estamos acostumbrados a apreciar en Schubert al autor de los «lieder», en los que es sin duda figura señera entre los compositores de su época; su obra pianística, «Momentos Musicales», «Impromptus», etc. figuran como repertorio obligado en el estudio del piano en los Conservatorios; el cine y la radio han difundido intensamente su *Sinfonía Inconclusa*, y en los programas de los conciertos sinfónicos se suelen incluir algunas otras sinfonías, muy inferiores a sus cuartetos en cuanto a su realización y logro de los propósitos perseguidos por el compositor. Es un hecho conocido que así como la escritura fugada fué la manera natural de expresarse de Bach, la forma Sonata la de Haydn, Mozart y Beethoven, el «lied» constituyó para Schubert la forma ideal en la que volcó lo mejor de su personalidad de creador. Al tratar este compositor de injertar en la forma Sonata los procedimientos de escritura típicamente armónicos y carentes de desarrollo del «lied» romántico, se hizo evidente la limitación de sus recursos, principalmente en los desarrollos. La imitación constante, en sus sinfonías, de modelos de maestros anteriores es una prueba de su esfuerzo por conseguir el dominio de los procedimientos propios de dicha forma. En sus cuartetos le fué más fácil soslayar tales limitaciones técnicas, porque la estructura de este conjunto se presta mejor al carácter de confianza intimista de su música. Es así que después de los primeros cuartetos escritos entre los años 1812 y 1813, en los que es evidente la influencia de Haydn y Mozart, compone en 1817 los Cuartetos en mi bemol y mi mayor, op. 125, que ya poseen el sello de su personalidad. Sin embargo, no es hasta 1826, es decir, hasta dos años antes de su muerte, que escribe los más importantes: el Cuarteto en re menor y el en sol mayor.

A pesar de que en sus cuartetos prevalece la característica de una escritura armónica, y por lo tanto diferente de la de los Cuartetos de Beethoven, que es contrapuntístico-armónica, ellos poseen cualidades que los hacen muy estimables. Resalta en primer término, el profundo dominio de los recursos de los instrumentos de cuerdas, lo que le permite recabar del conjunto la máxima eficacia sonora. A esto se suma, en el Cuarteto en re menor, por ejemplo el interés que le confiere el juego y la oposición de colores tonales lúgubres

a tonalidades más claras y luminosas, y el acertado contraste que en el primer movimiento tiene el primer tema, de carácter enérgico, con el segundo, tierno y acariciador, lo que da a Schubert un amplio margen de posibilidades de explotación, con los recursos que le son peculiares. De más está hablar del andante con variaciones sobre la melodía de su lied «la muerte y la doncella», que dió origen al título de este cuarteto, y que mereció las innumerables loas prodigadas por cuanto comentarista se ha ocupado de él; del Scherzo, cuyo ritmo entusiasmó tanto a Wagner, que de él extrajo el tema de Sigfrido forjando su espada; o del brío arrollador de su final.

Existen dos criterios para enfocar la crítica de una obra: o relacionarla con su tiempo y con el artista que la creó, o contemplarla con la mentalidad de nuestro siglo, que ha realizado un balance crítico de la historia y trata de sacar alguna experiencia y establecer algunas conclusiones que sirvan de norma para el futuro. Observados los cuartetos de Schubert con el primero de los mencionados criterios, ellos significan un aporte positivo del Romanticismo al arte musical, tanto por su riqueza expresiva, como porque representan el experimento realizado por un compositor de fusionar los procedimientos del «lied» con la forma sonata, lo que es una novedad para su época. Si tal experimento fué impuesto por una deficiente formación técnica o por el imperativo de su instinto musical, ello es una cuestión distinta y de exclusiva competencia de un estudio crítico más amplio.

Ahora bien, si los juzgamos desde el punto de vista del concepto que el compositor moderno tiene de la escritura que debe emplearse en este género de cámara, la opinión es sin duda desfavorable. Hoy, como consecuencia del estudio de las obras maestras del pasado, se ha llegado a la conclusión de que la escritura más favorable para este conjunto, es la contrapuntística, que coloca a los cuatro instrumentos en un mismo pie de importancia. Ello no excluye, como es natural, la oposición de secciones armónicas contrastantes. En este sentido adquieren los últimos cuartetos de Beethoven una importancia trascendental. En Schubert ocurre todo lo contrario: el primer violín lleva casi siempre la voz cantante, con lo que los demás instrumentos desempeñan el papel de simples realizadores de la armonía o el de acompañantes. Lo cual es la negación de la escritura contrapuntística, que establece como norma primordial el diálogo individualizado de las partes.

A distancia de más de cien años de su muerte, aun se justifica lamentar que una malhadada fiebre tifoidea le haya llevado de esta tierra cuando apenas trasponía el umbral de su juventud, y en el preciso momento en que proyectaba realizar una revisión total de su técnica de compositor. Quien sabe qué frutos habría dado su genio algunos años más tarde... De todas maneras, sobrevive aún hoy su obra por exclusivo milagro de la emoción humana que trasciende.

En la parte central del concierto figuró la *Sonata para violín y piano* del compositor Enrique Soro, cuya ejecución estuvo a cargo de Enrique Iniesta y Giocasta Corma.

Por la importancia que reviste esta Sonata en la producción del maestro E. Soro, creemos que merece un comentario especial.

Se ha dicho que con la aparición de la personalidad de Soro en la vida musical del país, comienza la verdadera historia de este arte en Chile. En efecto, durante todo el siglo XIX, la ópera, y especialmente la italiana, constituía el eje y la máxima aspiración de las temporadas musicales de Santiago. Era la época en que en Italia se formaban compañías que viajaban por América del Sur con todo su equipo, desde «prime donne» hasta utileros, maestro concertador y orquesta casi completa. Era la Edad de Oro de la burguesía sentimental y de las compañías de ópera, y muy pocos se rebelaban contra el mal gusto musical imperante. No obstante, el ambiente tan poco propicio para las manifestaciones de la música pura, Soro, de regreso a su patria, comienza su múltiple labor de compositor, pianista, profesor y director de orquesta. Traía como bagaje algunas composiciones suyas, un Primer Premio de Composición otorgado por el Conservatorio de Milán, algunos éxitos de ejecutante obtenidos en Europa, y sólidos conocimientos técnicos de composición. Desde que ocupa su primer cargo de Inspector de Música de las Escuelas Primarias, luego el de Sub-Director del Conservatorio Nacional y profesor de Armonía y Contrapunto, y por último, el de Director de este establecimiento, hasta la aparición pública de la Sociedad Bach, su figura es el eje, directa o indirectamente, de todas las manifestaciones de cultura musical por aquellos años.

Como compositor, observado objetivamente a través de la perspectiva que da la lejanía en el tiempo, se nos aparece como el primero que posee la preparación técnica necesaria para enfrentarse con los problemas que plantea la composición. Con su obra, Chile salta del romanticismo musical decadente de la ópera italiana, a la música romántica pura, lo que significó un inmenso progreso por aquellos tiempos. Y decimos un progreso inmenso, aunque en Europa ya estuviesen actuando figuras como Ricardo Strauss, Strawinsky, Debussy y otros. Chile no podía eludir las leyes de la evolución histórica, y la música romántica pura representaba la única posibilidad de crear una obra musical seria en un ambiente sobresaturado de ópera romántica, ya que entre ésta y aquélla existían por lo menos lejanas conexiones estéticas. En este sentido, el ambiente del país se parecía, en pequeña escala, al que existía en mayores proporciones en Italia, pocos años antes del novecientos, donde la obra de los compositores y pianistas Martucci, Sgambatti y otros, trajeron como consecuencia el Renacimiento de la música pura. Soro vino a ser en estas tierras como una prolongación de tales tendencias.

Hemos efectuado esta larga digresión con el único fin de ubicar y justificar el romanticismo que trasunta la obra del compositor que nos ocupa. No podía ser de otra manera. En cuanto al significado de su obra es similar y de las mismas proyecciones, tanto para Chile como para América, a la que tienen, con otras tendencias estéticas, la obra de Williams y Aguirre en la Argentina, Fabini en el Uruguay, Ponce en Méjico y unos pocos compositores más de Latino-

américa; o sea, la de ser los iniciadores de una actividad creadora seria en sus respectivos países.

La *Sonata para violín y piano en la menor*, posee en su obra de compositor un significado comparable al de su Sinfonía Romántica y el Concierto para piano y orquesta. Tanto sus giros melódicos como sus procedimientos armónicos evocan los utilizados por César Frank en su Sonata para violín y piano. No obstante ello, se ve en la ordenación juiciosa de sus elementos, el oficio de un verdadero maestro.

Como último comentario, nos permitimos añadir, siguiendo la manera de pensar del ser que vive a mediados del siglo XX, y que profesa una posición progresista y dialéctica con respecto al arte, a la vida y a la sociedad, que si como punto de partida se justifica en Soro la tendencia que ya hemos suficientemente señalado, nos merece muchos reparos su posterior persistencia en ella. Chile, como casi toda Latinoamérica, ha evolucionado en forma increíble desde el punto de vista artístico, económico, social, político y humano. Ha dejado de existir la calma un tanto provinciana que regía su existencia, y ahora se producen los mismos conflictos, la misma desgarradora crisis moral y material que al parecer trastocará todos los fundamentos de nuestra civilización y hará cambiar el destino del hombre. El lenguaje artístico y sus ideas tienen que ser la expresión sublimada del momento que se vive. Y la vida que perpetuamente fluye y cambia es algo en eterno movimiento. El estatismo de la posición musical de Soro nos hace pensar cuán difícil es para un artista abandonar las creencias que nutrieron su juventud, vivir en forma honda y humana el presente y expresarlo por medio del arte.

En el segundo concierto escuchamos el *Cuarteto en si bemol K. V. 458* (de la caza), de W. A. Mozart en una excelente versión del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical. Perteneció al grupo de seis cuartetos dedicados a Haydn y escritos entre 1782 y 1825 y es una muestra de la evolución de la escritura contrapuntística que Mozart utilizó en ellos. No obstante la indiscutible belleza y elegancia que exterioriza en él en si bemol y en los otros cinco cuartetos de este grupo, fluye de ellos el carácter de Divertimento destinado a la clase social que era la consumidora artística de aquella época. Esto nos hace pensar en cuál habría sido el destino de este género musical si no hubiera mediado la personalidad transcendental de Beethoven...

Como segunda obra del programa, el violista Zoltan Fischer y la joven pianista Edith Fischer Weiss, ofrecieron una *Sonata para viola y piano* de Gustavo Becerra en primera audición.

Gustavo Becerra, con Alfonso Montecino y Carlos Riesco, forman el trío de compositores jóvenes cuya técnica ha alcanzado un importante grado de madurez, siendo el último de los nombrados el de mayor edad de los tres. Montecino y Riesco han permanecido varios años en el extranjero; Becerra aun no ha tenido esa oportunidad. Quizás sea por ello que su estilo de compositor aparece como menos evolucionado que el de sus colegas, a pesar del brillante ta-

lento y de los vastos conocimientos técnicos que posee. Todas sus cualidades y defectos se hacen evidentes en la Sonata que vamos a comentar y analizar, ya que ella es una síntesis muy interesante de su personalidad actual y refleja los difíciles y complejos planteamientos, sobre todo formales, a que se abocó el compositor al escribirla.

La obra tuvo como núcleo de gestación el Andante, y de ahí derivó primero el Allegro Giusto, o sea el primer movimiento y después el tercero, o sea el Molto Allegro. Del material temático del segundo movimiento (N.º 3) y de algunas ideas que fluyen en su trascurso (N.º 4) extrajo la segunda idea del primer movimiento (N.º 2), que es la que se desarrolla con mayor amplitud. Asimismo, en el tercer movimiento varios tresillos que sirven de nexo entre el

N.º 1.
Allegro giusto.

The image shows the beginning of the first movement, 'Allegro giusto'. It consists of two systems of musical notation. The first system has two staves: the top staff is for Viola and the bottom for Piano. The Viola part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Piano part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The second system continues the Viola part with a half note C5, followed by a quarter note B4, and then a half note A4. The Piano part continues with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

segundo y tercer movimiento, ceden lugar a la primera idea (N.º 5), cuya figuración rítmica tiene origen en el primero y los siguientes incisos rítmicos de la segunda idea del primer movimiento. Tal parentesco puede ser puramente casual, como sin duda lo es el de la segunda idea del tercer movimiento (N.º 6) con un fragmento melódico que existe en el segundo movimiento. Hemos hecho esta detallada exposición de los elementos temáticos de que se ha servido el compositor para establecer en primer término la profunda trabazón que existe entre todos ellos. Omitimos citar otros elementos que no revisten tanta importancia, no obstante su frecuente utilización en el trascurso de la obra. Del análisis de los temas se desprende que algunos de ellos, los más importantes, poseen un marcado carácter secuencial rítmico y melódico, lo que contribuye

a subrayar aún más su identidad. El Allegro Giusto es un claro movimiento de sonata con una primera idea (N.º 1) en menor y la segunda en su relativo mayor (N.º 2), seguida por un desarrollo escrito principalmente a base de la idea N.º 2 con tresillos que se escuchan después en el transcurso de toda la Sonata y eventualmente utilizando el acompañamiento de la primera idea (N.º 1). La reexposición se presenta en el mismo orden que la exposición, con algunas variantes, como son, por ejemplo, la inversión instrumental de la primera idea N.º 1 (la viola ejecuta el pedal y el piano el tema); variaciones en el puente que lleva de la primera idea a la segunda, etc. La segunda idea se presenta esta vez en tonalidad mayor de

N.º 2. *Meno mosso comodo*

The image shows a musical score for the second movement, 'Meno mosso comodo'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The tempo and mood are indicated as 'Meno mosso comodo'. The first system includes markings for 'legato' and 'cantabile'. The second system continues the piece with similar markings and dynamics.

acuerdo con las leyes de la sonata clásica. Termina con una coda, que reaparece textualmente en el último tiempo, con sentido de recapitulación final, colocando a la obra en la categoría de sonata global.

El segundo movimiento tiene el carácter de una canción variada con una idea principal (N.º 3) y otra subsidiaria, que es una metamorfosis de la primera. En el centro de este movimiento, sobre dos largos pedales que se suceden sin solución de continuidad—el segundo a la quinta inferior del primero—, se superpone a la primera idea (N.º 3) la que el compositor había utilizado como segunda idea del primer movimiento (N.º 4). Al final se observa una reexposición de la idea principal.

En el Allegro con brío aparecen varios tresillos que conectan el segundo movimiento con el tercero y luego expone la primera idea (N.º 5) seguida de un puente de dos compases basado en la primera idea del segundo movimiento (N.º 3), trabajada ahora en disminu-

ción, por razones de velocidad. A continuación de un desarrollo de la primera idea, se expone la segunda (N.ºs. 6). En seguida se hacen algunos desarrollos con la primera y segunda idea (N.ºs 5 y 6), en secciones que se suceden una tras de otra, en las que reaparece el trisillo como elemento de movimiento, y otros elementos conocidos que se superponen unos a otros. Una cadencia escrita a base de la idea N.º 4 y N.º 3 interrumpe el movimiento, a la que siguen otros desarrollos, con los mismos elementos anteriores. Existe una sección de cánones estrechos con la segunda idea (N.º 5) de un curioso efecto de polifonía lineal, y por último aparece la citada recapitulación final con la coda del primer movimiento.

N.º 3.
Andante

The musical score for N.º 3, Andante, is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a whole note chord. This is followed by a piano (pp) section featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts with a piano (p) section marked 'express.', showing a more active melodic line in the right hand and a corresponding bass line in the left hand.

En el análisis de los temas, hemos observado en primer lugar su carácter secuencial y luego su tratamiento en constantes yuxtaposiciones. Los desarrollos secuenciales son los que priman en la Sonata, lo mismo que las superposiciones de un tema con otro, ya sea en su forma natural como invertidos.

La armonía utilizada tiene parentesco con la de los compositores del post-impresionismo francés; es de sonoridad agradable y empleada con habilidad.

Recalcamos el carácter global de la sonata. La ceñida trabazón de todos sus elementos le confieren notable unidad y un tinte de obra poética trabajada en tres movimientos.

Aunque la ejecución fué excelente en cuanto a afinación y buen sentido expresivo, el último movimiento adoleció de cierta lentitud, lo que fué en desmedro de su brío rítmico. Los últimos movimientos de las obras de Becerra son siempre muy veloces y livianos.

A continuación se escuchó en la tercera parte el *Quinteto op. 44 en mi bemol*, para piano y cuerdas, de Roberto Schumann, que es la obra maestra de este compositor en música de cámara. La ejecución estuvo a cargo del Cuarteto del Instituto y Herminia Racagni en el piano. La pianista fué la que evidenció sin duda el mayor dominio y comprensión de la obra y dió la medida una vez más de la madurez musical que ha alcanzado estos últimos tiempos.

En el tercer concierto de Música de Cámara escuchamos el *Concierto Brandemburgués N.º 4, en sol mayor* de Juan Sebastián Bach y la *Suite «Del tiempo de Holberg»* de Grieg, ejecutadas bajo la dirección de Víctor Tevah. En ambas obras—más en la primera que en la segunda—fué evidente la falta de preparación con que fueron presentadas por la Orquesta de Cámara formada con los

N.º 4.
agitato

elementos de la Orquesta Sinfónica de Chile. Por el contrario, Enrique Iniesta y Giocasta Corma nos brindaron una excepcional interpretación de la *Sonata en fa mayor*, de Beethoven, para violín y piano. De esta versión emergió un Beethoven fino, íntimo y emotivo, según el concepto que de él tiene Iniesta. Por otra parte, la fusión entre pianista y violinista fué absoluta, de manera que los más leves cambios de tiempo, los matices más insignificantes eran presentados por cada uno de los ejecutantes e incluidos por el otro. Esta vez fué un verdadero placer estético escucharlos.

En el cuarto concierto se ofrecieron versiones del *Cuarteto en fa mayor op. 59 N.º 1* y el *Septimino* de Beethoven. En parte central del programa, el Cuarteto del Instituto interpretó el *Cuarteto N.º 1* de Domingo Santa Cruz, obra que merece un comentario especial.

El crítico que escribe estas líneas oyó el *Cuarteto N.º 1* en pri-

mera audición. Emitir un juicio profundo de una obra moderna especialmente de la tendencia en que está escrita esta obra, no es tarea fácil. Domingo Santa Cruz no es un compositor que se contenta con giros musicales comunes; su música es siempre de una excepcional complejidad, por lo que son necesarias varias audiciones para penetrar a fondo en ella. En este sentido le encontramos cierta similitud con el hermetismo poético de la segunda etapa de la obra de Pablo Neruda, la que precede a su actual poesía social.

Indisponerse con ella porque no se nos entrega por entero y en forma directa desde el primer momento, es sin duda pereza intelectual.

Nº 5.
Allegro con brio.

Nº 6. *Meno mosso*

p cantabile tranquillo

En una primera audición, de lo esotérico de su música no se capta más que la superficie, sus caracteres exteriores, porque además de exigir sensibilidad y esfuerzo intelectual para comprenderla, hay que familiarizarse con ella. Es así que lo que nosotros hemos podido aprehender después de escucharla son algunos rasgos generales. Por de pronto, la libre utilización del contrapunto lineal que da como resultado sonoridades nuevas, de plenitud orquestal y densamente dramáticas, una escritura fugada con el máximo aprovechamiento de las posibilidades emanadas del material temático empleado, tanto desde el punto de vista rítmico como melódico.

Para nuestra sensibilidad, o quizás porque lo conocemos mejor, el *Cuarteto N.º 2* nos resulta más ampliamente satisfactorio. El Tiento que figura en éste es sin duda una de las obras maestras de música pura escritas en Chile.

CUATRO CONCIERTOS DE SERGIU CELIBIDACHE

Nuestra época vive bajo el sino del arte de masas. De todas las diferentes formas en que este arte puede manifestarse, ninguna tan noble, elevada, profunda y trascendente como la de la música sinfónica. Y su prestigio no ha hecho sino crecer en relación directa del progreso de las formas democráticas, políticas, económicas y culturales de la sociedad humana. Asimismo, la orquesta como instrumento, ha progresado tanto en cantidad como en calidad, desde la época en que el concierto era un espectáculo destinado a distraer el ocio de una clase social. Desde ese entonces a hoy, los conciertos sinfónicos son cada vez más numerosos y lo serán sin duda en una proporción mayor, cuanto mayor sea el avance dentro de los conceptos democráticos de vida. En este sentido, a la orquesta le está reservado un gran papel en el futuro.

Aún cuando Chile tuviera varios solistas de la talla de Claudio Arrau, sería difícil realizar temporadas de 18 o más conciertos por espacio de varios años seguidos y contar con el público que asiste a nuestros conciertos sinfónicos. Al cabo de cierto tiempo se produciría el hastío, derivado de la limitación de los recursos del instrumento solista y de la limitación de las posibilidades de la naturaleza del hombre, considerado en su aspecto individual. En cambio, la sugestión que emana de una orquesta, con sus amalgamas timbrísticas y su intensidad sonora; el espectáculo de un conglomerado humano dando vida a la obra de arte, es por sí sólo cautivante aún si lo consideramos desde un punto de vista extramusical. Ahora bien, juzgados ambos espectáculos con un criterio estrictamente musical, no cabe la menor duda que el concierto sinfónico se adapta mejor al principio de verter la obra de arte en función de ella misma. No existe, como en el concierto del solista, arbitrios a los que recurre el intérprete por razones de lucimiento personal o de índole comercial. El director de orquesta, que también es intérprete, sabe que está frente a un instrumento humano compuesto de artistas que también tienen un criterio propio en materia de arte y que por lo tanto, de su probidad y honradez, de su saber y de su sensibilidad dependerá el éxito en la obtención de sus propósitos y de su ulterior autoridad sobre ellos.

Para el que elige, entre las diversas actividades que puede desarrollar un músico, la carrera de intérprete, no puede haber nada más apasionante que el arte de director de orquesta. Arte difícil de dominar, no en cuanto a su aspecto técnico, el de saber cómo empuñar la batuta, sino en lo que respecta a las dotes naturales y a la suma de conocimientos que se requieren para poseerlo acabadamente. Pero todas las condiciones musicales y todo el saber serían inoperantes sin esa facultad que raramente se da en los hombres, que es propia de los grandes conductores de pueblos que hemos conocido a través de la historia: la facultad de sugestión, la voluntad de dominio que subyuga a la masa orquestal y la hace obedecer al pensamiento, a la emoción y la acción del director.

Sergiu Celibidache es un director que está dotado de todas las condiciones que acabamos de mencionar y es ciertamente uno de los más grandes que ha subido al podio de la Orquesta Sinfónica de Chile en estos últimos años. Sus interpretaciones demostraron que posee una extraordinaria imaginación sonora, un ímpetu rítmico y pasional sin límites y al mismo tiempo una visión constructiva clara como pocos la tienen. Es imposible no dejarse traspasar por la emoción que trasciende de sus climas, tan admirablemente preparados y logrados.

El primer concierto, cuyo programa se hizo a base de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, *Don Juan* de Strauss y «*La Mer*» de Debussy, no fué el más afortunado, sin duda por tratarse del primer contacto con una orquesta que le era desconocida. Salimos un tanto desconcertados. Evidentemente no existía relación entre la euforia que el director manifestaba en el momento de realizar la interpretación de cada una de las obras con los resultados obtenidos. Cómo recordábamos de memoria algunos detalles de la partitura de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, quedamos con la impresión de que no era un intérprete muy fiel de la música escrita.

Pensamos prepararnos mejor para el segundo concierto. El deber de crítico nos lo imponía. Bien nutridos con la observación cuidadosa de las Partituras de la *Sinfonía Praga* de Mozart y de la *Primera Sinfonía* de Brahms, que eran las que teníamos a mano, nos fuimos al concierto. Figuraba también como primera obra del programa, la *Suite N.º 2* de Strawinsky. Escuchamos y miramos con atención, como queriendo confirmar las dudas del primer concierto. Pero he aquí el milagro: esta vez la Orquesta reaccionaba correctamente a los menores gestos del director. Claro está, existían fallas de afinación, etc. Pero esta vez cobraba forma viva y clara la intención caricaturesca de las danzas de Strawinsky y había ritmo, equilibrio y finura en la interpretación. Pero todavía nos dijimos: «Puede ser que en estas obritas de Strawinsky...». Siguió la interpretación de la *Sinfonía* de Mozart. En este punto no pudimos sino convencernos de que estábamos frente a un director que entendía y sabía qué hacer con Mozart. La clara delimitación de las secciones, de los períodos, de los que se extraía hasta el fondo, toda la intención expresiva, dramática, amable o tierna, era complementada por un exacto sentido objetivo de la construcción, del equilibrio que existe en todas las obras de Mozart, aun en aquellas en que se presente el Romanticismo. A la versión de la *Sinfonía* de Mozart siguió una de las conmociones más grandes que hayamos sufrido en nuestra vida. Al escuchar la *Primera Sinfonía* de Brahms, se nos despejó la duda y se hicieron inútiles los recuerdos de la partitura. Pocas veces hemos perdido por obra del subyugador poder de la música la noción de tiempo y espacio como ahora. Mirábamos sin ver al director y a la orquesta, penetrados por ese fluído mágico. No sabríamos qué decir, ni qué pasó en el transcurso de la ejecución. Desde luego, la interpretación tiene que haber sido muy perfecta para lograr tal efecto y creemos que todo comentario ulterior está de más.

Algo similar experimentamos al escuchar en el cuarto concierto la *Tercera Sinfonía* de Beethoven y «*Dafnis y Cloe*» de Ravel. Especialmente en la Marcha Fúnebre de la «Heroica», volvimos a sentir otra vez la misma sensación que en Brahms. A propósito de Beethoven y de la diferencia que existe en el enfoque de su interpretación, queremos recordar un episodio memorable en nuestra vida. Ocurrió en 1932, en el Teatro Scala de Milán. Nosotros éramos apenas unos de esos muchachos que de una ciudad provinciana de Sud América se había trasladado a esa ciudad de Italia a estudiar música. Casi se puede decir que no habíamos escuchado nunca música sinfónica, por lo que nuestra facultad de apreciación en ese aspecto se concretaba a ver, oír y admirar. Hacía no más de 15 días que habíamos escuchado a Arturo Toscanini dirigir la *Quinta Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta de la Scala, cuando se anunciaron dos Conciertos Sinfónicos de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Con motivo de cumplir cien años de su fundación, realizaba una jira por las principales capitales de Europa, bajo la dirección de Furtwaengler. Incluía en su programa la *Quinta Sinfonía*. La versión de Furtwaengler dió origen a las más acaloradas discusiones en los pasillos. Había quienes se inclinaban por la versión de Toscanini; quienes por la del director alemán. Imposible que se pusieran de acuerdo aun cuando ambas eran de gran calidad, ya que cada director partía de puntos de vista diferentes. Por de pronto, existía una notable disparidad en la manera de enfocar el «tempo» de cada movimiento. En Toscanini revestían el carácter de una gran vitalidad rítmica, especialmente en el primero, el tercero y el último y dejaba una imborrable impresión su sentido constructivo y el contenido patético, humano de su interpretación. En Furtwaengler toda la sinfonía adquirió un sentido de gravedad, de trascendentalidad metafísica, que están muy de acuerdo con la sensibilidad germánica. Especialmente el movimiento lento dejó una huella imprecadera en quienes lo escucharon, por su poesía meditativa e infinita. Es probable que todo esto no sea sino la consecuencia de factores ancestrales y culturales que conforman la mente y la sensibilidad de los artistas a través de los siglos y determinan posiciones estéticas diferentes. Toscanini es italiano; Furtwaengler, alemán: ambos resumen como artistas máximos pertenecientes a dos nacionalidades de origen diferente, sus cualidades y defectos. Por otra parte, es sabido que la obra de Beethoven está conectada con el clasicismo vienés, que históricamente representa la fusión de dos corrientes musicales: la alemana proveniente de los Sinfonistas de Mannheim, que también contaba con algunos ingredientes italianizantes, y la del sur, la italiana aclimatada en Viena. De ahí que ambos directores, en el momento de escucharlos tengan razón y ambas versiones puedan ser aceptadas sin reservas, cuando media la fuerza de sugestión que es propia de los grandes intérpretes.

Sergiu Celibidache es un rumano cuya formación musical definitiva se efectuó en Alemania. De ahí que puedan observarse en él algunos caracteres que son propios del latino, y otros del alemán. El tomar los tiempos un poco más lentos de lo que nos pide nuestra

sensibilidad es muy propio de los directores alemanes; y pasión que fluye arrolladora de su dirección, ese sentido dionisiaco de sus interpretaciones que ha hecho calificársele de temperamental, es muy propio de los latinos. Asimismo su facilidad de adaptación a ciertos estilos, como es, por ejemplo, el de Ravel. La versión de «Dafnis y Cloe» no la hubiera podido hacer mejor un director francés. Hacía tiempo que no escuchábamos un Ravel ejecutado con tanta transparencia, tanto equilibrio sonoro, sensualidad timbrística y exacto relieve de los elementos del continuo discurso musical que tiene la obra. En el concierto también se ejecutó la *Obertura Festiva* de Juan Orrego Salas. Se trata de la primera obra sinfónica compuesta por este talentoso compositor, y en el orden de su producción precede a la Primera Sinfonía y al Concierto para piano y orquesta, obras de más aliento y envergadura. El trabajo formal, la sonoridad resultante de una escritura hecha a base de líneas finas y definidas, la armonía utilizada, colocan a esta obra dentro de la tendencia neoclásica, de la que este compositor es un destacado representante en Chile.

Para situarla mejor, la *Obertura Festiva*, así como las obras que la preceden y le siguen, por los rasgos hispanizantes que evidencian, ubican a Juan Orrego Salas, más que en la corriente neoclásica norteamericana o francesa, en la de la escuela española que tiene su comienzo en la última etapa de Manuel de Falla y cuyos representantes más destacados son Ernesto Halffter, Gustavo Pitaluga y otros, conservando el mencionado compositor chileno una personalidad que le es propia. La obra que nos ocupa aparece como muy bien elaborada en todos sus elementos e interesante por la vivacidad rítmica y la sinceridad del lirismo melódico de los movimientos más tranquilos.

Como director que se halla en plena batalla para conquistar renombre, Sergiu Celibidache basó su actuación en obras clásicas, románticas y modernas muy conocidas. Es por ello que no le hemos oído más que una sola primera audición en Chile, la de la *Segunda Sinfonía* de Piston. Esta demuestra estar profundamente vinculada con la tendencia neoclásica actual que posee evidentes caracteres de internacionalismo. Habría que ir muy al fondo para darse cuenta qué es lo que existe de norteamericano, y por lo demás, esto sería un trabajo totalmente inútil para alguien que escucha en Chile su ejecución. Lo primero que salta a la vista es que su trabajo formal está realizado con mano de maestro. La concepción temática del primer tiempo está destinada a permitir desarrollos contrapuntísticos, técnica de la que tiene un dominio absoluto. Lo mismo puede decirse del tercero. En el segundo existe mayor lirismo y quizás en sus giros melódicos se encuentre algo de norteamericano. En los climas de la obra el compositor opera en términos de tensión y relajación armónica. La sinfonía da, en su totalidad, un poco la sensación de trabajo de laboratorio frío y seco. La *Suite Francesa* de Milhaud, oída en este concierto, impresiona por la salud de su lirismo y lo vigoroso de sus ritmos, factores derivados sin duda del folklore francés en el que se inspiró el autor para componerla. Re-

vela, además, a un orquestador brillante que no ignora ninguno de los buenos recursos de la orquesta. Por último escuchamos la *Cuarta Sinfonía* de Tchaikowsky, obra por la que no poseemos ningún entusiasmo. El concierto, en cuanto a resultados, no estuvo a la altura de lo que es capaz Celibidache, por razones ajenas a él mismo: la Orquesta no rindió lo que ha rendido en otras oportunidades.

De todas maneras, Celibidache es un gran director. Algunas de sus versiones han dejado un recuerdo impreciso en quienes lo oyeron. Esperamos pronto una nueva visita suya.

CUATRO CONCIERTOS DE VICTOR TEVAH

A la semana siguiente se reanudó la actividad sinfónica bajo la batuta del director nacional Víctor Tevah.

Es conocida la competencia de Tevah en sus versiones de los clásicos. Esta vez le correspondió interpretar la *Sinfonía N.º 34, en Do Mayor, K. 333* de Mozart, de la que ofreció una excelente ejecución. Menos acertada fué la del *Idilio de Sigfrido*, de Wagner, que figuraba como segunda obra del programa. La obra que cerró el programa fué la *Egloga op. 26* del Domingo Santa Cruz, cantata para coros, soprano solista y orquesta.

Esta obra representa una nueva faceta en el estilo de Santa Cruz. Sin abandonar ninguno de sus atributos de contrapuntista, esta vez ha encarado la composición de una obra dramática dándole un carácter menos trascendental y más humano.

Es conocida su posición estética como compositor, repudia los caminos trillados, concentrándose en la exploración de las rutas más difíciles, sin temer los complejos problemas técnicos que pudieran presentársele. Ello ha dado como consecuencia la posesión de una maestría técnica difícil de alcanzar, y para la que ya no existe ningún secreto no revelado. Este dominio de los medios, llegado en la hora de la madurez, dan sus frutos en la «Egloga» en la que el compositor ha dejado fluir su inspiración sin mayores compromisos formales o de otra índole que no sean los del discurso expresivo. Y es así que la última obra de Santa Cruz ha surgido fresca y nueva como una de las de mayor jerarquía escritas en su género en América Latina.

Cierta vez se dijo que en la «Egloga», la música supera el contenido del texto. No es cosa nueva en la historia de este género. Bastaría remitirnos al maestro de los maestros de la cantata, que es J. S. Bach. De su monumental producción podrían sacarse muchos ejemplos de una misma música con textos diferentes, y muchos más aun de música que supera a los textos. ¿Qué quiere decir esto? Que fundamentalmente la música será para un músico el factor principal de la composición y que en función de ella deberá juzgársela. Todas las secciones finales de la «Egloga» son muy superiores a las palabras en cuanto a poder emocional, a patética belleza; la música da el contenido expresivo que las palabras no son capaces de expresar. Así lo ha sentido y lo ha interpretado el compositor y

así lo ha sentido el público, lo que significa que ha logrado plenamente su intención.

Olinfa Parada tuvo a su cargo la parte de soprano, venciendo con facilidad las dificultades vocales y de afinación que existen en la partitura. Con bella voz, con sensibilidad musical y emotividad, supo expresar certeramente toda la gama lírica o dramática de las diferentes secciones de la cantata.

El Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, hizo gala una vez más del excelente estado de entrenamiento en que se encuentra. Con buena calidad vocal y excelente afinación, sorteó con éxito las dificultades de una escritura coral de exigencias superiores.

Víctor Tevah como concertador del conjunto, tuvo una excelente actuación.

El segundo concierto de esta serie, o sea el undécimo de esta temporada sinfónica, fué uno de los más interesantes por cuanto en éste se presentaron obras de opuestas tendencias en la música moderna.

Realizar un concierto sinfónico a base de tres obras modernas es exigirle mucho al público de estos conciertos, al que si se le hiciera escuchar 366 veces en el año la misma sinfonía de Beethoven o Brahms, la aceptaría sin protestar. Naturalmente, no todos están en esta misma posición y algunos prefieren mirar hacia adelante o hacia su alrededor y no hacia atrás. Por otra parte, ésta es la única manera de imponer obras de una época, que dentro de un siglo será mirada y admirada como un Renacimiento Musical sin precedentes en la historia.

La primera obra que escuchamos fué la *Sinfonía de Requiem* de Britten, uno de los más destacados compositores británicos de la actualidad. La fama de este compositor se ha difundido por el mundo a raíz de los éxitos obtenidos por sus óperas «Peter Grimes» y «El Rapto de Lucrecia». Indudablemente es un temperamento musical con dotes musicales especiales para este género. Es posible que la práctica constante de la música dramática u otros tipos de música con texto, a los que parece haber dedicado todo su entusiasmo de compositor y en los que realmente sobresale, pueden haber dado lugar, por su menor experiencia en este otro terreno, a las fallas que se observan en su *Sinfonía de Requiem*. Una sinfonía se sustenta en elementos constructivos y formales que le son propios e ineludibles. Soslayarlos es poner en grave riesgo materiales tan nobles como los que se encuentran en la obra oída en este concierto, los que enumerados en orden de importancia son: una habilidad notable en el manejo de la orquesta; un material temático de mucho poder emocional, fluidez y espontaneidad en la línea melódica, y un sentido armónico personal y bastante novedoso.

Igor Strawinsky ha sido uno de los compositores más versátiles de nuestro siglo. Su inquietud permanente le ha llevado a cultivar todos los estilos, a los que siempre ha impreso el sello de su personalidad inconfundible. En la historia musical existe sólo una figura similar en este sentido, que es la de Rolland de Lassus, el famoso

músico flamenco. En la actualidad, su obra, para lo que llevamos corrido del siglo, tiene la misma importancia que en la pintura, por ejemplo, la obra de Picasso, aunque ésta difiera en muchos aspectos de contenido con la del ilustre compositor ruso. Parafraseando lo que dijera una vez un destacado crítico de arte con respecto al gran pintor español, nosotros creemos que se podrá estar o no de acuerdo con las tendencias sustentadas por Strawinsky, en las diferentes épocas de su vida, pero negar en bloque su obra, sería negar en bloque todo el arte musical de los últimos cincuenta años.

El *Concierto para piano y orquesta de vientos, timbal y contrabajo* de Strawinsky es una consecuencia de la nueva orientación que dió a su música con la composición del Octeto para instrumentos de viento en 1923 y que fué factor determinante de la tendencia neoclasicista de estas últimas dos décadas. Como en todas las obras de este compositor, en ésta se ponen en evidencia los rasgos característicos de su personalidad, que son, por ejemplo, el interés rítmico que la anima; la solución con mano maestra de problemas formales; la falta de sensualidad en el colorido orquestal y la ausencia de sentimentalidad en la expresión musical que ha hecho merecer a su música el calificativo de «objetivista». La utilización de la armonía es siempre interesante y desenvuelta, aunque no tan audaz como en épocas anteriores. Prima en ella cierta sequedad y falta de calor humano que no logran reemplazar sus más geniales cualidades.

La versión ofrecida fué sin duda de calidad inferior, sobre todo en lo que se refiere a la parte de la orquesta, que se mostró siempre vacilante en el ritmo y desafinada. La complejidad rítmica de la obra, sus dificultades de técnica instrumental y el mecanismo de relojería de su orquestación exigían mayor número de ensayos para su maduración completa.

El pianista Hugo Fernández que actuó en esta obra es, sin duda, un pianista de muy buen ritmo y técnica de alto vuelo, pero su interpretación fué trabada por la inestabilidad de la orquesta.

A todos estos inconvenientes se debió el hecho de que la obra no pudiera ser apreciada como corresponde.

Hemos dejado para el final la obra de Acario Cotapos, Sinfonía Preliminar de *El Pájaro Burlón*. Este compositor es un fenómeno muy original en la música chilena, y encara todos los problemas de la composición musical desde un ángulo personalísimo. No conocemos nada parecido a su individualismo musical, ni en Chile, ni en América Latina. Es evidente que no se rige por ninguno de los principios reconocidos por la estética actual, ni por los procedimientos de composición corrientes en los creadores modernos. De ahí que su música sea un perpetuo devenir sin saber de dónde viene, ni a dónde va. Existen en medio de ese caos sonoro rasgos geniales. Anotamos, por ejemplo, una humorística frase asignada al fagot, personificando probablemente a «El Pájaro Burlón», que logra todo su efecto en el oyente. Pero trazos así no son suficientes para dar la sensación de unidad total a una obra. Quizás un examen más minucioso de la partitura nos dé la clave de cómo atar los cabos con alguna lógica. Es lo que nos prometemos hacer en un futuro próximo.

En el concierto siguiente, escuchamos una excelente interpretación de la Obertura «Idomeneo» de Mozart. Del mismo autor se ejecutó el *Concierto en la Mayor K. 488*, con la colaboración del conocido pianista Arnaldo Tapia Caballero.

En la segunda parte se ofreció una versión de la Suite N.º 3 *Música para un cuento de antaño* de Jorge Urrutia Blondel. A la interpretación deficiente, que no pasó de ser algo más que una lectura de las notas, nosotros achacamos el hecho de no haberla podido apreciar en la forma debida. En primer término, la fragmentación de la escritura orquestal, de evidente procedencia impresionista francesa, es una de las dificultades que director y orquesta debían haber vencido para poder establecer la hilación de las ideas musicales. Al no haber conseguido este propósito Víctor Tevah y la Orquesta, la obra naufragó en una nebulosa sonora que impidió su correcta justipreciación.

La Suite N.º 3 de Urrutia Blondel, no posee un lenguaje excesivamente novedoso, ya que tanto procedimientos utilizados como armonía nos remiten al lenguaje de los compositores post-impresionistas franceses. Sin embargo, hay trozos en ella, como la Zarabanda, que no pueden dejar de interesarnos. Existen también algunos aciertos de orquestación bien logrados. De todas maneras si bien no es una obra fundamental de la música chilena, ni la expresión de una personalidad muy definida, sería falsear la verdad si dijéramos que no experimentamos complacencia al escucharla.

A continuación se oyó *Encantamiento del Viernes Santo* de «Parsifal», y la Obertura de *Los Maestros Cantores* de Wagner. Ambos trozos sinfónicos fueron vertidos con verdadera maestría por Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica, lo que certifica una vez más que este director es un excelente conocedor e intérprete de Wagner.

En el siguiente concierto, último de los cuatro dirigidos por el maestro Tevah en esta parte de la temporada, se nos hizo escuchar el *Concierto para doble orquesta de cuerdas, piano y timbal* del compositor checoslovaco Bohuslav Martinu.

La música de nuestra época tiene una característica sobresaliente, que es la de la explotación, en su aspecto rítmico, de todos los instrumentos de percusión de la orquesta. Aun el mismo piano, cuando se lo amalgama a un conjunto, suele ser utilizado en la esencia primaria que le da su carácter de instrumento de cuerda percutida. En la obra de Martinu, lo primero que incide sobre nuestra sensibilidad musical es el elemento ritmo, que hace entrever en él un compositor de vastos recursos en este aspecto. El timbal es el que tiene sobre sí la responsabilidad de todo el despliegue rítmico, y el piano, con su sonoridad seca, apoya con poderosos acordes la notable inventiva armónica del compositor. El trabajo formal es excelente, como corresponde a un maestro de la técnica de Martinu. Su posición estética no tiene ya ninguna conexión con su patria y podría resumirse en la del formalismo internacionalista muy en boga en los Estados Unidos, y por ende, distante de la sustentada por la joven generación de la nueva Checoslovaquia, en la que se están desta-

cando valores como Vaclav Dobias, Jaromir Podesva, Jan Kapr y otros.

Acto seguido, se ofreció en primera audición un *Concierto para violín y orquesta* del joven compositor chileno Carlos Riesco, que ha sido toda una revelación y un éxito. Desde hacía tiempo seguíamos la actividad de este compositor, pero en ninguna obra, hasta ahora, había dado un tono de tan alta calidad como en el concierto que comentaremos brevemente ahora, para dedicarle un estudio detenido en el próximo número de esta Revista.

Las condiciones más relevantes que ha demostrado en él, son: un material temático de muy noble calidad; una vena melódica que fluye espontánea y generosa; una gran riqueza rítmica y un tratamiento técnico muy interesante tanto del violín solista, como del equilibrio sonoro entre la orquesta y dicho instrumento solista. En él existe una escritura del mismo tipo fino y liviano que se asemeja en cierto modo a la de Orrego Salas, otro destacado compositor de este país. Desde luego los tiempos mejor logrados son el lento y especialmente el último en el que hace gala de todas sus mejores cualidades.

Sin duda esta obra, además de haber sido la revelación del estado evolutivo de un joven compositor, es un valioso aporte a la música chilena.

La ejecución de la parte solista estuvo a cargo del violinista Enrique Iniesta, a quien fué dedicado el Concierto. Ofreció una versión óptima, en la que puso en juego sus mejores cualidades técnicas y expresivas.

Víctor Tevah puso un broche de oro a este concierto con una magnífica interpretación de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms.

CUATRO CONCIERTOS DE ERICH KLEIBER

Cada visita de Kleiber a Santiago reviste la categoría de un acontecimiento musical. Sus enseñanzas, su actuación de director, sus estrenos, significan siempre un aporte valioso para la cultura musical del país.

Como director, sus interpretaciones poseen la jerarquía que les asignan su extraordinario talento musical, su larga experiencia y su seguro conocimiento y discernimiento de los estilos. En efecto, cada obra, cada autor está situado en el plano que le corresponde, ya se trate de la Suite Lírica de Alban Berg, de la Sexta Sinfonía de Beethoven, de una Obertura de Wagner o Verdi. Todas las obras encuentran un eco en su sensibilidad y se animan con la vida auténtica que habría deseado para ellas el compositor en el momento de su creación.

Como para afirmar una vez más su categoría de intérprete, que hemos glosado brevemente, en su primer concierto incluyó como primera obra la *Suite Lírica* de Alban Berg, el más talentoso de los representantes de la discutida escuela dodecafónica creada por Schoenberg. En dicha obra, la posición intelectualizante de la tendencia expresionista en música está paliada por una sensibilidad

creadora, si no sana, por lo menos humana. La interpretación fué todo lo buena que podía ser, tomando en cuenta las dificultades de la obra y los pocos ensayos de que pudo disponer Kleiber para montarla.

La Suite *Música de Mesa* de Telemann siguió a la obra anterior, partitura sin gran imaginación, pero sana, por oposición a la Suite Lírica. La interpretación fué muy ajustada al estilo y de una gran calidad en sus diferentes planos sonoros.

El concierto terminó con una excelente versión de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven.

En el segundo concierto de esta serie de cuatro, escuchamos la obertura de la ópera «*I Vespri Siciliani*» de Verdi y a continuación la *Segunda Sinfonía* de Borodin. En esta obra el compositor ruso injerta materiales folklóricos al trabajo formal que exige una sinfonía. Casi siempre tales intentos han resultado estériles, sobre todo cuando provienen de compositores que manifiestan una acusada vena dramática, como es Borodin. Lo mejor de su obra es «*El Príncipe Igor*» y sus canciones. Toda su sinfonía revela incapacidad técnica en los desarrollos, así como una excelente imaginación de orquestador, que adquieren verdadero relieve en la ópera mencionada.

A pesar de ser Chile un país donde el interés por el estudio instrumental se ha concentrado principalmente en el piano, en el terreno de la composición ha contribuído con un número relativamente modesto a la literatura de este instrumento, comparado con lo que se ha escrito para orquesta, para voz, coro o diferentes conjuntos instrumentales. En lo que se refiere al concierto de piano y orquesta, uno de los más sugestivos y brillantes que se le puedan brindar al compositor por las posibilidades de lucimiento que brinda a su imaginación, la contribución del país a este género no sobrepasa del número de los dedos de una mano. En orden histórico se reducen, poco más o menos, al Concierto de Soro, a las Variaciones de Santa Cruz, al Concierto de Amengual y por último al *Concierto para piano y orquesta op. 28* de Juan Orrego Salas, que fué ejecutado por segunda vez bajo la dirección del maestro Kleiber y Herminia Raccagni al piano. A pesar de no ser pianista, Orrego Salas denota ser un profundo conocedor de la técnica y los recursos de este instrumento, asignándole un papel muy atrayente para el ejecutante. Sin recurrir a complejidades mecánicas insuperables, un pianista bien dotado tiene en él un motivo suficiente para lucir sus mejores cualidades y así lo hizo Herminia Raccagni, con la musicalidad, el brillo de su juego mecánico y la conciencia profesional que le conocemos. Pero no es ésta sola, la cualidad principal de este concierto. El pie forzado que significa el problema del equilibrio sonoro entre el instrumento solista y la orquesta ha sido solucionado con todo éxito. Ahora bien, si sumamos a lo dicho, ideas sencillas y desarrolladas con habilidad y espontaneidad y la brillante utilización de los recursos de la orquesta, tendremos un cuadro aproximado de la jerarquía de la obra. Estamos convencidos que ejecutado en cualquier parte, pondría muy en alto el prestigio del compositor y del país.

El maestro Kleiber ofreció una versión muy cuidadosa del Con-

cierto de Orrego Salas. Quizás el segundo movimiento por haberse ejecutado con excesiva lentitud, adoleció de cierta fragmentación, no obstante la intensidad expresiva de su fraseo.

Buena parte del prestigio que hoy tiene la batuta de este maestro, se debe sin duda a sus interpretaciones de la obra de Mozart, donde la claridad de su concepto objetivista del clasicismo luce sus mejores atributos. Famosa en todo el mundo se ha hecho la versión grabada de la *Serenata Nocturna*. De no menos calidad fué la de la *Sinfonía en si bemol K. 319*, que nos ofreció como primera obra de su tercer concierto. En ella pudimos admirar un Mozart en toda la pureza de su clasicismo vienés.

Del compositor suizo Frank Martin escuchamos en primera audición, el *Concerto Grosso, para siete instrumentos de viento, cuerdas y percusión*. Figura este compositor entre los demás destacados de su patria, junto a su compatriota Arthur Honegger. Toda la obra transcurre dentro de un ambiente de ideas profundas y sonoridades maticadas, cuyo estilo concertante evidencia cierto parentesco con el de Strawinsky. Son sorprendentes y de la mejor calidad los efectos rítmicos del último movimiento, en el que el timbal adquiere gran relieve y en cuya ejecución tuvo una actuación muy acertada Jorge Canelo. Se destacaron en la ejecución de sus respectivas partes Julio Vaca, flautista, Carlos Romero, oboe, Julio Toro, clarinete, Fritz Bergmann, fagot, Benjamín Silva, corno, David Jandorf, trompeta y Abraham Rojas, trombón.

Con brillantes interpretaciones de *Murmullos de la Selva* de «*El Ocaso de los Dioses*» y la Obertura de «*Tanhauser*» de Wagner se puso término a este concierto.

La última actuación de Erich Kleiber se realizó con un programa en que figuraba como primera obra la obertura *Preciosa* de Weber. Este es un buen ejemplo de lo que se llama españolada en música, y que con justa razón podría provocar la indignación de los españoles. Sólo la batuta de un maestro como Kleiber puede otorgarle la jerarquía musical que no posee por sí misma.

¿Si los conciertos para piano y orquesta son escasos en la producción musical chilena, qué decir de los conciertos para arpa y orquesta, no obstante ser éste un instrumento de la más noble y antigua prosapia? Aun en la misma tradición musical de Chile, este instrumento ha tenido un lugar destacado y su popularidad ha corrido pareja a la de la guitarra. Quizás sea esto y el primitivismo musical del arpa, que le impide moverse fuera de los moldes del sistema diatónico, lo que ha inhibido a los compositores modernos a utilizarla fuera del papel que desempeña en la orquesta. René Amengual, sin temer los difíciles problemas que tenían que plantearse por tal razón, se abocó a escribir un *Concierto* cuyos dos primeros tiempos pueden figurar entre las mejores páginas escritas por los compositores de este país. En ellas hay momentos de la más pura y auténtica belleza musical, especialmente en el segundo, que puede compararse entre las composiciones de más hondo sentimiento poético surgidas de la pluma de este compositor. En cuanto al tercer movimiento, suscribimos enteramente el juicio emitido por otros críticos. Creemos

que una nueva redacción de éste hecha a base de nuevos materiales musicales y recursos distintos de los empleados en él, colocaría a esta obra en un plano de primera importancia entre la producción musical latinoamericana.

Clara Pasini, vertió su parte de solista con una musicalidad y una técnica admirable y Kleiber, al frente de la orquesta, probó hallarse absolutamente identificado con el pensamiento del autor, logrando así una interpretación de superior calidad.

Como obra de despedida figuró la *Sinfonía Patética* de Tchaikowsky. Ya hemos expresado que no sentimos ninguna admiración por la obra de este compositor; sin embargo, no puede dejar de reconocerse que la interpretación de Kleiber fué una de las mejores que hayamos escuchado en nuestra vida, demostrando así, una vez más, la perfecta ubicación de gran director de todos los estilos. Pero lo falso del arte de Tchaikowsky pudo comprobarlo el crítico una vez más, observando a los auditores en el momento que llegaba al máximo la desesperación de la música del desgraciado compositor ruso. Un destacado compositor nacional, quizás por haber oído demasiadas veces esta obra, fué sorprendido en el inequívoco trance de reposar en los dulces brazos de Morfeo... ¡No es para menos...!

CLAUSURA DE LA TEMPORADA SINFONICA

«Israel en Egipto» de Haendel

Tal como en el año 1950, en que la clausura de la temporada sinfónica se realizó con el oratorio «El Mesías» de Haendel, el Viernes 31 de Agosto del presente año se dió término, con «Israel en Egipto», a los dieciocho conciertos de la temporada oficial del Instituto de Extensión Musical. En ambas ocasiones, la ejecución de estos oratorios constituyeron un esfuerzo de gran envergadura, por los múltiples elementos llamados a cooperar en la interpretación de obras tan complejas como éstas, y contribuyeron a dejar en la memoria del oyente un recuerdo inolvidable.

El oratorio participa en gran escala de las mismas dificultades de ejecución que el drama musical y la ópera, sin las halagadoras compensaciones de espectáculo atrayente que ofrecen éstos sobre el primero. En cuanto a sus atributos de género musical, podría situárselo como el punto de intersección entre la música pura y el drama musical, que es el género menos puro, o lo que es lo mismo, aquel en que se funden en mayor o menor dosis todas las manifestaciones de arte conocidas. En efecto, en el oratorio, acción y escenarios son reemplazados por el carácter narrativo del texto y por la descripción musical psicológica, dramática o ambiental. El poder de la sugestión sonora es de gran importancia y contribuye a iluminar con toques de realismo a los personajes y los hechos del argumento. Mantiene sus conexiones con la música pura a través del severo marco de concierto en que el oratorio se desarrolla, y en la utilización reiterada de ciertos procedimientos de escritura, la fuga, por ejemplo, que eran privativas de la música instrumental.

Naturalmente esta rápida enumeración de las características más importantes del oratorio, corresponden principalmente a los creados por el genio de Haendel, que es el que lo lleva a su más alto grado de perfección. En él se sintetizan todos los aportes técnicos y expresivos logrados en más de un siglo de creación, tanto en los dominios del drama musical, como en el oratorio y en los géneros con los que guarda gran afinidad, como son la cantata y la pasión.

Forzoso es caer en el lugar común de citar a Bach junto a Haendel, a pesar de las profundas diferencias de contenido que existen en la obra de ambos músicos. Aunque de muy similar formación musical hasta los veinte años, ya que nacen en el norte de Alemania, cultivan con preferencia el órgano y estudian sobre los mismos modelos de composición contrapuntística, Bach se nos aparece en sus obras de madurez como el arquetipo del artista creado por la Reforma, mientras Haendel viene a ser como una proyección de Barroco Italiano, con no pocas reminiscencias del espíritu pagano que animó al arte renacentista. A esto no es ajeno las opuestas trayectorias de la vida de ambos músicos: la de Bach, «kapelmeister» de varias feligresías, continuador de una tradición familiar y común a todos los músicos de Alemania, y la de Haendel, empresario de ópera y músico de corte, con todas las prerrogativas del hombre mundano. Tradiciones, ambiente, estímulos y vidas tan divergentes no podían sino traducirse en obra de arte de contenido y lenguaje distinto. Es por ello que Bach ha sido calificado como músico instrumental, aunque haya escrito música vocal y Haendel como músico vocal, aunque haya escrito música instrumental. En Bach predomina la escritura contrapuntística, aunque haya realizado los más notables hallazgos de armonía, mientras Haendel es un armonista con un acusado sentido de verticalidad, aunque escriba en contrapunto. Por último, Bach es un músico abstracto en tanto que Haendel gusta de la sensualidad de color, de la pompa sonora, de las combinaciones timbrísticas y del descriptivismo musical. La obra artística de ambos músicos tiene, sin embargo, algo en común: fijan en la historia el momento en que el cetro de la hegemonía musical pasa de Italia a Alemania; hegemonía que será ejercida hasta Wagner y terminará con la aparición de Debussy en el escenario musical de Occidente.

Entre los oratorios de Haendel, *Israel en Egipto* y *El Mesías* son, sin duda, los más importantes. Existen, no obstante, algunas diferencias entre uno y otro en cuanto a equilibrio estético de composición y significado de sus respectivos argumentos. Si bien la estructuración definitiva de obras como sus oratorios dependía muchas veces de circunstancias tan fortuitas como eran las de tener a su disposición mayor o menor número de buenos cantantes solistas, un coro más o menos numeroso, una orquesta eficiente o viceversa, *El Mesías* se nos presentó como una obra en que el equilibrio de las secciones (arias, recitativos y coros) ha sido logrado, obteniendo una mayor variedad dentro de la unidad. Dicho oratorio es uno de los exponentes más acabados de la estética de contrastes que caracteriza al Barroco. *Israel en Egipto*, en cambio, está construido en forma de concierto coral, interrumpiéndose raras veces la actuación del

coro con arias o recitativos. Esta falta de contraste resultante de la carencia de secciones a cargo de solistas, fué reemplazada por una escritura coral sumamente variada, según el papel impuesto al coro por el argumento, y que va desde el coro al unísono hasta los dobles coros, y desde la monodia coral acompañada hasta los coros homófono-armónicos, las fugas y las dobles fugas corales. Tales sutilezas de escritura asignan a este oratorio el carácter de una verdadera epopeya coral en su aspecto artístico, y el de un compendio de todos los tipos de escritura coral utilizada hasta la época de Haendel en su aspecto técnico.

En lo que respecta al argumento, *Israel en Egipto* adquiere un extraordinario sentido de modernidad en cuanto a que el protagonista principal es la comunidad, o sea el pueblo, ante cuyo destino, creencias y vicisitudes, desaparece el individuo como factor preponderante y decisivo.

El Coro de la Universidad de Chile, disciplinado por Mario Baeza, tuvo la principal responsabilidad en la interpretación de esta obra. Más de veinte coros fueron ejecutados, lo que equivale a todo un concierto coral. Y a través de las dos horas que dura la audición de esta obra, hemos tenido una vez más la oportunidad de apreciar el alto grado de eficiencia a que ha llegado esta entidad artística. Los defectos observados significan muy poco en relación a la magnitud de las dificultades vencidas y el nivel de calidad general alcanzado, tanto en el aspecto vocal como en el expresivo y estilístico, lo que revela en el director a un músico de la mejor ley, una penetración profunda de la obra estudiada, así como un conocimiento experto de las posibilidades de la masa coral que dirige.

Áida Saavedra se comportó en forma eficiente, si consideramos que es la primera vez que le toca actuar en un plano de tanta responsabilidad. Posee una hermosa voz de soprano, aunque revela algunas deficiencias técnicas; mas si a su buena dosis de musicalidad sabe aunar la preocupación y estudio a fondo del género que le tocó esta vez interpretar, no cabe la menor duda que es una de las cantantes a la que está destinado un futuro promisorio. Margot Strauss fué sin discusión, la que más se destacó en el grupo de solistas. A juzgar por los resultados, evidencia tener pleno conocimiento del estilo de canto del oratorio barroco, lo que en el caso de *Israel en Egipto* se tradujo en una interpretación de una gran justeza musical. Marta Rose posee una bella voz y una musicalidad instintiva, lo que no es suficiente para lograr acabadas interpretaciones de Haendel, que exige del cantante una mayor profundización cultural.

Frente al grupo femenino de solistas, no demostró ser tan eficiente el grupo masculino. Hubo fallas de afinación en algunos casos y de ritmo en otros. Actuaron el tenor Raúl Fabres y los barítonos Miguel Concha y Gabriel de los Ríos.

En la repetición dominical de esta obra, actuó Margarita Valdés con su conocida musicalidad y el tenor José Menich. La calidad general mejoró con las versiones más cuidadas que ofrecieron los solistas masculinos.

Víctor Tevah, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile y como concertador de todo el conjunto de cantantes y coros, que colaboró en la interpretación de esta obra, tuvo una actuación brillante. Con *Israel en Egipto*, Director y orquesta se han despedido dejando la impresión de los firmes progresos que realizan de año en año. Junto a versiones excelentes de composiciones de todas las épocas, hemos escuchado también algunas deficientes. Sin embargo, comprendemos lo que significa preparar semanalmente un programa de concierto con obras a veces muy difíciles y encontramos justificable, por lo menos desde el punto de vista profesional si no artístico, que algunas de ellas adolecieran de fallas. En realidad, se dispone de una sola orquesta y las necesidades culturales del país son grandes y exigen todos los años conocer siquiera una parte mínima de la producción musical contemporánea, tanto nacional como internacional, y algo también del acervo musical del pasado. Tales exigencias no son compatibles siempre con un alto grado de perfección, ya que ella llegará cuando Chile disponga de varias orquestas, lo que presupone mayor número de habitantes de los que actualmente posee, y por ende, mayores recursos financieros.

Por el momento la Orquesta Sinfónica de Chile ha cumplido amplia y satisfactoriamente su labor durante la temporada recién pasada.

N. C.

CINCO CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

El año pasado, la Asociación Nacional de Compositores tomó la iniciativa de organizar un ciclo integral de conciertos dedicado a la difusión de la música contemporánea. Como puede suponerse en una institución de esta naturaleza, su actividad no podía revestir otro carácter que el de quebrar lanzas en pro de la música viva. Tanto éxito tuvo en la liza de sus actuaciones públicas, que este año ha vuelto a aparecer auspiciando seis conciertos más de música contemporánea y agregando a su labor una variada lista de primeras audiciones en Chile.

Todos sus programas han sido confeccionados a base de composiciones de las más destacadas figuras musicales de la actualidad, sin limitaciones de tendencia ni de nacionalidades, como corresponde a una entidad de esta naturaleza. Existen en sus programas, junto a los nombres de compositores que son un hito de referencia en los cincuenta años transcurridos, algunos otros que pertenecen a la joven generación surgida durante o después de la última guerra. Asimismo figuran algunos de los más destacados entre los de latinoamérica y como es natural, también compositores chilenos. Salvo raras excepciones, casi la totalidad de las obras fueron estrenos. Salta, pues, a la vista, la excepcional importancia que revisten estos conciertos en nuestro ambiente musical.

Además de los aspectos de programación ya considerados, no podemos dejar de aludir al significado que tiene la asistencia de un público numeroso a estos conciertos. Existe un sector importante de oyentes, bien dispuestos a recibir lo nuevo y que manifiesta extraordinario interés por la música contemporánea, lo que es índice revelador de una nueva conciencia en el diletante musical.

En realidad, las grandes masas de aficionados a la música en todo el mundo están aún dominadas por las tendencias románticas del siglo XX. Una gran proporción de música que se escucha en los conciertos, pertenece a esa centuria y procede en su mayor parte de compositores nacidos en países de habla germana. El grado de sedimentación que han alcanzado tales tendencias, sumado a la comercialización del concierto que en ellas ha encontrado su más fértil terreno, han hecho muy difícil la evolución del diletante y su asimilación de las nuevas corrientes estéticas. Como es lógico, el compositor que deja una huella en la historia, por reacción a las tendencias anteriores, o por superación de las mismas, actúa ya sea porque racionalmente comprende que las normas de existencia humana están cambiando, o porque intuitivamente las presiente. Pero en el momento en que el artista cambia de lenguaje, de posición frente a la creación artística y dota de otro contenido expresivo a su obra, se produce una desconexión entre público y obra, mucho mayor, desde luego, si lenguaje, posición y contenido se proyectan hacia el futuro. De ahí que haya sido necesario medio siglo para que el lenguaje en que empezaron a expresarse los compositores que rompieron con la tradición subjetivista del romanticismo, trascendiera del estrecho círculo de los iniciados para llegar a un público, que si bien sigue siendo una minoría, rebasa de todas maneras el límite de la «élite». Esto no puede acaecer sino cuando las articulaciones del lenguaje y contenido de la obra de arte, responden al «modus vivendi» del hombre y de su época, de manera que él pueda identificar en ella algo de su inquietud psíquica o de su vivencia humana superior.

Se toma, por lo general, como punto de partida de la música moderna, el cambio de posición que significa en la música la obra de algunos compositores rusos, especialmente Mussorgsky, a fines del siglo pasado, los que mediante la utilización del folklore ruso llegaron a resultados totalmente diferentes de la música basada en la tradición subjetivista del arte musical alemán. Sin embargo, las consecuencias que se derivan de la creación musical realista de los compositores rusos no fueron explotadas en todas sus posibilidades sino muchas décadas más tarde, ya que en el mismo Debussy observamos ingredientes estéticos de procedencia romántica. Y no es sino con la aparición de Ravel y especialmente de Strawinsky que la nueva estética toma forma: en aquél, como precursor del neo-clasicismo, por el lastre impresionista que lleva sobre sí, y en éste como total realizador de la misma, por ser el heredero de la tradición realista rusa.

Junto a esta tendencia, que se transformaría en el llamado neo-clasicismo objetivista, subsisten en el mundo occidental otras que son como una última consecuencia del neo-romanticismo alemán de Wagner. Aludimos al expresionismo de Schoenberg y su escuela.

En ella la posición subjetivista ha sido llevada a sus últimas posibilidades y es en cuanto a técnica y medios expresivos, un resultado muy sugestivo de los estados psíquicos y mentales de una civilización que periclitaba.

A las ya mencionadas tendencias que tienen características de escuela, se agregan las de personalidades poderosas que han partido del punto de vista de una interpretación individual del objetivismo. Tales son Paul Hindemith, Darius Milhaud, Manuel de Falla y otros, que tienen su reflejo en compositores sudamericanos como Santa Cruz, Ginastera, Silvestre Revueltas, Tosar, etc., quienes con personalidad propia, se asimilan a una u otra tendencia. En Hindemith, el sentido contrapuntista lineal de los compositores medioevales se alía a los artificios de la composición utilizados por Bach y a los recursos de la técnica moderna, de manera que conservando cada línea melódica toda su individualidad modulante, produce estados de tensión y relajación armónica. En Milhaud, en cambio, la superposición de líneas tonalmente bien definidas, determinan la politonalidad. Manuel de Falla parte del substrato realista y humano que le suministra el folklore y la música española del siglo XVIII.

Naturalmente, en el párrafo anterior no hemos hecho otra cosa que poner en evidencia las características de estilo más sobresalientes de cada uno de los autores comentados; características que no se reconocen en algunas de las obras estrenadas por la Asociación Nacional de Compositores, ya porque son obras pertenecientes a la primera época del compositor o por no ser las obras más representativas del mismo.

En el comentario concierto por concierto que se sigue, no haremos sino vertir un juicio general sobre las composiciones que más nos han interesado.

En el primer concierto escuchamos el *Cuarteto N.º 1* del compositor argentino Alberto Ginastera, en una excelente interpretación del cuarteto del Instituto de Extensión Musical. De esta obra, que parece estar en la tendencia de los cuartetos de Béla Bartók, nos impresionó el primer movimiento y especialmente el último, con su poderosa vitalidad rítmica. En el calmo y poético, si bien existen momentos de gran interés expresivo, no se sustenta en un material de gran interés musical, por lo que el compositor cae rápidamente en efectos armónicos y colorísticos que, por otra parte, predominan también en el primero y segundo movimiento.

La cantata «*Frau Musica*» de Hindemith, es una obra fresca e inspirada, en la que se ponen en evidencia, en forma sencilla, las mejores cualidades estilísticas que hemos señalado anteriormente en este autor. En ella sigue el plan de la cantata barroca con coros, solos y dúos, oponiendo unos a otros y obteniendo un total equilibrado de gran eficacia sobre el oyente. La excelente versión estuvo a cargo del Coro de Madrigalistas de Sylvia Soublette y la Orquesta de Cuerdas bajo la dirección de Zoltan Fischer.

También se escucharon *Diez Preludios* del compositor chileno René Amengual. Son trozos muy breves, escritos con fines didácti-

cos, que denotan una exquisita musicalidad y pleno conocimiento del piano, instrumento para el que fueron escritos.

Una *Sonata Fantasia* de Acario Cotapos, que como todo lo que sale de su pluma es paradójal en cuanto a forma y aprovechamiento de las originales ideas musicales que emplea, y una *Sonata para piano* de Rodolfo Halffter, completaron el programa. Todas estas interpretaciones estuvieron a cargo de la talentosa pianista Edith Fischer.

En el segundo concierto escuchamos una *Sonata para piano* del compositor chileno Alfonso Leng. Pertenece a la categoría de las obras excelentes escritas para este instrumento en el país. Una material musical de la mejor ley, sustenta un claro concepto formal y un excelente trabajo pianístico que no decae en interés en ningún momento.

El Cuarteto del Instituto de Extensión Musical estrenó el *Cuarteto N.º 2* de Michael Tippett, compositor británico. Es una obra escrita en una línea contrapuntística severa y noble. No existen concesiones a efectismos más o menos llamativos. La fuga que figura en ella es un trabajo de primer orden, tanto desde el punto de vista expresivo como de la técnica empleada.

Del compositor Arthur Honegger se hizo escuchar *Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano* con un conjunto formado por los flautistas Heriberto Bustamante y Juan Bravo, el clarinetista Julio Toro y la pianista Elvira Savi, y *Tres Salmos* para soprano y piano, interpretados por Inés Pinto y Elvira Savi. Dichas obras no pertenecen a lo más representativo de este compositor, que es una de las figuras cumbres de la música contemporánea y ha contribuido al arte musical con obras de la magnitud del oratorio «El Rey David», «Juana de Arco en la hoguera» y la Sinfonía Litúrgica.

También la soprano Inés Pinto cantó con la musicalidad que le es característica, *Dos Canciones sobre textos de García Lorca*, de Silvestre Revueltas, en las que existe un excesivo sometimiento al estilo de Manuel de Falla, y tres encantadoras canciones de Charles Ives: *Incantation*, *The White gulls* y *Canon*.

El tercer concierto fué dedicado a Arnold Schoenberg y compositores colindantes de su escuela.

Se oyó en primer término, *Le tombeaux de Van Gogh* de Free Focke, compositor holandés residente en Chile. Se trata de una serie de impresiones musicales recabadas por el autor de la contemplación de una serie de cuadros del gran pintor flamenco. Son, en general, células musicales, que podrían ser excelente punto de partida para obras de mayor desarrollo musical. La música es un arte del tiempo y como tal exige discurso, desarrollo y extensión de las ideas temáticas. En realidad no sabríamos cómo juzgar obras en las que la música ha sido reducida a su más mínima expresión. En las raras páginas en que la célula se prolonga algo más, el compositor evidencia cultivar un impresionismo de tipo muy evolucionado. El compositor interpretó al piano.

Las obras más musicales que se escucharon fueron la *Sonata para piano* de Alban Berg, interpretada con acierto por Herminia

Raccagni, y *Due liriche d'Anacreonti* de Luigi Dallapiccola, vertida por la contralto Margarita Valdés, el flautista Juan Bravo, el clarinetista Juan García, Zoltan Fischer en la viola y Free Focke en el piano. En esta última obra el compositor italiano ha logrado fundir recursos estéticos que no pertenecen a la escuela dodecafónica, con algunas de las características de la misma. Con ello logra una bella efusión lírica. Esto fué conseguido con un tejido contrapuntístico muy claro y flexible, al mismo tiempo que la línea melódica encomendada a la cantante resulta muy expresiva.

Al final escuchamos varias canciones de «*El Libro de los Jardines Suspendidos*», de Arnold Schoenberg, en las que el texto contribuye a dar realce al contenido desolado y atormentado de la música. En estas obras se confirman los juicios emitidos en otra parte de este artículo.

Hans Jelinek, compositor austríaco, estuvo representado por «*Zwoelftonwerk*» obra para piano en cuatro movimientos, ejecutada por Free Focke.

Con el *Cuarteto de Cuerdas N.º 1*, del compositor alemán Kurt Weil, se dió comienzo al cuarto concierto.

Sylvia Soublette con su Coro de Madrigalistas nos hizo escuchar *Dos Canciones Corales* compuestas por ella. Se trata de dos obras en las que la compositora muestra su buen gusto armónico y dominio de la escritura coral. También nos hizo escuchar cuatro de las *Seis Canciones de Primavera* de Domingo Santa Cruz, sobre textos del compositor. Estas obras de muy difícil ejecución y que ya hemos tenido oportunidad de comentar con motivos de los pasados Festivales de Música Chilena, (1950), muestran una vez más al compositor en el pleno dominio de la escritura contrapuntística. Alternan páginas de gran belleza y expresión dramática como, por ejemplo, «En la tierra arada del invierno», con otras de una emoción más diáfana, menos tensa y atormentada como «De las montañas baja la nieve». En todas ellas subsiste la profundidad musical que es característica de este compositor.

El mismo conjunto, que es uno de los mejores que existen en Chile, hizo escuchar también la Cantata «*Les deux Citées*» de Darius Milhaud, que nos es de las más reveladoras del estilo de este compositor.

Como última obra, un conjunto de instrumentistas integrado por la pianista Flora Guerra, el violinista Enrique Iniesta, el violista Zoltan Fischer y el cellista Angel Ceruti, ejecutaron la *Segunda Sonata Concertata* del compositor argentino Julián Bautista. De esta composición, con más o menos evidentes reminiscencias folklóricas, interesan sobre todo los dos primeros tiempos: el Allegro deciso, de un arrollador dinamismo rítmico y el segundo, expresivo y poético.

Tres Madrigales para violín y viola del compositor checoslovaco Bohuslav Martinu, interpretados por Enrique Iniesta y Zoltan Fischer en violín y viola, fueron las primeras obras escuchadas en el quinto concierto. El primero y último tiempo, ambos en movimiento rápido, son los de mayor interés. Existen en todos ellos lejanas reminiscencias de procedencia folklórica. Los dos tiempos mencionados

son de factura contrapuntística. Especialmente en el último, hallamos que junto a una influencia indirecta de Bach, el compositor hace gala de recursos contrapuntísticos como la imitación y el cánon. Los instrumentos están utilizados en forma brillante y explotando todas sus posibilidades.

El compositor chileno Hans Helfritz figuró en este programa con una *Sonata para violín y piano* en cuatro movimientos, ejecutada por Enrique Iniesta en el violín y Giocasta Corma en el piano. Esta obra, no obstante su interés, es muy inferior en calidad a obras tan excelentes como su *Concierto para piano*, *Concierto para saxofón*, *China Klagt* y sus notables canciones corales.

En la última parte de este programa se escuchó «*El Retablo de Maese Pedro*», una de las obras maestras del compositor español Manuel de Falla. El destacado escritor y musicólogo Vicente Salas Viu hizo el comentario de ella, relatando el argumento y explicando al público los diversos orígenes de los materiales musicales utilizados por Manuel de Falla. Perteneció a la última etapa de este gran compositor, en la que el folklore y la tradición son empleados en su sentido más trascendental y humano.

Hasta aquí cinco de los seis conciertos programados por la Asociación Nacional de Compositores, destinados a quienes aman el arte musical y lo han convertido en alimento de su espíritu; mejor dicho, para quienes constituye un motivo de verdadero regocijo escuchar música nueva, vivir y vibrar con la emoción estética de nuestro tiempo.

N. C.

ESTRENO DE «EL RETABLO DE MAESE PEDRO»

En el quinto concierto de los consagrados a la música contemporánea por la Asociación Nacional de Compositores, se ofreció la primera audición para Chile de «*El Retablo de Maese Pedro*», de Manuel de Falla, obra fundamental de la música moderna, que difícilmente se explica el que aún no hubiera sido ofrecida entre nosotros.

El Retablo no es solamente la obra maestra, sino una de las más significativas de toda la producción de nuestro tiempo. Lo acabado de su realización, lo medular de su contenido, expresado además con una economía de medios insuperable, hacen de El Retablo una quintesencia de lo mejor y tan excelente creado por su autor en el período de culminación de su estilo. Falla ha seguido en esta forma con fidelidad suma, en la letra y en el espíritu, el texto de Cervantes. Cada uno de los personajes, desde Don Quijote al Trujamán, y de Carlo-magno a la tiernísima figura de Meisendra, cobra por la música vida intensa. No se sabe qué admirar más en esta creación de Falla, si la extraordinaria capacidad creadora del músico o la penetración psicológica,—sin psicologismo a la romántica—con que anima a la doble serie de las figuras que en El Retablo intervienen: los hombres reales, de carne y hueso, que asisten a la representación y las almas de una pieza, símbolos casi, que actúan en el teatrillo de

Maese Pedro. La superposición de ambos mundo; el paso del uno al otro, no eran problemas menores entre los de la obra. El genio de Falla los supo vencer, como todo está logrado en El Retablo, reduciendo a la más armoniosa belleza la suma de los elementos que lo integran.

La Asociación Nacional de Compositores puede sentirse ufana del aporte a la cultura musical chilena que constituye este estreno. El público premió con abundantes aplausos y con su entusiasmo los felices resultados de tan alta iniciativa. El conjunto de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile que actuó en la parte instrumental, bajo la batuta de Víctor Tevah, se desempeñó de excelente manera. La interpretación de Tevah fué de extraordinaria justeza, bien secundada por sus músicos. Clara Oyuela, el Trujamán; Mariano de la Maza, Don Quijote; Juan Charles, Maese Pedro, cumplieron como mejor no era posible sus papeles. El recitativo del Trujamán fué expresado con un inteligente cuidado del más leve matiz, con absoluta precisión rítmica y la entonación exacta, que es tan difícil de lograr. Mariano de la Maza acreditó una vez más su hermosa voz de barítono y su capacidad de intérprete. Menos dotado en recursos vocales, Juan Charles logró por la comprensión y musicalidad demostradas en su interpretación del Maese Pedro no desmerecer de sus compañeros. Si en algo se vió deslucida la actuación de los cantantes fué por no haberse presentado «El Retablo» en un teatro, con la orquesta en el foso. Demasiado encima la orquesta de los cantantes, la justa proporción entre las voces solistas y el conjunto instrumental pensada por Falla, se alteró en los pasajes en forte. Esperamos volver a escuchar pronto El Retablo en el marco adecuado y con la presentación que es esencial para gozar por entero sus bellezas.

S. V.

CONCIERTOS DEL CICLO DEBUSSY

Si la palabra es un don precioso del ser humano, porque ella le permite expresar sus ideas, y comunicarlas a sus semejantes, la voz transformada en canto es indudablemente un don divino, porque por medio del instrumento más expresivo que se conoce trasmite las pasiones más nobles que puedan agitar su alma. Pero por si esto fuera poco, el canto, ese sublime medio de expresión humana vincula el arte puro y abstracto de la música a la ideología intelectual de la palabra; es expresión de ideas y de pasiones sublimadas.

Es un hecho reconocido que el primer instrumento musical que la humanidad utilizó desde los estadios más inferiores de su evolución fué la voz hecha canto y todos los instrumentos inventados después por su inteligencia y para su satisfacción estética tendieron a imitarlo y a reproducir sus características más genéricas.

Cuando el hombre, ya en un estadio elevado de su evolución, hizo de la música un arte, creó complicadísimas escuelas en su afán de perfeccionarlo. Al mismo tiempo lo enriqueció con los frutos de

su imaginación creadora. Hoy el repertorio musical del cantante es uno de los más suntuosos y más variados de este arte.

Posesionado el cantante de la importancia de este instrumento, hasta no hace más de pocas décadas, fiaba nada más que en la perfección de su aparato vocal, de su técnica y su sugestión emotiva todo el éxito de su carrera. Todo lo que significaba cultura era desechado como bagaje inútil, aún en el caso específico de cultura profesional, que era lo menos que podía exigírsele. Afortunadamente, este estado de cosas y esta mentalidad está desapareciendo poco a poco.

Clara Oyuela, promotora y actuante del «Ciclo Debussy» junto a un conocido número de discípulos suyos, pertenece a la generación de cantantes que poseen un concepto moderno de este arte; es decir, pertenece a la categoría de la cantante música compenetrada de la convicción de que ninguna disciplina debe ser ajena a su espíritu, puesto que ella determina un enriquecimiento que se traduce en una mayor perfección artística.

A su múltiple actividad de Directora de Curso de Opera del Conservatorio Nacional, de profesora de canto y de cantante que participa activamente en los conciertos de nuestra temporada musical, ella ha sumado este año la responsabilidad de hacer escuchar en un ciclo de diez conciertos toda la obra de canto y piano escrita por Debussy. Estos conciertos son el fruto de su capacidad profesional como profesora y se deben a su esfuerzo personal. Son también un exponente de lo que es capaz de realizar la iniciativa individual, cuando ella está respaldada por los conocimientos, por un gran espíritu de trabajo y por una honradez artística a toda prueba.

La obra de canto y piano de Debussy ha sido distribuída en los nueve conciertos de este ciclo, destinándose a este compositor una de las tres partes de que consta cada programa. La impresión que hemos recabado de éstos, corroboran el concepto que teníamos de Clara Oyuela como profesora; todos sus alumnos han evidenciado un alto grado de preparación vocal y musical.

El ciclo se inició con un concierto de Clara Oyuela. De la primera parte dedicada a Debussy, debemos destacar la interpretación de *Trois Poèmes* de Stéphane Mallarmé por la profundidad estilística, la seriedad y emoción con que fueron vertidos.

En la segunda parte escuchamos *Las horas de una estancia* de Alberto Ginastera. Consta este ciclo de cinco canciones, en las que un acompañamiento sumario de acordes sostiene el recitativo. Quizás la poca diferenciación de movimiento y recursos vocales empleados hace que su audición se torne un poco monótona.

Sin embargo, algunas de ellas son de extraordinario poder evocador. Citamos, por ejemplo, «El mediodía» y «La noche». Son frecuente en ellas, las recurrencias de orden folklórico ambiental.

En la tercera parte del programa oímos *El Alba del Alhelí*, colección de diez canciones del compositor Juan Orrego-Salas sobre poesías de Rafael Alberti. El compositor, con su estilo bien característico y conocido ha sabido fundir música y poesía logrando un total lleno de vivacidad, color y expresión. Son variadas en sus diferentes recursos de movimiento e intención dramática.

En resumen: un concierto extraordinariamente interesante por varios motivos. En primer lugar, interesante desde el punto de vista musical, porque a un programa de gran calidad se le sumaba la novedad de varias primeras audiciones: dos obras de Debussy, el ciclo de Ginastera y el de Orrego Salas. Interesante, porque las interpretaciones estuvieron siempre a una gran altura. Clara Oyuela es una cantante que posee una voz especial para concierto de cámara: agradable, bien timbrada y utilizada con buena técnica e inteligencia y lo que es muy importante, puesta siempre al servicio de la música.

A esta presentación han seguido ocho conciertos de sus alumnos. Podríamos dividirlos en dos grupos: el de aquellos que no han traspuesto la categoría de alumnos, no obstante la evolución experimentada y los inmensos progresos realizados; y el de aquellos que se aproximan más a la categoría de cantantes. En la primera incluimos a Emilio Chaigneau y Ana Iriarte; en la segunda, a Laura Krahn, Carmen Barros, Angélica Montes, Gabriel de los Ríos, Teresa Orrego y Olinfa Parada.

Emilio Chaigneau ha experimentado tales y tantos progresos, que es imposible reconocer en él al cantante de hace algunos años. Su voz ha mejorado notablemente en cuanto a timbre y de su tesón de estudioso puede esperarse aún una evolución mayor. Asimismo ha mejorado su adaptación a los diferentes estilos de los compositores que le tocó interpretar, en un programa de muy seria responsabilidad. En su concierto interpretó el *Dichterliebe* de Schumann, *Wehe mir* y *Cima* de Alfonso Leng y el ciclo *Trois Chansons de France*, de Debussy.

Ana Iriarte posee una extraordinaria facilidad vocal y una voz agradable y bien timbrada. La favorecen en sus interpretaciones sus conocimientos musicales, que son bastante amplios y profundos, de manera que las deficiencias que pudieron notarse en su concierto, serán sin duda subsanadas en el futuro, ya que es inteligente y posee condiciones musicales.

Algunas de sus interpretaciones, por ser obras que se adaptan mejor que otras al estado actual de su técnica de cantante, resultaron mucho más acertadas que otras. Citamos el aria de la *Reina de la Noche*, de «La Flauta Mágica» de Mozart, *Cuatro Melodías Inéditas* de Debussy y *Estríbillo* de Joaquín Rodrigo. Especialmente en las obras de Debussy logró verdadera identificación con la poesía que trasciende de la música.

En Laura Krahn es fácil advertir que los estudios han logrado óptimos resultados. Además de una técnica vocal a punto de ser dominada, advertimos en ella una buena utilización de los recursos de expresión musical. Posee seguridad en la afinación, comprensión inteligente y seriedad frente a la música. Destacamos como buenas interpretaciones las *Seis Canciones* de Brahms incluidas en su programa; *El Surtidor* de Humberto Allende y *Ariettes oubliées* de Debussy.

Carmen Barros es otra cantante muy bien dotada en cuanto a condiciones de voz y musicalidad. No obstante algunos portamentos, en los que es fácil advertir hábitos contraídos en una práctica radial

constante, sus versiones estuvieron animadas de gracia y vivacidad. En ciertas obras pudo observarse una mayor adecuación al estilo que en otras, como por ejemplo en algunas de las canciones del ciclo *Fêtes Galantes* de Debussy, en el *Tríptico* de Jesús García Leoz y en las *Cuatro Canciones* de Morla Lynch.

Angélica Montes ha sido sin duda una de las más notables cantantes del grupo femenino que ha actuado hasta ahora.

Sus interpretaciones dieron en todo momento la sensación del dominio más absoluto de las facultades vocales e interpretativas, de lo que resultó la identificación de cantante y obra, algo difícil de lograr cuando no se tiene la necesaria experiencia frente al público. Angélica Montes supo superar todos los obstáculos con lo que su concierto fué uno de los más atractivos. Facultades vocales, sentido de fraseo, expresión y exteriorización de condiciones musicales, todo se mantuvo en un nivel muy alto. Dentro de lo excelente que fué el concierto, podemos señalar algunas interpretaciones como las más acertadas: las tres canciones de *Il filosofo di campagna*, de Galuppi; *Harmonie du soir* y *Recueillement* de Debussy e *I pastori, Oscuro é il ciel* y *San Basilio* de Ildebrando Pizzetti.

El barítono Gabriel de los Ríos es un cantante de emisión fácil, de voz potente y de gran temperamento musical. Es sin duda un cantante que hará carrera, porque tiene todas las condiciones necesarias para ello; más aún, su voz es, por su calidad y potencia, la de un buen cantante de ópera. Sin embargo, en el concierto ha sabido adecuarla al ambiente intimista de la canción de cámara. Señalamos como buenas interpretaciones suyas las canciones de Moussorgsky *Lieder und Taenze des Todes*, en que especialmente en la última «Der Feldherr» supo identificarse en absoluto con el estilo de la canción rusa; la de *Trois Ballades* de François Villon y de *Cuatro Canciones* de Strauss.

A Teresa Orrego le escuchamos un programa íntegramente consagrado a música moderna de la mejor calidad, lo que lo hizo doblemente atractivo y habla muy en favor de la cantante, cuya actividad como intérprete puede decirse que se ha constreñido en un alto porcentaje de sus actuaciones a la difusión de la música contemporánea. La música de nuestro tiempo requiere sobre todo dotes de inteligencia y sensibilidad para penetrar en los problemas complejos que ella plantea, además del abandono absoluto de todo propósito de lucimiento personal. Todas estas premisas concuerdan perfectamente con las condiciones musicales y personales de Teresa Orrego, quien ofreció serias versiones de los *Cantos de Advenimiento* de Juan Orrego Salas, de *A Charm of lullabies* de Benjamín Britten y de *Cerestas Brasileiras* de Villa-Lobos. Además interpretó de Debussy las *Proses lyriques* y *Chansons de Bilitis*. Sus condiciones más relevantes son un sentido natural del fraseo y de la construcción musical en las obras que interpreta, además de un timbre muy expresivo en su voz. Colaboró en la interpretación de los bellos *Cantos de Advenimiento* de Orrego Salas, el cellista Hans Loewe, quien posee un hermoso sonido y una acusada musicalidad.

El último concierto del Ciclo Debussy estuvo a cargo de la soprano Olinfa Parada, una de las más destacadas cantantes de Chile. En ella, voz potente, bello timbre, sensibilidad e inteligencia musical se aunaron para ofrecer sobresalientes versiones de *Fraunlieben und Leben* de Schumann, *Dos Canciones de Cuna* de Alfonso Letelier y *Rondeaux, Voici le Printemps, Le Jet d'eau, La mort des amants y Dos melodías de Verlaine* de Claude A. Debussy. Como puede observarse por el programa, la inmensa disparidad de estilos de canto y de posición estética que media entre Schumann, Letelier y Debussy plantea muy serios problemas, vocales, artísticos e intelectuales al intérprete. Sin embargo, Olinfa Parada supo vencerlos con facilidad, lo que revela una plasticidad espiritual de adaptación a las tendencias musicales más divergentes, cualidad que se da muy raramente entre los cantantes. Mas si a esto sumamos la seguridad técnica de que hace gala en todo momento, tendremos una idea acabada de las condiciones de intérprete superior que se dan en ella, corroborando en este concierto una vez más, la óptima opinión que nos habíamos formado en sus anteriores actuaciones.

Colaboraron en estos conciertos como acompañantes, el pianista Carlos Oxley, quien nunca y en ningún momento ha desmentido su bien ganada fama de acompañante musical y experimentado. Posee el raro don del verdadero acompañante que es el de adecuar su sonoridad y fundirla a la del artista que acompaña. Elvira Savi, que acompañó a Emilio Chaigneau, es como siempre una acompañante musical, expresiva y de muy buena técnica. También Free Focke une a sus dotes de compositor las de ser un buen acompañante.

Rudi Lehmann estuvo excelente en su acompañamiento de la cantante Carmen Barros y Teresa Orrego, en los que actuaron también en forma eficiente, el flautista Juan Bravo y el cellista Hans Loewe.

N. C.

EDICIONES

PARTITURAS

WILLIAM SCHUMAN.—SINFONÍA N.º 4, en tres movimientos (Ed. G. Schirmer, Inc. Nueva York).

Esta obra estrenada en Nueva York en Enero de 1942 por la Orquesta Sinfónica de Cleveland, bajo la dirección de Arthur Rodzinsky, fué publicada por G. Schirmer a fines de 1950, en el característico formato de sus ediciones, más grande que el corriente de bolsillo.

Reúne esta sinfonía lo más propio al estilo de su autor, quien desde su Sinfonía para cuerdas y al través de su excelente Sinfonía N.º 3, había establecido las características de una personalidad predominantemente dramática, de gran vuelo contrapuntístico e identificada con un americanismo que se desprende más bien del hecho de expresarse en un lenguaje cosmopolita por excelencia, tanto como el de Piston, y fundamentalmente diferente al de Copland, que más bien vuelve su vista hacia el folklore en la prosecución de su nacionalismo.

En repetidas oportunidades se ha insistido en la similaridad del estilo de Schuman con el de Roy Harris, que fué su profesor. Sin duda alguna no dejan de existir rasgos comunes que se mantienen hasta en sus más recientes creaciones, los que indican si no una directa influencia de su maestro, por lo menos una comunidad de conceptos en el manejo de la técnica musical. No obstante hay pruebas de indiscutible separación en lo que se refiere al espíritu mismo de sus creaciones.

Harris es un músico, que a lo largo de su vida ha ido gradualmente adentrándose en una expresión americanista de índole regional, especialmente derivada de la música de los cow-boys, con ciertos toques del modalismo del canto

de los Apalaches y de la balada. El colorido de muchos elementos desprendidos de estas fuentes, ha sido aplicado a una técnica contrapuntística y a una cierta preferencia por armonías abiertas o por acordes en que se omite la tercera, comunes entre él y Schuman.

Este último, en cambio, es un típico exponente de una expresión más urbana y dentro de ésta, de un lenguaje que mantiene una gran cercanía con el espíritu cosmopolita de la ciudad de Nueva York, modelado, por las dos opuestas mentalidades reunidas allí por la emigración y atormentadas por una vida que no permite ni el más mínimo descanso dentro del constante fluir de sus actividades.

Es precisamente en el empleo del contrapunto donde esto se percibe con mayor claridad; mientras Harris en la elaboración de esta técnica, siempre crea espacios de respiración, determinados por cadencias fundamentalmente dominadas por conceptos armónicos, en Schuman el perpetuo fluir polifónico, esa corriente de voces sin descanso que se suceden en constantes imitaciones de líneas cromáticas, sintetiza en cierto modo la perpetuidad de un ritmo de vida sin interrupción, de una tensión dramática sin posible relajación.

En el contrapunto y en la fisonomía temática de Schumann, queda retratado Nueva York en el detalle de su pequeño y gran problema cotidiano, en la aglomeración de matices, de vidas contradictorias, y en la orquestación masiva, trabajada a base de grandes grupos con constantes participaciones en bloques, ora de los bronce, ora de las cuerdas y maderas, ora de las percusiones, la monumentalidad de una ciudad construída en los grandes volúmenes de rascacielos que no resisten sino una observación en la integridad de su masa constructiva.

Tal vez podría decirse que hemos llegado muy lejos en la interpretación extramusical de los elementos que caracterizan el espíritu de la música de Schuman. Sin embargo, ¿cómo podría justificarse el hecho que técnicas de tanta similitud como las de Harris y éste, lleguen a resultados tan opuestos, sin tener en consideración los diversos ambientes en que se han desarrollado sus personalidades?

El primer movimiento de la Sinfonía N.º 4 de Schuman, no es más que la confirmación de lo expresado; cromatismo lineal, predominio de una escritura fundamentalmente contrapuntística y elaboración orquestal a base de grandes bloques. Todo ello confirma la presencia de un estilo verdaderamente sinfónico, que sin ser en la esencia colorista del de Copland por ejemplo, se basa en una instrumentación que resulta de lo que podría explicarse como una visión de la música de cámara amplificada por necesidades de intensidad. Ello se desprende principalmente del compromiso establecido entre una escritura orquestal de gran intensidad y un contrapunto detallado entre las partes.

La Sinfonía N.º 4 es tierna y dramática en sus partes lentas (segundo movimiento), de gran vigor y vitalidad en sus movimientos rápidos, los que a veces resuelven en un desenfadado lirismo, como todo el pasaje de cuerdas solas a partir del compás 100 del tercer tiempo.

En toda la obra predomina una sinceridad emotiva siempre regulada por la más estricta observación de cánones formales generados a luz de la creación, controlados por las necesidades de desarrollo de cada uno de sus temas y no impuestos por conceptos académicos.

La Sinfonía N.º 4 de William Schuman no es una creación que presente grandes dificultades a una orquesta de rendimiento corriente y habituada a la ejecución de obras contemporáneas, al mismo tiempo presenta todos los

atractivos de su riqueza sinfónica, dinamismo, variedad y brillante realización.

J. O. S.

MONUMENTA Y DOCUMENTA POLYPHONIAE LITURGICAE SANCTAE ECCLESIAE ROMANAE, series I y II (Societas Universalis Sanctae Ceciliae. Roma, 1947-48). Editado por Laurence Feininger.

Desde hace algún tiempo la Biblioteca Musical del Vaticano está dirigida por el Dr. Laurence Feininger, respetable eclesiástico y musicólogo de nota. Siguiendo la línea de las ediciones-modelo que se imprimieron en Alemania, dedicadas a los antiguos maestros de la Edad Media y del Renacimiento, el sabio investigador ha iniciado la divulgación de la música del siglo XV, época que, cada vez más, atrae el interés de los entendidos y de los aficionados al arte de otros tiempos. Los propósitos del editor se cumplirán con la publicación de dos tipos de impresiones: los «Monumenta» y los «Documenta»; los primeros serán presentados en la forma más auténtica, guardando aún en lo posible los caracteres gráficos del siglo XV y los segundos, en un formato más pequeño, comprenderán obras editadas en la manera necesaria al uso práctico de las composiciones. Los «Monumenta» estarán divididos, de acuerdo con el año litúrgico, en cuatro series: el Ordinario de la Misa, el Propio de la Misa, el Oficio y, finalmente, las piezas no estrictamente litúrgicas. De estas secciones ha llegado a nuestras manos la correspondiente al Ordinario de la Misa y comprende la edición de diez misas, por diferentes autores, todas ellas basadas en la famosa canción «L'homme armé» (El hombre armado) que, como se sabe, fué uno de los cantus firmi más difundidos y célebres que se conocen en la historia de la música. Junto a estas misas, tenemos siete

fascículos de los «Documenta» conteniendo fragmentos de misas y algunas misas completas. Toda esta colección de obras representa una valiosa contribución al repertorio polifónico del siglo XV, que debemos juntar a las ediciones completas que ya se han emprendido, por diversas sociedades, de la producción de compositores como Dufay, Ockeghem, Josquin des Pres, etc. Como ya se ha criticado, es muy discutible el que se haga una separación entre las ediciones usuales y aquellas que tienen valor musicológico, creando así como dos planos independientes que no se justifican mucho en cuanto a terrenos aparte. En el presente caso los «Monumenta» se hallan en una notación un tanto esotérica, que ha respetado hasta la no correspondencia de la letra, tal como aparece en las ediciones antiguas.

De todos modos el Padre Feininger ha hecho un gran servicio a la música publicando las misas sobre la canción de «L'homme armé». Las diez misas forman un grupo que comprende obras de Dufay, Busnois, Caron, Faugues, Regis, Ockeghem, De Orto, Basiron, Tinctoris y Vaqueras y será este conjunto ampliado con dos volúmenes más, dedicados al período de Josquin, y a las obras de los siglos XVI y XVII, acerca del mismo texto. Si la publicación abarca algunas otras misas que aun faltan, sobre «L'homme armé» anteriores a Josquin, tendremos un interesantísimo conjunto de cómo la liturgia católica se sirvió de una canción y aun de un texto, profanos en la curiosa costumbre de usar estos temas como espina dorsal de la música litúrgica.

El empleo de la canción de «L'homme armé» representa también un principio bien definido de la composición cíclica, del sistema de variaciones y aún, en cierto sentido, de las series que serían antecedente lejano de la música dodecafónica. Un comentario de cada una

de estas misas nos llevaría al estudio técnico de los procedimientos peculiares de una composición como ésta que no dejaba artificio contrapuntístico por usar. Dufay despliega su extraordinario sentido melódico y la compleja elaboración polifónica de su última época; hacia el final del Credo usa un canon con la leyenda enigmática de: «Scindite pausas longarum; cetera per médium». La obra de Busnois, más compleja que la de Dufay, conserva el cantus firmus en forma casi permanente y lo trata en una extraordinaria riqueza rítmica. Más interesante que la de Caron es la misa de Faugues, según Feininger, el primer compositor que basa toda la misa en el canon como un principio abstracto constructivo. Son notables los cánones con que comienza cada uno de los movimientos de la misa, algunos de ellos con valores muy extensos en el cantus firmus y otros, como en el Agnus Dei y aún en el Sanctus con extraordinario lujo de disposiciones intrincadísimas de cánones superpuestos.

La obra de Regis presenta el uso poco frecuente en la polifonía del siglo XV, de un tropo con el texto antifonal en honor de San Miguel Arcángel, que se hace presente en el Kyrie en que las alabanzas al santo están intercaladas, y en el Gloria y Credo en donde los textos aparecen superpuestos; es decir, la obra combina el pie forzado de la canción profana sobre «L'homme armé» con el otro pie forzado también ajeno a la misa. La canción de «L'homme armé» aparece tratada con mucha libertad en variaciones. La obra de Ockeghem es sin duda una de las mejores composiciones de este maestro, trabajada en una polifonía muy densa y con el texto de la canción en un sentido de verdadero cantus firmus. La misa de De Orto representa ya una aproximación al género de Josquin Des Pres, con un mayor tejido de imitaciones, características que también se encuentran en

la obra siguiente, de Basiron. La misa tal vez más complicada y elaborada de todas es la del compositor y teórico Tinctoris, en que la canción de «L'homme armé» está tratada con mucho sentido de variedad y en un estilo de gran elaboración y complejidad con frecuente subdivisión de valores. Finaliza la colección con la misa de Vaqueras escrita a cinco voces, obra también cercana al estilo de Josquin.

Entre las composiciones que integran los «Documenta» encontramos de Guillaume Dufay fragmentos de misas, la misa «Sanctissima Trinitate» y el conocido *Et in Terra*, «ad Modum Tubae» que dió a conocer Curt Sachs en su divulgada colección «Dos mil Años de Música». De Leonel Power la misa «Alma Redemptoris Mater»; de Binchois, la Misa «de Angelis» y de Standley la Misa «Ad Fugam Reservatam», nombre que el padre Feininger ha colocado a una de las más extrañas y complejas fórmulas de canon que nos haya cabido la oportunidad de conocer. Todas estas obras, escritas a tres voces, constituyen interesantes ejemplos de la mejor música que se escribió en el siglo XV y la edición la presenta en forma accesible y clara para cualquier necesidad de ejecución. En suma, se trata de un valioso aporte al estudio de un momento brillante y rico de la historia de la música.

D. S. C.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

SINFÓNICAS

SAMUEL BARBER.—Segunda Sinfonía, en tres movimientos. Duración, 25½ min. Orquestación; 3243 - 4331 - timbal, percusiones, piano y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

LUDWIN VAN BEETHOVEN.—Sinfonía N.º 5 en do menor, con nota

biográfica de W. Mc Naught e Introducción de Gordon Jacob (Ed. Penguin Books, Harmondsworth - Middlesex, Gran Bretaña).

BENJAMIN BRITTEN.—«Spring Symphony» op. 44, para soprano, alto y tenor solistas, coro mixto, coro de niños y orquesta. Duración 45 min. Orquestación; 3333 - 4331 - timbales (cromáticos), percusiones, 2 arpas y cuerdas (Ed. Boosy & Hawkes, Londres).

CHRISTIAN DUPRIEZ.—Tambourin, en homenaje a Maurice Ravel. Orquestación; 2222 - 2000 - percusiones, celesta, arpa y cuerdas (Ed. Musica Nova, Bruselas).

GUSTAV MAHLER.—Sinfonía N.º 5. Orquestación; 4333 - 6431 - timbal, percusiones y cuerdas (Ed. Peters, Londres).

JOSE P. MONCAYO.—«Huapango», para orquesta. Orquestación; 2222 - 4331 - timbal, percusiones, arpa y cuerdas (Ediciones Mejicanas de Música, Méjico).

SILVESTRE REVUELTAS.—«Sememaya», Poema Sinfónico. Duración, 7 min. Orquestación; 4344 - 4431 - timbal, percusiones, piano y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

WILLIAM SCHUMAN.—«Prayer in time of War» para orquesta. Duración, 15 min. Orquestación; 3332 - 4331 - timbal, percusiones y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

RICHARD STRAUSS.—Concierto para oboe y orquesta. Duración, 23 min. Orquestación; 2122 - 2000 - cuerdas (Ed. Boosey & Hawkes, Londres).

RICHARD STRAUSS.—Duet-Concertino, para clarinete, fagot y orquesta de cuerdas con arpa. Duración, 20 min. (Ed. Boosey & Hawkes, Londres).

VIRGIL THOMSON.—«Louisiana Story», suite para orquesta. Duración, 18 min. Orquestación; 2222 - 4231 - timbal, percusiones, arpa y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

RICHARD WAGNER.—«Idilio de Sigfried», con nota biográfica de D. Hussey e Introducción de Gordon Jacob (Ed. Penguin Books, Harmondsworth-Middlesex, Gran Bretaña).

DRAMÁTICAS

SAMUEL BARBER.—«Medea», ballet basado en la leyenda griega. Duración, 23 min. Orquestación; 2222 - 2220 - timbal, percusiones, arpa, piano y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

GIAN-CARLO MENOTTI.—«El Cónsul», drama musical en tres actos. Reducción para canto y piano. Texto y música de Menotti (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

WILLIAM SCHUMAN.—«Judith», poema coreográfico. Duración, 24 min. Orquestación; 3333 - 4231 - timbal, percusiones, piano y cuerdas (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

CÁMARA

J. BAL Y GAY.—Serenata para orquesta de cuerdas (Ediciones Mejicanas de Música, Méjico).

ELISABETH LUYTIENS.—Concierto de Cámara N.º 4 op. 8, para corno solista y orquesta de cámara. Duración, 12 min. Orquestación; 2222 - 0210 - timbal, percusiones y cuerdas (Ed. J. & W. Chester, Londres).

FRANCESCO MALIPIERO.—«Epodi e Giambi», para violín, oboe, viola y fagot. Duración, 15 min. (Ed. Wilhelm Hansen, Estocolmo).

JEAN L. MARTINET.—Variaciones para cuarteto de cuerdas. Duración, 13 min. (Ed. Heugel et Cie., París).

DARIUS MILHAUD.—Cuarteto de Cuerdas N.º 16. Duración, 16 min. 40 seg. (Ed. Heugel et Cie., París).

DARIUS MILHAUD.—Suite para violín, clarinete y piano. (Ed. Salabert, París).

FRANCIS POULENC.—Sextuor, para piano, flauta, oboe, clarinete, fagot y corno. Duración, 20 min. (Ed. Wilhelm Hansen, Estocolmo).

ALEC ROWLEY.—Concierto en re para piano y orquesta de cuerdas con timbal y tambor militar ad lib. (Ed. Hinrichsen, Londres).

ALEC ROWLEY.—Tríos sobre temas irlandeses, ingleses y franceses op. 46, para violín, violoncello y piano. (Ed. Peters, Londres).

ALEC ROWLEY.—Pequeña Sonata Lírica op. 48, para violín y piano (Ed. Peters, Londres).

ALEC ROWLEY.—Diez Piezas fáciles para violín y piano op. 45 (Ed. Peters, Londres).

LUIS SANDI.—Cuarteto de Cuerdas, dedicado a Carlos Chávez (Ediciones Mejicanas de Música, Méjico).

PIANO

J. S. BACH.—Invenciones y Sinfonías a dos y tres voces, para clave. Edición facsímil, con un prólogo de Ralph Kirkpatrick. (Ed. Peters Corporation, Nueva York).

J. S. BACH.—Conciertos para piano, transcripciones de Vivaldi, Telemann, etc. (Ed. Peters Corporation, Nueva York).

LENNOX BERKELEY.—Tres mazurcas para piano, homenaje a Chopin (Ed. J. & W. Chester, Londres).

MANUEL DE FALLA.—Suite sobre temas de El Amor Brujo, arregladas para piano solo por George Shavchavadze (Ed. J. & W. Chester, Londres).

ALBERTO GINASTERA.—Rondó sobre temas infantiles argentinos para piano (Ed. Barry, Buenos Aires).

CARLOS GUASTAVINO.—Tres Romances, para dos pianos (Ed. Argentina de Música, Buenos Aires).

E. HERNANDEZ MONCADA.—Cinco Piezas bailables op. 5 para piano

solo (Ediciones Mejicanas de Música, Méjico).

ALEC ROWLEY.—Sonatinas op. 40 N.º 1 - 2 - 3 y 4 «Las Estaciones», para piano (Ed. Peters, Londres).

ORGANO

FLOR PEETERS.—Treinta Corales-Preludios, op. 68, 69 y 70, para órgano (Ed. Peters Corporation, Nueva York).

CANTO

LEONARD BERNSTEIN.—«La Bonne Cuisine», cuatro recetas para voz y piano, sobre textos de Emile Dumont. (Ed. G. Schirmer, Nueva York).

IGOR STRAWINSKY.—«Berceuses

du Chat», para canto y tres clarinetes (Ed. J. & W. Chester, Londres).

CORALES

JOHN BLOW.—«Begin the Song», oda al día de Santa Cecilia, para coro mixto, solistas, cuerdas y continuo (Ed. H. Watkins Shaw, Londres).

JOHN BLOW.—«Awake! Awake! my Lyre», para soprano solista, barítono, coro, cuerdas y continuo (Ed. H. Watkins Shaw, Londres).

R. BRACESCO.—Ave María, Aleluya, Vere Languores o Salutaris y Tantum ergo, para cuatro voces mixtas «a cappella». (Ed. Augusta, Turín).

R. BRACESCO.—Ave María, para coro de cuatro voces femeninas (Ed. Augusta, Turín).

LIBROS

LEIBOWITZ.—SCHOENBERG AND HIS SCHOOL (Ed. *Philosophical Library, New York*).

Prosiguiendo la política proteccionista del sistema dodecafónico, *Philosophical Library* de Nueva York acaba de entregar al público en traducción inglesa de Dika Newlin «Schoenberg y su escuela» de René Leibowitz. Este libro significa un segundo aporte de esta editorial, encaminado a despertar interés y ayudar a la comprensión y conocimiento del mencionado sistema.

Se agrega el reciente libro de Leibowitz al que comentamos en esta misma sección (N.º 38) titulado «Style and Idea» de Schoenberg, como un complemento necesario, tanto desde el punto de vista histórico como estético.

El presente estudio de Leibowitz aparece encabezado en su edición inglesa por un prólogo del traductor, Dika Newlin, compositora y musicógrafa, adepta a los principios de la dodecafonía y por lo tanto entusiasta

sustentadora de las ideas del autor, a quien desde un punto de vista objetivo no puede dejar de tachársele como excesivamente sectario.

Leibowitz traza en su libro un panorama muy completo de lo más activo de la escuela dodecafónica, empezando por su patriarca e inventor Arnold Schoenberg y continuando por sus más preclaros herederos, Alban Berg y Anton von Webern. Cada uno de estos creadores aparece enfocado desde el punto de vista consecuencial histórico y como fenómeno especial dentro de la religión que profesan. Como tales, sus retratos artísticos no difieren grandemente. Por el contrario dan la impresión de estar manejados en forma tiránica por dogmas inamovibles y únicos, los que no sabemos si para ellos fueron tan estrictos como parecer serlo para el que en este caso analiza sus actitudes ante la doctrina dodecafónica con todas sus reglas y principios ante el mundo artístico que los circunda. Por lo menos tanta doblegación

no nos parece efectiva al evocar el recuerdo del «Wozzeck», del Concierto para violín y de otras obras de Berg, como también de algunas del propio von Webern.

No obstante, en medio de su romántica fe en el sistema, Leibowitz nos plantea en su libro, problemas de verdadero interés, objetivamente enfocados y bien ordenados. Entre éstos, nos parece de fundamental importancia, el cuidadoso estudio realizado en la primera parte, acerca de la evolución de la música modal y de la música atonal hacia las formas más complejas del contrapunto cromático y de allí a la dodecafonía. No menos atrayente es el planteamiento de la forma como Schoenberg absorbió esta evolución y transmitió sus resultados a sus dos discípulos, Berg y von Webern.

En cuanto a estos últimos, habríamos deseado una visualización más real que teórica de sus personalidades, en el sentido de estudiar cuáles son las razones que los han impulsado en tantas oportunidades a dejar de lado la doctrina para expresarse en estilos y lenguajes de sólo muy relativos puntos de contacto con ella. Para quien pueda dar una explicación general, seguramente la razón de ello reside exclusivamente en el hecho de que tanto para Berg como para Webern, la dodecafonía constituyó una posibilidad más dentro de las muchas de que puede disponer un autor de nuestros días, y por lo tanto el sistema dejó de ser una doctrina exclusivista para situarse dentro de la categoría de un manejo técnico empleable de acuerdo con las necesidades expresivas del momento.

El estudio detallado de este aspecto, sustentado por el análisis de algunas obras como «Wozzeck», ha sido sacrificado aquí en pro de mantenerse fiel a una ortodoxia, que más proviene de la personalidad del autor de este libro que de la realidad de los hechos.

Sin embargo, insistimos que la obra

de Leibowitz, constituye un aporte de valor al estudio de este importante aspecto de la música, sin rival que pueda corregir sus defectos hasta el momento y de gran efectividad, especialmente en la exposición de los antecedentes históricos del sistema dodecafónico y su evolución hacia su definitivo establecimiento.

No compartimos con el autor, la necesidad de mirar en forma despectiva las personalidades de Strawinsky y Bartok, para valorizar las que a él le interesan en relación con el tópico tratado. Tanto unos como otros son fenómenos de similar importancia histórica en la época contemporánea, a no ser que éstas se juzguen con criterios de un ostracismo doctrinario que no debiera afectar a un historiador.

J. O. S.

VICENTE T. MENDOZA. «LÍRICA INFANTIL DE MÉXICO». *El Colegio de México, 1951. 177 págs.*

La monografía escrita por el distinguido profesor mexicano, Vicente T. Mendoza, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas, cubre uno de los temas más interesantes y simpáticos de la musicología, las relaciones entre el niño y la música. Para estudiarlo ha reunido aquellas canciones que en la actualidad entona el niño mexicano en sus recreaciones de todo género. El repertorio es variado, y el Prof. Mendoza lo agrupa en los siguientes rubros: canciones de arrullo, coplas de nana, cánticos religiosos, cantos de Navidad, coplas infantiles, muñeiras, juegos infantiles, cuentos de nunca acabar, relaciones, romances, romancillos, mentiras y cantos aglutinantes. Cada uno de estos capítulos va precedido de una breve introducción en que explica el alcance que ellos tienen y los sitios y ocasiones en que se ejercitan dentro de la vida social infantil. Los

ejemplos musicales alcanzan una importancia antológica extraordinaria: son 193 canciones, con las variantes regionales y los tipos más representativos. Ha puesto el Prof. Mendoza cariño especial en esta obra, que como las anteriores, salidas de su pluma, que se apoya en una exhaustiva investigación, es un aporte de capital importancia para el conocimiento de este aspecto descuidado de la musicología. La hermosa presentación del libro hace de él una poética introducción al conocimiento de ese país que, sin duda, posee uno de los tesoros vernáculos más valiosos de América. En los cantos se evidencian tradiciones que se han fundido en una tónica nacional.

E. P. S.

ADOLFO SALAZAR.—JUAN SEBASTIÁN BACH, UN ENSAYO. (*Fondos de Cultura Económica*), *El Colegio de Méjico*. 345 págs.

En la literatura musical en idioma castellano, Adolfo Salazar ocupa sin duda una de las posiciones de mayor prestigio como hombre conocedor de todos los aspectos de nuestro arte y de pensador que ha reflexionado seriamente acerca de sus destinos y de su historia. Coincidiendo con el segundo centenario de la muerte del maestro de Eisenach, acaba de publicar el excelente volumen cuyo título anotamos, destinado a una divulgación muy bien pensada de todo lo concerniente a Juan Sebastián Bach. No teníamos en castellano ninguna obra tan completa y bien documentada, y como Salazar lo declara, sin pretensiones de establecer cosas nuevas, pero sí condensar en una perspectiva justa lo que la figura del gran Cantor y lo que su obra significan. Se ha logrado en este volumen una contribución de primera clase a las exégesis bachianas aparecidas últimamente. Muy bien pensado está el equi-

librio en que se presentan las pocas cosas personales y aun anecdóticas, frente a la inmensa magnitud de la obra de Bach. Durante mucho tiempo se ha tratado de tejer un romance de su vida y de ligarlo a su creación; sin embargo, Bach fué parco en hablar de sí mismo y sólo el sentido espiritual que fluye de sus creaciones nos permite ver reflejadas sus inquietudes e ideales estéticos.

Todo eso sale claramente establecido del libro de Salazar. Felicitamos, pues, al excelente Colegio de Méjico por esta nueva contribución con que el eminente musicólogo enriquece el acervo de nuestra literatura.

D. S. C.

ZULEMA ROSÉS LACOIGNE.—MUCHERES COMPOSITORAS. (*Imprenta della Torre, Buenos Aires*). 271 págs.

En contraste con el libro anterior ha llegado a nuestras manos la obra anotada. Si una mujer se hubiera propuesto demostrar que en el mundo no han existido compositoras, no se habría podido escribir una obra más adecuada. Todo en ella es hinchazón revuelta de datos caseros con cosas históricas y con una ensalada de actividades, países y nombres en que todo anda mencionado para que uno pase algún rato divertido, si no fuera que la majadería nacionalista llega a términos tales como para provocar fastidio. La música la han inventado, la han hecho y dirigido las mujeres y en primer lugar en Argentina... como que hay un capítulo que tiene el extraordinario título siguiente: «Desde las primeras vihuelistas a las guitarristas argentinas»... que es como si dijéramos entre nosotros: «Desde Juan de la Encina hasta Pérez Freire», pensando en los que en el mundo han tratado, acomodado o compuesto algo relativo a la canción

popular. Que la señora Rosés se dedique a cualquier cosa menos que a escribir libros.

D. S. C.

OTROS LIBROS RECIBIDOS

FOLKLORE

FERNANDO ORTIZ.—«La Africanía de la Música Folklórica de Cuba». 477 páginas (Ed. Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana 1950).

FERNANDO ORTIZ.—«Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba». 468 páginas (Ed. Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana 1951).

CANCIONERO POPULAR AMERICANO. 75 Canciones de las veintiuna Repúblicas Americanas (Ed. Unión Panamericana, Washington D. C. 1950).

BIOGRAFÍAS

THERESA WEISER.—«Music for God», Retrato de la vida de Anton Bruckner. 276 páginas (Ed. Philosophical Library, Nueva York 1950).

ANTOLOGÍAS

CARL PARRISH y JOHN F. OHL.—«Masterpieces of Music before 1750», una antología de ejemplos musicales desde el Canto Gregoriano hasta J. S. Bach, con notas analíticas e históricas. 235 páginas con cincuenta ejemplos (Ed. Norton, Nueva York).

MUSICOLOGÍA

PROCEEDINGS, of The Royal Musical Association, 1949-1950. 69 páginas (Ed. The Royal Musical Association, Londres 1951).

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS:

S. V. (Vicente Salas Viu)
 E. P. S. (Eugenio Pereira Salas)
 D. S. C. (Domingo Santa Cruz)
 N. C. (Nino Colli)
 J. O. S. (Juan Orrego Salas)

REVISTA DE REVISTAS

The Musical Times. Vol. 92. N.º 1299. Mayo 1951. Londres, Ingl.

Música Británica	Anthony Lewis
Concert Halls of Western Germany	Thomas Russell
An Introduction to the Textual History of Bach's Clavierübung Part II	Walter Emery
The Yorkshire Symphony Orchestra A review of its first four years	Joseph E. Potts
Round about Radio	W. R. Anderson

The Musical Times. Vol. 92. N.º 1300. Junio 1951. Londres, Ingl.

The Festival	Roy Bridge
The Renaissance Society	A. B. Shone
Coaching Calls	
An Introduction to the Textual History of Bach' Clavierübung. Part II	Walter Emery
Round about Radio	W. R. Anderson

The Musical Times. Vol. 92. N.º 1301. Julio 1951. Londres. Ingl.

Dolmetscherie	Charles Stuart
Thomas Mace	Rupert M. Thackeray
Round about Radio	W. R. Anderson
Wagner at Covent Garden	Geoffrey Davson

The Musical Times. Vol. 92. N.º 1302. Agosto 1951. Londres. Ingl.

The Fleet Street Choir	Rosemary Hughes
The singer and the Song	Franklyn Kelsey
Sergei Alexandrovitch Koussevitsky	M. Montagu-Nathan
Double-Tonguing and the Oboe	Denis H. R. Brearley
Round about Radio	W. R. Anderson
New York's Orchestra	Arthur Jacobs
The Hallé Tradition	Charley Rigby

Tempo. N.º 19. Primavera 1951. Londres, Ingl.

Music and the great Exhibition	George J. S. King
Fifty years of music Criticism	Charles Stuart
Richard Strauss's «Metamorphosen»	Ludwig Kusche - Kurt Wilhelm
The operas of Darius Milhaud	Claude Rostand
Schoenberg's «Style and idea»	Humphrey Searle

The Chesterian. Vol. XXV. N.º 166. Abril 1951. Londres, Ingl.

Trends in Contemporary Ballet in England	Arnold L. Haskell
A note on Tchaikowsky's «Queen of Spades»	Donald Mitchell
Leig Hunt as Musical Critic	Stanley Bayliss
Charles Koechlin	Rollo H. Myers
Goffredo Petrassi's Recent Music	John S. Weissmann
A Practical Edition of Palestrina	Alec Robertson
Letter from Paris	René Chalupt
London Letter	Scott Goddard
Holst, Weber and Bach	Herbert Antcliffe

The Chesterian. Vol. XXV. N.º 167. Julio 1951. Londres, Ingl.

Grace Less Abounding	Herbert Murrill
The Atavism of Modern Music	Herbert Antcliffe
Equal Temperament: Some Problems of Intonation	Imogen Holst
Greatness in Miniature	R. W. S. Mendl
Echoes from the Bach Bicentenary Celebrations in Germany	Hans F. Redlich
London Letter	Scott Goddard
New Music Reviewed	Colin Mason

London Musical Events. Vol. 6. N.º 1. Enero 1951. Londres, Ingl.

Diary of Events	C. B. Rees
Sir Malcolm Sargent	C. E. M. Joad
Music as I Hear It	George Montagu
Verdi's «Don Carlos»	Arnold Haskell
The Festival Ballet	William Mann
Lennox Berkeley's Sinfonietta	George Montagu
Musical Survey	A. Laurence Polak
The Curtain Rises	

London Musical Events. Vol. 6. N.º 2. Febrero 1951, Ingl.

Diary of Events	C. E. M. Joad
Music as I Hear It	Arnold Haskell
Ballet	C. B. Rees
George Weldon	American Tour
Sir Thomas Beecham's	William Mann
Richard Arnell's 1st. Symphony	George Montagu
Musical Survey	

London Musical Events. Vol. 6. N.º 3, Marzo 1951. Londres, Ingl.

Diary of Events	C. B. Rees
Sir William Walton	C. E. M. Joad
Music as I Hear It	

Gian-Carlo Menotti's «The Consul»	George Montagu
Racine Fricker's Symphony	William Mann
Month's Ballet Events	Arnold Haskell
Musical Survey	George Montagu
Mozart and his Librettist	A. Laurence Polak

London Musical Events. Vol. 6. N.º 4. Abril 1951. Londres, Ingl.

Diary of Events	
Dr. Ralph Vaughan Williams	C. B. Rees
Month's Ballet Events	Arnold Haskell
Music as I Hear It	C. E. M. Joad
Hindemith's Horn Concerto	William Mann
Janacek's «Katya Kabanova»	George Montagu
Musical Survey	George Montagu

London Musical Events. Vol. 6. N.º 5. Mayo 1951. Londres, Ingl.

Diary of Events	
Benjamin Britten	C. B. Rees
Music as I Hear It	C. E. M. Joad
Month's Ballet Events	Arnold Haskell
Vaughan Williams's «The Pilgrim's Progress»	George Montagu
Musical Survey	George Montagu
Purcell's «Dido and Aeneas»	George Montagu

London Musical Events. Vol. 6. N.º 6. Junio 1951. Londres, Ingl.

Diary of Events	
Sir Adrian Boult	C. B. Rees
Music as I Hear It	C. E. M. Joad
Month's Ballet	Arnold Haskell
Wagner's «Parsival»	George Montagu
Musical Survey	George Montagu

Monthly Music Broadsheet. Enero 1951. Londres.

Monthly Music Broadsheet. Febrero 1951. Londres.

Monthly Music Broadsheet. Marzo-Abril 1951. Londres.

Monthly Music Broadsheet. N.º 12. Londres.

Ballet Today. Vol. III. N.º 34. Mayo 1951. Londres, Ingl.

Editorial Comment	P. W. M.
Journal of a Journey (4)	Franklin White
Ballet Workshop's Fourth Programme	Frank Jackson
Pineapple Poll at Sadler's Wells	Mary Clarke
Two New Masterworks	Arthur Todd
Television Survey	Lisa Gordon Smith
Germany Scores «On Points»	Stuart Barker

Journal of the International Folk Music Council. Vol. III. Marzo 1951. Cambridge, Ingl.

Editorial

Some impressions of the conference Evelyn K. Wells

The Revival of Folk Music and Folk Dancing
in Finland; authenticity and Development Otto Andersson

Proceedings of the Third Conference

Notes and News

Reports from correspondents and national or-
ganisations

Publications received

Centre de Documentation de Musique Internationale. N.º 1. Julio 1951. París. Fr.

Maurice Emmanuel (1862-1938)

Deux lettres de Maurice Emmanuel

Ce que disent nos délégués

Dans Notre Bibliothèque

L'Activité Internationale

Revista Ritmo. Año XXI. N.º 234. Marzo 1951. Madrid, España.

Editorial: Dos centenarios españoles

Las amargas Sinfonías universales Angel A. Vargas

Esclavitud de los virtuosos Luis A. Delgadillo

Crónicas Musicales

Crónicas Internacionales

Revista Ritmo. Año XXI. N.º 235. Abril-Mayo 1951. Madrid, España.

Editorial: El sistema musical actual es incon-
movible

El «Concierto referéndum» René Dumesnil

La Orquesta Filarmónica Angel Sagardia

En torno a la música religiosa moderna J. B. Ramonde

Una crónica de Nueva York

Hace cincuenta años que murió Verdi A. Rodríguez Moreno

Crónicas internacionales

El Festival Británico 1951.

Revista Ritmo. Año XXI. N.º 236. Junio 1951. Madrid, España.

Editorial: ¿Por qué la Sociedad Internacional
de Música Contemporánea no goza de la
confianza de los compositores?

Reflexiones sobre el misterio musical y el papel
de la crítica

Baudot

Festivales musicales en el centro de Europa

Desde Salzburgo y Bayreuth

El Mundo Musical

René Dumesnil

Rogelio Loureda

Revista Ritmo. Año XXI. N.º 237. Julio-Agosto 1951. Madrid, España.

Editorial: Así cantan los niños	
Eternidad de la Canción	Ana Marly
II certamen internacional del folklore	J. Mas Porcel
IV Congreso de la Federación Internacional «Pueri Cantores»	P. J. I. Prieto, S. J.
Líneas noticiarias musicales	

Gazeta Musical. Año I. N.º 9. Junio 1951. Lisboa, Portugal

Bibliotecas Musicais	L. F. B.
Os Concertos	F. Benoit
Apontamentos de Bibliografía Musical	Manuel Joaquim
O que pensam da música os nossos intelectuais. I	
Edições Musicais	F. L. G.
Noticiario	

Gazeta Musical. Año I. N.º 10. Julio 1951. Lisboa, Portugal

Literatura Musical	L. F. B.
Un depoimento sobre a música portuguesa con- temporânea	
O que pensam da música os nossos intelectuais. II	
Estudo sobre os «10 madrigais camoneanos» de Luis de Freitas Branco I	Antonio Nuno Barreiro
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año I. N.º 11. Agosto 1951. Lisboa, Portugal.

Arnold Schönberg (1874-1951)	L. F. B.
Bibliografía Musical	F. L. G.
Estudo sobre os «10 madrigais camoneanos» de Luis de Freitas Branco II	Antonio Nuno Barreiro
O que pensam da música os nossos intelectuais. III	
Os Concertos	
Comentário	

Gazeta Musical. Año I. N.º 12. Septiembre 1951. Lisboa, Portugal

Festivais de Veráo	J. F. B.
Hegemonías Musicais	M. Simões Dias
O que pensam da música os nossos intelectuais, IV	
Noticiario	
Comentário	

Symphonia. Vol. XXVII. N.º 11. Marzo 1951. Holanda

Bach's Matthäus Passion als religieusethische beleving	Paul Niessing
Radio-Rubriek	Henk Stam

Muziekbrief uit Indonesië
Vincent D'Indy 1851-1951
Samenzang

Hans Gruys
A. B. C.
Dirk Schipper

Bolletino dei Musicisti. Año I. N.º 3. Mayo-Junio 1951. Roma, Italia

Solo un inventore di canto puo meritare il «Premio Verdi»

E aperta la discussione sulla critica

S. O. S. per la cultura musicale italiana

La verita si fa strada

Il successo

Vitalità del melodramma

La ricostruzione del Conservatorio di Milano

Discorso commemorativo su N. Piccini

F. Alfano
G. Guerrini
A. Schinelli
S. Allegra
M. Corti Colleoni
G. Scuderi
F. Monpello
F. Casavola

Bolletino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año III. N.º 1. Enero-Marzo 1951. Roma, Italia

Impressioni generali sul Congresso Internazionale di Musica Sacra celebrato a Roma nei giorni

La Beatificazione di Pio X e il Pont. Notiziario

Mons. Iginio Angles
P. Cesario d'Amato O. S. B.

Music Educators Journal. Vol. XXXVII. N.º 5. Abril-Mayo 1951. Nueva York, U. S. A.

An Administrator Talks about music
Housing the School Music Department
Contemporary Music
The British Brass Band
A Survey of Noncompetitive Music Festivals
The Harp in School Music

Mark C. Schinnerer
Al G. Wright
Howard A. Murphy
John Hall Stewart
Philip B. Cory
Roslyn Maria Rensch

Music Educators Journal. Vol. XXXVII. N.º 6. Junio-Julio 1951. Nueva York, U. S. A.

Music for Courage, Unity and Freedom
Music - A must in general Education
Teacher-Pupil Planning
The Unit School District and its Music Program
Camp Mele Lani
The Musical Growth of the Classroom Teacher
Flutes or Clarinets?

Bertha W. Bailey
Burt Johnson
Alice Stewart Beer
Albert A. Mc Carty
Marjorie Milnes
Janice Woods Bryan
William C. Willett

The Musical Quarterly. Vol. XXXVII. N.º 3. Julio 1951. New York, U. S. A.

Opera in America Today
Andrea Antico's Canzoni Nove of 1510

H. W. Heinsheimer
Alfred Einstein

A Little-Known letter by Berlioz and Unpublished Letters by Cherubini, Leoncavallo and Hugo Wolf	Artur Holde
Notes on Some 17th Century Compositions for trumpets and Strings in Bologna	Jean Berger
Flathead Indian Instruments and their Music	Alan P. Merriam
The Study of the Fugue: A Dialogue IV	Johann Josef Fux
Current Chronicle	
Reviews of Books	

Musical America. Vol. LXXI. N.º 7. Mayo 1951. Nueva York, U. S. A.

An American Music Critic in Britain	Cecil Smith
Gottfried von Einem	Everett Helm
Olive Fremstad: 1870-1951	John Alan Haughton
Music and Art: New York's Unique Secondary School	Francine Marcus
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXI. N.º 8. Junio 1951. Nueva York, U. S. A.

European Musical Events Observed by American Critic	Cecil Smith
Contrasting Bach Cantatas sung at Bethlehem Festival	Robert Sabin
Music Clubs Convention	Gail Martin
Amsterdam Orchestra gives season with guest conductors	Marius Flothuis
Berlioz Requiem performed in Boston after many years	Cyrus Durgin
New Music Reviews	
Ann Arbor celebrates fifty-eighth anniversary of its May Festival	Helen Miller Cutler

Musical America. Vol. LXXI. N.º 9. Julio 1951. Nueva York, U. S. A.

Stadium Season inaugural attracts audience of 17,000	Raymond Ericson
Sibelius Programs conclude series of nordic festivals	Wendy Hall
Edward J. Dent	Arthur Jacobs
The History of Music in America: Cleveland	Eleanor Wingate Todd
Viennese Musical Scene enlivened by International Festival	Mac Graf
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXI. N.º 10. Agosto 1951. Nueva York, U. S. A.

Munch conducts opening concerts at Tanglewood	Robert Sabin
Eighth radio poll names winners	Quaintance Eaton

Klemperer conducts Mahler Cycle in Holland	Marius Flothuis
Cincinnati opera gives five week season	Cecil Smith
I. S. C. M. celebrates silver anniversary	H. H. Stuckenschmidt
Old Virginia Town host to Mozart Festival	Cecil Smith
Enrique Jorda conducts programs in Cape Town	Adelheid Armhold
Tchaikowsky's Pique Dame staged at Tanglewood	Cecil Smith
New Music Reviews	

The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 1. Enero 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 2. Febrero 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 3. Marzo 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 4. Abril 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 5. Mayo 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 6. Junio 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 7. Julio 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 8. Agosto 1951. Nueva York, U. S. A.
The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 9. Septiembre 1951. Nueva York, U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. N.º 14. Abril 1951. Washington, U. S. A.
Boletín Música y Artes Visuales. N.º 15. Mayo 1951. Washington, U. S. A.
Boletín Música y Artes Visuales. N.º 16. Junio 1951. Washington, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 83. N.º 5. Mayo 1951. Chicago, U. S. A.
Musical Leader. Vol. 83. N.º 7. Julio 1951. Chicago, U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 1. Enero 1951. Michigan, U. S. A.
The Music Index. Vol. III. N.º 2. Febrero 1951. Michigan, U. S. A.
The Music Index. Vol. III. N.º 3. Marzo 1951. Michigan, U. S. A.
The Music Index. Vol. III. N.º 4. Abril 1951. Michigan, U. S. A.

Midwest Folklore. Vol. I. N.º 1. Abril 1951. Indiana, U. S. A.

Folklore at Midcentury	Stith Thompson
Robert Frost's Paul Bunyan: A Frontier Hero in New England Exile	Daniel G. Hoffman
Alexander Auld and The Ohio Harmonist	Mary O. Eddy
Notes, News and Queries	
Folksong Hunters in Missouri	Vance Randolph
Lore of the Finnish-American Sauna	Aili K. Johnson
Deep Roots	Cecilia Hannel Hendricks
Blacksmith and Death	David S. Mc Intosh

Midwest Folklore. Vol. I. N.º 2. Verano 1951. Indiana, U. S. A.

The investigation of the culture of different generations in Ethnology and Folklore	Béla Gunda
Shakespeare and Three Oriental Tales	Haldeen Braddy
Egyptian «Lies»	Grace Patridge Smith

«The Ice Worms»	E. C. Beck
Some Games from Southern Europe	Paul Brewster
Notes, News and Queries	
Folk «Medicine»	James T. Forrest
Book Reviews	

Nuestra Música. Año VI. N.º 21. 1.er Trimestre 1951. Méjico.

Documentos relacionados con la Historia de la Música en Méjico	Isabel Pope
La Saeta	Adolfo Salazar
Reparación de Carlos Chávez como Director de Orquesta	J. Bal y Gay
Las «Once Bagatelas» de Rodolfo Halffter	Michael Field
Correspondencia cruzada entre la Sra. Ponce y el Dr. Jesús C. Romero	

Orientación Musical. Vol. X. N.º 112. Abril 1951. Méjico

Editorial: Medio siglo de vida ejemplar	
La música y sus aplicaciones	Sara K. de Mekler
Influencia moral de la música	Ignacio M. Altamirano
Sección literaria musical	Ignacio Huertas Silva
La Magnitud remota de Tlaxcallán	Dr. Andrés Angulo
Anales de la Fundación de la Escuela Nacional de Música	Estanislao Mejía
La música en el extranjero	

Orientación Musical. Vol. X. N.º 113. Mayo 1951. Méjico

Editorial: La Orquesta Filarmónica «Ciudad de Méjico» dió fin a su temporada	
Un precursor de la música moderna	Manuel M. Ponce
La música y sus aplicaciones extramusicales	Sara K. de Mekler
Homenaje al maestro Sergiu Celibidache	
La actuación de Jascha Horenstein frente a la Orquesta Filarmónica «Ciudad de Méjico»	Raquel Calero
La magnitud remota de Tlaxcallán	Dr. Andrés Angulo
Sección Literaria Musical	Ignacio Huertas Silva
Anales de la Fundación de la Escuela Nacional de Música	Estanislao Mejía
La música en el extranjero	

Orientación Musical. Vol. X. N.º 141. Junio 1951. Méjico

Editoriales: La Escuela Nacional de Música, Entidad Profesional y Urge combatir el analfabetismo Musical	
La música y sus aplicaciones extramusicales	Sara K. de Mekler
La magnitud remota de Tlaxcallán	Dr. Andrés Angulo

- «De ignorante y anticuado se acusa a Adolfo Salazar»
 Anales de la Fundación de la Escuela Nacional de Música
 La música en el extranjero
 Alfredo Wolburg
 Estanislao Mejía
- El Música.* Año I. N.º 8. Mayo 1951. Méjico
- Los Grandes Directores: Albert Wolf
 Jascha Heifetz nos habla de la interpretación musical
 La orquesta del «Concert-Gebouw» de Amsterdam
 Crónica Musical
 Crónica de Ballet
 Otto Mayer-Serra
- El Música.* Año I. N.º 9. Junio 1951. Méjico
- La música en Buenos Aires
 Los Grandes Directores: Dr. Hermann Scherchen
 Mario del Monaco
 Historia de la última obra de Bártok
 Crónica Musical
 Revista de Revistas
 Alberto E. Giménez
 Otto Mayer-Serra
- El Música.* Año I. N.º 10. Julio 1951. Méjico
- Editorial: Un discurso memorable
 Los Grandes Directores: Oliviero de Fabritis
 La Música en Buenos Aires
 Sergio Koussevitzky 1874-1951
 Crónica Musical
 Revista de Revistas
 Alberto Emilio Giménez
- Anuario de la Sociedad Folklórica de Méjico.* Vol. VII. 1951. Méjico
- Romances tradicionales en Guerrero
 Recolección folklórica. Música Folklórica Mexicana
 Catálogo de las ferias y fiestas religiosas en la península yucatéca
 Transformaciones del nahual en el Folklore de Méjico
 Notas bibliográficas
 Celedonio Serrano M.
 Francisco Moncada G.
 Fernando Burgos
 Virginia R. R. de Mendoza
 Vicente T. Mendoza
- Revista Trivium.* Año III. N.ºs 4 y 5. Febrero-Marzo 1951. Monterrey. Méjico
- Introducción: Francisco Suárez Jurista del Renacimiento
 José Salvador Guandique

-
- Porfirio Barba-Jacob Poeta del Dolor
Panorama de Introducción a la obra de Shakespeare
Luis Alcántara García
- Margarita Paz Paredes
Luis Alcántara García
- Revista Trivium.* Año III. N.ºs 6 y 7. Abril-Mayo 1951. Monterrey. Méjico
- La Estética de José Vasconcelos
El Arte. Boceto Sociológico
Dos Cuentos
Agustín Basave, Jr.
J. Salvador Guadínque
Abel Beltrán del Río
- Conservatorio.* Año III. N.º 4. Octubre-Diciembre 1950. La Habana, Cuba
- Editorial
Paul Amadeus Pisk
Una entrevista con Ansermet
Crisis en las Cuerdas y el 400 Aniversario del Violín
Actividades del Conservatorio
Aurelio de la Vega
Edmundo López
Guillermo Perich
Lizzie Morales de Batet
- La Música.* Vol. I. N.º 8. Abril 1951. La Habana, Cuba
- Nuestro breve y necesario neoclasicismo
La forma en la música
Sobre un libro de Schoenberg
Obras Nuevas
Las Críticas
Hechos y presencias
José Ardévol
Nilo Rodríguez
Edgardo Martín
- Juvenia.* Año I. N.º 1. Julio 1951. La Habana, Cuba
- Editorial
Medio Siglo de Actividades Musicales
El crítico de Arte
Conservatorio Nacional de Música Hubert de Blanck
Arte y Literatura en Israel
La Orquesta Filarmónica y su pasada temporada
Miguel Agustín Gacel
Jorge L. Martí
- Polifonía.* Año VI. N.º 50. Mayo 1951. Buenos Aires, Argentina
- Una vacante prolongada: La Dirección del Conservatorio Nacional
Los conciertos de Rodzinski
Algo sobre Música Argentina
Las dos maneras de Verdi
Próxima presentación de dos concertistas
Crónica musical
Alberto Emilio Giménez
María E. Pascual Navas
Paul Dukas

Polifonía. Año VI. N.º 51. Junio 1951. Buenos Aires, Argentina

Giuseppe Verdi	Juan Pedro Franze
Anuario Musical Argentino	Guillermo García
Los Conciertos Sinfónicos	Alberto Emilio Giménez
Música Contemporánea Yugoslava	Fernando Vidal Buzzi
Noticias	

Polifonía. Año VI. N.º 52. Julio 1951. Buenos Aires, Argentina

Presentación de Ataulfo Argenta	Alberto Emilio Giménez
Un gran Violinista Ruggiero Ricci	F. C. C.
Wilhelm Backhaus, un artista insigne	Mario Oppici
Serge Koussevitzky 1874-1951	
Noticias	

Polifonía. Año VI. N.º 53. Agosto 1951. Buenos Aires, Argentina

Arnold Schoenberg	Teodoro Fuchs
Próximas manifestaciones de Música Sinfónica	
Los Conciertos Sinfónicos	Alberto Emilio Giménez
Crónica Musical	
Noticias	

Buenos Aires Musical. Año VI. N.º 90. Junio 1.º 1951. Buenos Aires, Argentina.*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 91. Junio 15 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 92. Julio 1.º 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 93. Julio 15 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 94. Agosto 1.º 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 95. Agosto 15 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 96. Sept. 1.º 1951. Buenos Aires, Argentina*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 97. Sept. 15 1951. Buenos Aires, Argentina*Platea*. Año II. N.º 6. Mayo 1951. Buenos Aires, Argentina

Formas de apoyo al teatro	A. R. M.
Con esa voz de quien grita en la soledad	Julio César Mosches
Dos Estéticas	Aurelio de la Vega
Una excelente comedia y una exhumación lamentable	Oliverio de Santa Cruz
Noticias	

Platea. Año VI. N.ºs 7 y 8. Julio-Agosto 1951. Buenos Aires, Argentina

Editorial	
Shaw y la libertad de escribir	Rodolfo Usigli
George Bernard Shaw	Stanley W. White
Un estudio de la ópera de Benjamín Britten	John Hind
«El Cuento de Invierno»	Dereck Traversi
En torno al Festival de la Gran Bretaña	Jorge Arturo Mora
El Teatro en Televisión	Val Gielgud
Crónicas	

Ricordiana. Año I. N.º 1. Mayo 1951. Buenos Aires, Argentina

Presentación

Sobre música y músicos norteamericanos	Néstor R. Ortiz Oderigo
Historia de los Instrumentos Musicales	
Media Hora con el maestro Ginastera	Richard Stern
Plan Cultural de Ricordi Americana	
Actividades musicales	
La música a través del mundo	
Nuevas Ediciones Ricordi	

Ricordiana. Año I, N.º 1. Junio 1951. Buenos Aires, Argentina

El Espíritu de la Nueva Música	Karl Schaezler
Sobre música y músicos norteamericanos	Néstor R. Ortiz Oderigo
Historia de los Instrumentos Musicales	
Nuevas Ediciones Ricordi	
Actuaciones del Coro Universitario de la Facultad de Derecho	
Actividades Musicales	
La música a través del mundo	

Ricordiana. Año I. N.º 3. Julio 1951. Buenos Aires, Argentina

Verdi y el espíritu italiano	Camille Mauclair
El espíritu de la nueva música	Karl Schaezler
Sobre música y músicos norteamericanos	Néstor R. Ortiz Oderigo
Historia de los instrumentos musicales	
Nuevas Ediciones Ricordi	
Actividades Musicales	
Alfredo Casella y las revisiones de las Sonatas de Beethoven	
La música a través del mundo	
La música a través del mundo	
De lo bello en la música	Eduard Hanslick
Un vals inmortal: El Danubio Azul	

Ricordiana. Año I. N.º 4. Agosto 1951. Buenos Aires, Argentina

La renovación de la música italiana contemporánea	Massimo Mila
El espíritu de la nueva música	Karl Schaezler
Los grandes pianistas de la historia	Alfredo Casella
Nuevas Ediciones Ricordi	
Concerto dell'Estate, de Ildebrando Pizzetti	
Actividades musicales	
La música a través del mundo	
Beethoven y el dinero	
La influencia psíquica de la música	

Boletín del Conservatorio Nacional de Música. Año VIII. N.º 26. Enero-Abril 1951.
Lima, Perú

Nuevo Director del Conservatorio
 Centenario de la muerte de Verdi
 La Escuela del Canto Gregoriano Anselmo Damerini
 Escuela Regional de Música del Norte (Trujillo)
 Escuela Regional de Música del Sur (Arequipa)
 El Bachiller Leandro Alviña y la Pentafonía
 Incaica Carlos Raygada
 Discurso - Memoria del Director del Conserva-
 torio Nacional de Música
 Crónica Musical
 Noticiario

Rapsodia. Año VI. N.º 57. Abril 1951. Cartagena, Colombia

Editorial
 Historia de Pro Arte Musical de Cartagena
 Instituto Musical
 Código de los Conciertos Carleton Smith
 La Historia del Mesías de Haendel Stephan Zweig
 Música de piano de Maurice Ravel Rafael Oñoro Urueta
 Noticiario

Rapsodia. Año VI. N.ºs 58 y 59. Mayo-Junio 1951. Cartagena, Colombia

Séptimos Festivales de Cartagena de Indias
 Nueva Directiva de Pro-Arte Musical
 Muerte de Koussevitzky
 Sobre Marian Anderson
 Noticiario