



REVISTA MUSICAL CHILENA



"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

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Gustavo Becerra, Carlos Lavín, Eugenio Pereira, Vicente Salas Vía, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia

AÑO 8.º

Santiago de Chile, 1952

N.º 43

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

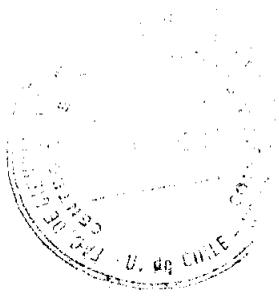
Número especial dedicado al Folklore

SUMARIO

EDITORIAL

Las Investigaciones sobre el Folklore Chileno.

PRECEPTIVA DE LA MÚSICA AFRICANA.....	7
E. M. VON HORNOSTEL.— <i>La Música de los Negros Africanos</i>	8
FERNANDO ORTIZ.— <i>La Música Afrocubana</i>	13
DANIEL GRAY.— <i>La Música Africana. Nuevos aspectos de su di- fusión</i>	34
N. ORTIZ ODERIGO.— <i>La Improvisación en el «Jazz»</i>	41
GEORG HERZOG.— <i>La Melodía hablada y la Música Primitiva</i>	49
CARLOS LAVÍN.—a) <i>La Vidalita Argentina y el Vidalay chileno</i>	68
b) <i>La Música Sacra de Chiloé</i>	76
CRONICA.— <i>Actividades chilenas</i>	83
<i>Actividades extranjeras</i>	90
CONCIERTOS.....	99
EDICIONES	
<i>Partituras</i>	129
<i>Libros</i>	140
REVISTA DE REVISTAS.....	148



EDITORIAL

LAS INVESTIGACIONES SOBRE EL FOLKLORE CHILENO

SI se prescindiera de la obra, valiosa pero fragmentaria, realizada por los primeros estudiosos del folklore de Chile a fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, el esfuerzo caudal en estos campos, la labor sistemática y paciente que era necesaria, no se ha emprendido hasta años recientes. El Instituto de Investigaciones de la Universidad de Chile o actividades en torno a las por él organizadas, han sido los impulsores principales de esa labor.

Al ser creado el Instituto de Investigaciones Musicales en 1946, como entidad dependiente de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, recogió en su seno las labores acumuladas desde 1943 por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la citada Facultad y por el Archivo Folklórico de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior, incorporado a la entidad universitaria al crearse el Instituto de Investigaciones Musicales. Este pasó a depender de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, al fundarse la Facultad en 1948. Alcanzó entonces la estructura que hoy tiene, abarcando por entero en sus secciones de Historia, Musicología, Folklore, Pedagogía y Publicaciones, las investigaciones científicas y artísticas en el terreno de la musicología y del folklore que le fijan sus fines. Los profesores Salas Viu, Orrego Salas y Urrutia Blondel centraron dentro del Instituto de Investigaciones Musicales su actividad como estudiosos de la música en sus ramas técnicas e históricas; Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, sus valiosas contribuciones al estudio de la música artística del pasado chileno y al del folklore en sus más diversas manifestaciones. Las aportaciones de musicólogos y folkloristas que trabajaron en la Dirección de Informaciones y Cultura, en otros organismos oficiales o particulares o independientemente, se sumaron como ya se ha dicho, a las de los especialistas pertenecientes al Instituto,

haciéndose así más amplia y variada la colecta de materiales folklóricos y su difusión por el organismo universitario. El resumen de las actividades del Instituto que recogemos a continuación puede ofrecer una idea de esa labor total, con referencia a los investigadores que a ella han contribuído.

En dos aspectos fundamentales se ha distribuído la labor del Instituto de Investigaciones Musicales en cuanto al folklore: la recolección, clasificación y análisis de materiales folklóricos; la difusión de su conocimiento en conciertos, transmisiones por radio, cursos, conferencias y publicaciones. Con base de partida en la recopilación de investigaciones anteriores, desde 1943 a 1952, el Instituto ha organizado, entre otros de menor importancia, los siguientes viajes de estudio y recogidas de ejemplos del folklore musical chileno: al Departamento de Maipo (1943); a la zona sur, desde Talca a Puerto Montt; a la provincia y costa de Valparaíso; al Santuario de la Tirana (Departamento de Tarapacá); al Departamento de Melipilla, con San Jerónimo de Alhué (1944); a los Santuarios de Nuestra Señora de las Peñas y Virgen de Andacollo, con extensión a las provincias de Tarapacá y Coquimbo, desde Antofagasta a La Serena; a las provincias del sur, desde Talca a Concepción; a la región de La Ligua y Petorca; a la provincia de Colchagua (1945); a las comarcas del norte, con extensión a las zonas colindantes con la Cordillera y el desierto de Atacama (1946); al Santuario de Nuestra Señora de la Candelaria, a San Fernando de Copiapó y jira complementaria a la zona costera de la provincia de Aconcagua; a la región de Limache, Olmué, Quillota (1947); al Departamento de Coquimbo y jira complementaria al Santuario de Andacollo; a la provincia de Ovalle; a las localidades de Talagante, San Francisco del Monte y otras de la periferia de Santiago (1948); a la zona costera Valparaíso, Concón, La Ligua; a la provincia de Curicó; a las festividades del Niño Dios de Sotaquí y del Señor de la Tierra de Curlagua y localidades vecinas (1949); a San Pedro de Atacama, Río Salado y Alto Loa (provincia de Antofagasta); a la región sur, zona de Temuco a Valdivia (1950); a la isla de Chiloé (1951); a las provincias de Concepción y Valdivia (1952).

Estos viajes de investigación fueron llevados a cabo, sistemáticamente año por año, por los folkloristas Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, Carlos Isamitt, Pablo Garrido, Margot y Estela Loyola, el compositor Alfonso Letelier, los técnicos de grabación Floreal Castro, Alberto Herrera, Manuel Cajiao y Miguel Barros.

En la mayor parte de las excursiones folklóricas, sobre todo a partir de 1946, se han empleado los equipos portátiles de grabación

del Departamento de Grabaciones del Conservatorio Nacional. Cintas cinematográficas se han impreso de las festividades de La Tirana, bajo la dirección de Pablo Garrido, y de numerosos santuarios y fiestas rituales del norte de Chile, recogidas por el musicólogo, colaborador del Instituto, Hans Helfritz. Las grabaciones en discos de fonógrafo y cinta magnética, las anotaciones musicales y documentación literaria, se hallan recogidas y clasificadas en el Fondo General Folklórico y en el Archivo Folklórico del Instituto. Sobre los materiales recogidos en esta acumulación de investigaciones, se han publicado hasta la fecha por el Instituto, los siguientes libros y monografías: «Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile», opúsculo redactado por el personal técnico del Instituto, con estudios y anotaciones musicales de las canciones y danzas más características del folklore criollo. Este libro complementa la documentación grabada en el álbum de diez discos dobles del mismo título. Monografías del Instituto de Investigaciones Musicales sobre materias folklóricas: Pereira Salas: «La música en la Isla de Pascua» y «Guía Bibliográfica para el estudio del Folklore de Chile»; Carlos Vega: «La forma de la Cueca Chilena»; Vicente T. Mendoza: «La Canción Chilena en Méjico»; Carlos Lavín: «Nuestra Señora de las Peñas» y «La Tirana. Ritual del Norte de Chile».

Entre los principales actos de difusión de la música folklórica de Chile, el Instituto de Investigaciones Musicales ha organizado: varios conciertos de canciones y danzas vernáculas en los Teatros Municipal y Cervantes y Salón de Honor de la Universidad de Chile, en Santiago; jiras a provincias de difusión folklórica en conciertos interpretados por las Hermanas Loyola y otros ejecutantes del folklore; series de conferencias sobre «Folklore Musical Andino» a cargo de Hans Helfritz, «La Pascua Chilena» por Eugenio Pereira Salas, «Geografía Musical de Chile» por Carlos Lavín, «El Folklore Musical del Brasil», por Francisco Curt Lange. En el presente año el Instituto ha organizado un curso de interpretación de danzas folklóricas, en cooperación con el Departamento de Extensión Estudiantil de la Universidad de Chile y otro curso similar en colaboración con la Agrupación Folklórica de Chile, ambos bajo el asesoramiento técnico de Carlos Lavín. En su carácter de organismo consultivo, el Archivo Folklórico del Instituto regulariza su activa cooperación con otras entidades y centros culturales; facilitando sus exclusivas documentaciones, tanto literaria, como musical y gráfica, especialmente en lo que se refiere a iconografía, grabaciones y bibliografía. Han solicitado sus servicios los alumnos de institutos, liceos y escuelas normales de Santiago y provincias

y los cursos de orientación artística de la Universidad de Chile que tiene a su cargo el Departamento de Extensión Cultural de esta Universidad. Se han intercambiado materiales gráficos con el Departamento de Cinematografía de la misma Universidad, como también se han atendido las solicitudes de materiales y datos del Departamento Cultural de la Embajada de Francia, del Instituto Chileno de Cultura Hispánica y de otros organismos similares.

Aparte de las publicaciones y cursos que el Instituto ha consagrado a otras ramas de la musicología ajenas al folklore, un especial interés se ha prestado al estudio y revaloración de la música artística de Chile, tanto en el pasado colonial, como en los años de la independencia y consolidación de la nacionalidad, el pasado inmediato y el estado actual de la creación musical chilena.

A la obra de Eugenio Pereira Salas, «Orígenes del Arte Musical en Chile», excelente estudio de la música chilena desde la conquista a los comienzos del siglo XIX, se unirán en breve, como ediciones del Instituto, el segundo tomo de esta Historia de la Música Chilena, correspondiente al siglo romántico, escrito también por Eugenio Pereira Salas y un tercero sobre la música contemporánea, realizado por Vicente Salas Viu.

PRECEPTIVA DE LA MUSICA AFRICANA

EN orden a aclarar y oponer las observaciones de los preceptistas del arte negro se ha procedido, en esta edición, a ordenar, sintéticamente presentadas, algunas de las exposiciones de principios y de las reglas sugeridas por los más connotados expertos de esta nacionalidad artística. Son ellos el afamado musicólogo vienés E. M. von Hornbostel (1867-1935), precursor y autoridad reconocida en estos estudios y el conocido tratadista cubano Fernando Ortiz, concienzudamente dedicado a esta especialidad en el sitio más caracterizado de América para la difusión y evolución del africanismo.

Hacia 1928 apareció publicado, en inglés y en la Revista «Africa», el precoz estudio serio sobre el arte sonoro del misterioso continente, titulado «African Negro Music», del Dr. Hornbostel, ocupando 38 páginas de esa publicación e ilustrado con numerosos ejemplos. Ampliamente enfocadas estas páginas doctrinales hacia los diversos aspectos del problema y asimismo a los métodos y medios para captar tales manifestaciones musicales y coreográficas, se ha tratado, en la sintética traducción, de aislar la verdadera preceptiva, desgajando las citas y referencias de detalle contenidas en el segundo capítulo dedicado a las especialidades no europeas. Con idéntica iniciativa se ha procedido a exponer, asimismo en proporciones sintéticas, los pasajes de franca preceptiva que el profesor Ortiz dedica al arte de los negros de Cuba, en su estudio «Pre-ludios técnicos de la música afrocubana», insertados en varios números de la «Revista Bimestre Cubana» (1948), y desprendiendo el texto de las oportunas citas que los ornan e ilustran dentro del capítulo «La Música Instrumental y Coral de los Negros».

Con la abreviada reseña de estos postulados y la tardía revisión de principios y proposiciones que atañen a las disciplinas espirituales que comienzan a adquirir categoría y valor en el Nuevo Mundo, se desea proponer o sentar una cátedra, iniciando un ejercicio docente encauzado a ilustrar la opinión en la marcha evolutiva de los conceptos y de los hechos consumados que, con fatalismo histórico, se van imponiendo cada día más en el mundo americano.

EL DIRECTOR.

LA MUSICA DE LOS NEGROS AFRICANOS (*)

P O R

E. M. von Hornbostel

ASI como podemos conocer bien nuestra propia música, nos es también comparativamente fácil enumerar las características que la distinguen de las de otras razas extrañas. Pero es mucho más difícil especificar las idiosincrasias de cualquier arte extranjero y en especial aquel amplísimo grupo que incluye todas las manifestaciones del arte sonoro de los africanos. Esto no quiere decir que sea imposible enumerar algunas peculiaridades en las respectivas músicas de los indios americanos o de los melanesios o de los africanos en el momento de escucharlas. Sin llegar a efectuar un estudio riguroso de todas ellas, podemos distinguirlas y reconocerlas en una superficial impresión. De más está decir que ésta no puede ser descrita con palabras, pues el más elemental análisis se encarga de destruir todo discurso o disertación al respecto. Aún anotadas en el pentagrama, y aunque este trabajo haya sido hecho concienzudamente, muchas características esenciales permanecen impenetrables y en especial el timbre, a causa de que la anotación, para hacerse abordable y llegar a descifrarse, tiene que reducir hechos a fórmulas.

Al proceder a caracterizar la música nativa de los africanos mediante algunos ejemplos ilustrativos, deben de hacerse de antemano algunas reservas. Desde luego todo el arte islámico del norte de aquel continente, aunque muestra influencia de los negros africanos, pertenece de hecho a la civilización árabe-persa. Al mismo tiempo la música de los pigmeos, en el occidente del Congo también debe de excluirse, porque carecemos de verdaderos antecedentes para juzgarla. Por último, nos urge convenir que aún no hemos conseguido extraer distinciones entre las reducidas tribus, ni menos todavía entre grandes agrupaciones como las de las estirpes bantús, sudanesas y hamitas. Estas diferencias existen y se conservan aunque aquellas colectividades estén obligadas a vivir en común (como sucede en Ruanda).

Falta, por lo demás, un amplio contingente de rebuscas individuales para establecer los rasgos particulares de la dicción musical, los que podrían llamarse dialectos musicales, o las coinciden-

(*) Traducción de Carlos Lavín.

cias y afinidades que hayan sido impuestas por ciertos lenguajes o culturas.

De este modo la musicología comparada y por razones externas, debe proceder con precauciones, valiéndose de concretas diferencias y particularidades y, en ciertos respectos, de algunos procedimientos lingüísticos o etnográficos.

En lo que a música africana se refiere tres aspectos se imponen como peculiares, y ellos han sido determinados en común por los observadores: la antifonía (entendiéndose por tal la expresión alternada de solos y coros), el canto de las partes («part singing») y un sentido altamente desarrollado del ritmo. Ninguna de estas especialidades queda confinada en el Africa, pues la antifonía la usan los indios norteamericanos, el canto de partes las tribus del Mar del Sur y la riqueza de ritmos también es peculiar de los indonesios; pero, en todo caso los negros logran imponerse por la variedad y plenitud de las formas de su música nativa, casi siempre regidas y asociadas a los cantos de trabajo o a las ceremonias.

Festival "Rugindiri"
de la tribu Bahutu

Anotado por el explorador Czekanowski

1 = 162.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a 'Solo' section followed by a 'Coro' section. The second staff starts with 'Palmoteo. Solo' and then transitions to 'Coro'. The third staff is a 'Solo' section. The tempo is marked as 1 = 162. The notation uses simple note heads and stems with vertical lines for stems and beams, characteristic of early ethnomusicological notation.

Estorba y frustra entre ellos la longevidad de los cantos individuales su misma facilidad de creación, pero la alianza del repertorio tradicional y el poder creativo forjan una variedad formal tal vez no superada por otra raza. En una misma tribu coexisten las formas simples y las complicadas, derivándose estas últimas posiblemente de las primeras; por lo general se nos hace difícil sorprender las hipotéticas etapas del desarrollo.

De todos modos, podemos confirmar claramente que las típicas formas africanas provienen de la antifonía. En la mayoría de los casos el solista comienza una nueva estancia, mientras el coro de la

anterior está en vías de terminarse; y, así el cruzamiento se produce naturalmente, y sin que haya sido premeditado. Cada cantante sostiene la nota final de un aire, sin preocuparse ni de la métrica ni de la uniformidad de los compases; y, sin que él mismo perciba los resultados. Los casos más simples indican simultaneidad de la nota final con la inicial de otro pie, dando por resultado un «dichord»; pero, como esto ha acontecido por vía melódica y no armónica, puede resultar un intervalo cualquiera. A veces es una disonancia, aunque varía en cada caso, a causa de las alteraciones que a su parte imprime el solista. Frecuentemente resulta una cuarta o una quinta en virtud de la misma importancia de estos intervallos como elementos constructivos de melodía. La riqueza de los sonidos simultáneos, en contraste con el unísono de cualquiera de ellos, debe haber sorprendido a los cantantes, aún como un caso accidental; y así se comprende también que este curioso efecto lo hayan reservado para las terminaciones.

Canto y danza femeninos Anotado por el
de la tribu Makua explorador Weule

d = 100

Solo y coros, acompañados por instrumentos de viento

Esta estructura musical se equipara al «organum» de la Alta Edad Media, o sea a aquel tramo inicial de la polifonía en que las partes se mueven paralelamente. En Africa misma se ha visto—entre los Wasukuma del lado oriental—aparecer formas más libres, en las cuales las voces salen de su paralelismo y abordan los intervallos de octava, quinta y cuarta, entendiéndose estas combinaciones como contactos furtivos de puras melodías, que en nada tienen que ser relacionadas con los cursos de la armonía. Persiguiendo una verdadera consumación de la polifonía, estas relaciones preparan el oído para el intervalo de tercera, el mismo que se hace notar en forma continuada en más de un aire africano y sin que se sepa si esa práctica ha tenido su origen en el Continente Negro.

Ninguna raza está mejor preparada que ésta para absorber las influencias europeas y se debe citar el caso de los zulúes que tan bien han preservado sus melodías. Hay que mencionar en cambio un ejemplo musical procedente de Luwemba y anotado por el mi-

Canto de un bardo de Jao. Anotado por el explorador Weule

J: 152 *parlando (Solista)*

acompañamiento instrumental

sionero Bachmann, en cuya estructura se sorprenden aplicaciones armónicas que resultan una caricatura de la música sagrada de Europa. De desear sería que aquellos balbuceos melódicos, despreciando las tentaciones armónicas, pudieran seguir su lenta iniciación en la auténtica polifonía y en el preciso y sincero proceso de su desarrollo natural.

Un recurso de orden material y que mucho ha influido en el desarrollo de la inventiva, produciendo además cruces de las partes, es la aproximación y concurso de la música instrumental. El fraseo y la técnica peculiar de los instrumentos son irremisiblemente imitados, por las voces, y ha sido el «balafon» —en América conocido como marimba— el más activo interventor. Ponderando con calabazas resonadoras la sonoridad de cada tablilla del xilófono, este instrumento ha llegado a conseguir mayor categoría y afinidad con la voz. Esta situación, en que las partes vocales o bien las instrumentales se adaptan entre sí y gradualmente, ha sido motejada de «heterofonía» y como arte negro ha sentado precedentes y modulado tendencias inesperadas en el repertorio.

En la música africana puede marcarse el ritmo golpeando las manos entre sí (palmoteo) o por medio del xilófono (marimba), aunque la faz decisiva es la acción misma del «batimiento», como único punto de referencia. Cada movimiento singular de percusión

debe considerarse doble: primero se contraen los músculos y después se aflojan: la mano se alza y luego se baja. Es solamente esta segunda faz la que nosotros consideramos, acústicamente hablando; siendo la primera «inaudible» acarrea, sin embargo, un franco acento motor motivado por la contracción de los músculos. Es esta circunstancia la que implica un esencial contraste entre nuestra concepción del ritmo y la de los africanos. Partimos nosotros de una fase auditiva y ellos parten de una motriz. Separamos las dos fases y comenzamos nosotros el compás o sea la unidad métrica con la faz sonora o *tesis*; en oposición a los africanos que parten del movi-

Canto Fúnebre de los Mashona. *Notado por el explorador Schwelms*

♩ = 88.

mujeres

hombres

miento, o *arsis*, en verdadero «tiempo al aire»; el cual es a su vez un verdadero comienzo de una figura rítmica. Es por ello que para nosotros aparecen como sincopados los sucesivos golpes aislados del tambor desde el momento en que no atendemos más que al aspecto acústico; todo lo cual debe conducirnos a moderar nuestra actitud al considerar los ritmos de los negros

LA MUSICA AFROCUBANA

P O R

Fernando Ortiz

EL arte del negro es un arte transido de socialidad y las características culturales de los africanos derivan de la constitución económica y política de sus pueblos y predominan en todas sus manifestaciones artísticas, así en las plásticas como en las sonoras y las dinámicas; en la música, en la literatura, en el baile y en el teatro. Su socialidad gregaria hace que sus mismas emociones broten ya conformadas por la conciencia social, donde las individualidades están inversas. En su mismo origen, el arte africano es inseparable de la colaboración del núcleo social. Por eso germina en la religión y en la magia y da su mejor floración con el baile, nace y vive en la multitud como función del grupo. Un genio le infunde la creadora chispa de su individualidad, el coro le da la masa con que se plasma; uno y otros cooperan a darle sus formas con una vertebración de ritmos.

LAS VOCES

EN la gran instrumentación de la música negra, sus instrumentos más valiosos son las cuerdas vocales. Sin duda, hay música negra consistente en cantos a voces solas. Así como hay entre ellos versos sin música y música sin versos, así tienen también música oral, o sea cantos, sin música de instrumentos. Comúnmente en Africa, como en Cuba, los cantos llevan acompañamiento de manos y pies, de tambores, güiros, maracas u otros instrumentos.

Las condiciones peculiares de la voz de los negros en los cantos, por sus timbres y su flexibilidad, llegan a influir en cierto modo en la estructura y maneras de la música instrumental, a causa de estar las líneas melódicas a cargo principalmente de las cuerdas vocales. Las voces de los cantadores negros son de tan amplio registro que les permite ir «en cuerda floja» o «glissando» desde los bajos profundos hasta los agudos.

Es frecuente atribuir a los negros africanos, particularmente a ciertos pueblos, como los de Nigeria, el uso de la voz en «falsetto». Esta manera de voces «in falsetto» parece haber influido en ciertos bailables afro sudamericanos y antaño debió de oírse también en los cantos de ciertos negros en Cuba. Aún hoy día es frecuente oír esas voces de falsete en los cantos de santería y en los de *orilé*.

Sin duda se fué esfumando un tanto al irse perdiendo el uso del lenguaje africano, como se fué perdiendo la «fañosería» que era típica de los buenos cantadores guineos. De todos modos se mantiene en América cierta peculiaridad en las voces negras de los cantos, aún en las que dominan completamente con gran éxito el «arte cantabile» de los blancos.

Cuando los ritos mágicos o religiosos se refuerzan por la conjunción activa de muchas personas, la música oral se convierte en *coro*, la instrumental en *orquesta*, la gesticulación ritual en *danza* y ceremonia colectiva. Y toda la música se transforma entonces en su estructura como en sus instrumentos para ajustarse a los nuevos requisitos. La fuerza del encantamiento crece cuando se suman en la canción muchas voces, las del creyente con las del sacerdote o mago, o las del grupo sectario, profesional o tribal, en función colectiva. Instrumentación de cuerdas vocales, cantos corales, orfeones espontáneos.

La coralidad del canto, o sea la cooperación de las voces de varios individuos, trae como ineludible requisito una mayor fijación de la métrica y del ritmo, de toda la estructura musical. El cantor, al no ser solo y tener que cantar con otros, pierde su libertad. El coro, al establecer fórmulas normativas de la expresión musical y conocidas de todos, se hace conservador. Y las fórmulas no sólo se perpetúan, sino que a fuerza de pasar reiteradamente por la colaboración colectiva, suelen refinarse hasta adquirir una modalidad que se ajusta al gusto popular y se hace tradicional. Esta es una de las razones por las cuales las músicas tribales son tan fijas y perdurables, porque son de expresión coral o colectiva; y, ello explica la tenaz persistencia de los modos musicales africanos en continentes ultramarinos, a través de los tiempos y pese a las presiones de otras culturas. Sin embargo, no hay que exagerar ese criterio teórico. En Africa la música suele ser siempre coral y ello no impide la multitud y complejidad de ritmos, ni sus variaciones constantes, ni ese asimetrismo tan desconcertante para los artistas acostumbrados a la notación gráfica de su música.

Alguna vez a los cantos negros se les ha negado que tuvieran armonía. Pero hoy día ya no se desconocen ciertos valores armónicos en los coros negros, si bien se discute su naturaleza. Ya los exploradores de Africa en el siglo XVIII acreditaban el don de armonía que tienen los negros. Actualmente se advierte que los cantos corales propiamente litúrgicos son todos al unísono, si bien con frecuencia se notan esas espontáneas polifonías vocales y en todo caso jamás se oyen discordancias. En los cantos de diversión de los

bembés y otras reuniones de baile, las polifonías armónicas son más marcadas; lo mismo sucede sin saberse el motivo cierto de ello, en los coros de los ñañigos. Quizás se debe ello a que los cantos y bailes litúrgicos de los lucumís son frecuentados por los niños desde que éstos nacen y van acostumbrando sus oídos a sus peculiaridades, mientras los cantos ñañigos no solían aprenderse sino cuando los neófitos, ya en plena adultez, habrían sentido más influencia de la música coral profana, así negra como mulata y blanca. También de los negritos de Cuba puede decirse que, fuera de los recintos religiosos, apenas ellos se juntan a cantar, espontáneamente se organizan a varias voces entretejiendo su polifonía armónica con los prodigiosos ritmos que sacan de la percusión de simples cajones, tablas, palos, hierros, botellas y maracas.

En Cuba los negros y mulatos también cantaron en coros profanos fuera de los templos y fueron numerosos sus grupos espontáneos hasta de veinte o treinta cantores en «coros», «claves», «guaguancós» y otros estilos y siguen haciéndolo en «comparsas» y bailes; pero jamás tuvieron ni han tenido un alto estímulo.

En ocasión de las *comparsas*, cuando éstas son favorecidas por el apoyo oficial y económico y se levanta «embullo» por organizarlas y aspirar a los premios, se forman coros populares con músicas, cantos y bailes nuevos para ser ejecutados por las calles al son de orquestas afrocubanas, compuestas de una batería de membranas y metales y un cornetín, o una trompeta china, que sustituye a la voz del solista. Estos conjuntos corales, así en La Habana como en Santiago y otras poblaciones, han sido muy aplaudidos y algunos han dejado canciones bailables que se han incorporado al repertorio folklórico; pero es quizás durante los ensayos que preceden al comparseo callejero cuando más se ha podido advertir la estética de dichos coros. En tales ocasiones, por razón económica y por mantener cierto secreto en cuanto a la novedad de los cantos con que las *comparsas* han de presentarse al certamen público, se prescinde casi siempre de los instrumentos y la música se hace oralmente, sólo con las cuerdas vocales de los cantadores, las cuales dan así la melodía como su acompañamiento. Entonces, al decir vernáculo, es sólo «música de bamba», a manera de un orfeón que junta las palabras del canto con los sonidos imitadores de los instrumentos. Los «cantaos» de esos conjuntos corales, de una veintena o más de hombres y mujeres concordando sus voces, son realmente bellos y de tipismo cubano en manera alguna inferior al de la melodía de carácter romántico e italianizante, que por fraudulenta antonomasia es mal llamada «canción cubana», como si en

en el prolífico cancionero de Cuba esa fuera el único género de canción.

No hubo en Cuba coro de voces «de color» organizado permanentemente; pero, en las últimas décadas han surgido con espontaneidad ciertos grupos corales de nuevo tipo en la región de Oriente por factores análogos a los que determinaron la creación de los *spirituals* en Estados Unidos, o sea el maridaje de la emotividad religiosa del negro y del mulato expresada con su música dialogal y danzaria y ciertos cánticos de los cristianos blancos. Citamos los coros de los espiritistas cubanos, que pudiéramos denominar «*cordoneros del Orilé*», surgidos en este siglo sobre todo por las comarcas de Bayamo y Manzanillo. No son esos centros espiritistas exclusivamente de negros, pues en ellos están confundidos sin discriminaciones étnicas hombres y mujeres de toda suerte de pigmentos, si bien predominan en aquéllos los individuos oscuros de toda la gama característica de la clase trabajadora y pequeña burguesía de la región oriental de Cuba. Esos coros constituyen los más característicos ritos de ciertos grupos religiosos muy nutridos, abundantes y en creciente boga, llamados «espiritistas» o «centros espirituales».

En esos ritos afroespiritistas de Cuba conocidos comúnmente por *Orilé*, se musicaliza cierto ruido del cuerpo de manera muy original. Los «cordoneros del Orilé» hacen música rítmica a modo de un coro formado con sus fuertes resuellos. No se trata de un «canto espiritual» de los muchos, dialogísticos y con muy patéticas y melódicas plegarias que se entonan por un solista o «cabecero», secundado por un grupo de coristas, los cuales van marchando en rueda, unidos por las manos y cantando un estribillo al compás del ruido de sus pies. Llegado un momento del rito, callan todas las voces, se sueltan las manos, colócanse todos mirando hacia el centro del corro y comienzan a agitar ambos brazos a la vez, acompasadamente hacia arriba y hacia abajo, respirando con fuerza a cada movimiento. El resuello de cada «cordonero» produce un ruido al aspirar y subir los brazos y otro al espirar y bajarlos violentamente. El aire al entrar y salir del pecho se convierte en una serie de rítmicos resoplidos en dos tonalidades alternantes, alta en la inspiración y baja al exhalarse, que van intercalándose entre los ruidos con que se marcan los pasos. Los resoplidos suenan como un opaco tamboreo bitonal que, entrelazándose con los simples pasos de la marcha rotante, dados a contratiempo, forman una línea de sonoridades con efectos sugestivos e hipnóticos análogos a los motivados por los rítmicos cantos responsoriales, acompaña-

dos o no de tambores u otros instrumentos percusivos. Con razón a ese ejercicio de los brazos y de respiración se le suele decir «el martillo». «¡Aprieten el martillo!», dice a veces la cabecera para avivar los movimientos y sus roncadas sonoridades.

Los «cordoneros», en ocasiones más de una cincuentena, resoplan cada vez con más vigor, los resoplos se hacen más y más sonoros, van ajustándose al unísono, y se «aploma el cordón», según ellos dicen, cada vez con «tempo» más «vivace». En ese «crescendo», la compleja y bronca sonoridad coral de los resuellos de tantos hombres y mujeres, algunos de ellos «poseosos» por espíritus, adquiere extraños matices. A medida que se acelera el rito rotatorio, a los ruidos de los resoplidos se unen inconscientemente ciertas sonoridades insólitas que llegan a los oídos como confusos sollozos, hipidos, gimoteos, suspiros y ronquidos. A veces se oye como un aullido lúgubre. «Son los fluidos», nos dijeron. No son cantos a «sotto voce», ni sonoridades «a boca chiusa» o «semichiusa», como se usa en los orfeones para imitar el sonido de los instrumentos acompañantes; ni siquiera es *música de bamba*, formada por sonidos orales inarticulados y fuertemente labiales. No son sino sonidos sólo producidos por el aparato respiratorio sin intervención de las cuerdas vocales; salen de la boca pero no tienen vocalidad. Son como intentos de anhelosas expresiones que no pueden proferrirse por la carencia de un lenguaje de voces humanas. Ya nos referimos en otro lugar a los sonidos orales invocabularios con que los negros de Africa suelen acompañar ciertos ritos mortuorios como expresiones de un misterioso lenguaje de ultratumba. Análogos a esos sonidos guturales indeterminados son los resoplidos de los «cordoneros» en su rito para «sacar muertos», como ellos dicen, o sea para provocar la posesión pasajera de los cuerpos vivos por las ánimas de los antepasados; pero en este rítmico resollar a coro no hay oralidad ninguna y del aparato del habla sólo se utiliza la cavidad que da resonancia a los ruidos de una muy intensa respiración.

Entonces en el rito no hay solista ni «cabecero» que cante sólo aquél imponente coro de ruidos extraños y broncos, como deben sonar para los condenados los fuelles con que los demonios avivan los eternos fuegos del infierno. Parece «cosa del otro mundo», aquel coro de figuras estáticas, con las piernas en flexión, las cabezas inclinadas al suelo, con sus facciones contrahechas, ojos cerrados y bocas abiertas, doblados los torsos y agitando sus brazos con energía como si quisieran sacudirse sus ligaduras, girando con pasos acentuados en torno a unos poseos o a una cruz con cirios

encendidos que representa un sepulcro, o a una «balsa» de feligreses en busca de comunicaciones con el más allá. Ni siquiera es aquello un coro de endemoniados, pues ese rito de circucción no es de convulsos ni energúmenos, todo en él es ordenado como en una sacra liturgia procesional de sacerdotes en devoto arrobo. Cuando aquella frenética rueda humana llega a su paroxismo, con sus respiros rítmicos, jadeantes y estertorosos, se tiene la visión de algo macabro, como un coro de moribundos, en la fatiga con que aspiran el aliento de sus vidas, o de difuntos que aspiran afanosamente por retornar a vivir en un trance pasajero de semi-reencarnación en cuerpos ajenos. Esta es una danza transmudana de muertos anónimos, sin rangos terrenales, espectros en carnes prestadas, sobre un osario común donde ya se hubiesen confundido sus calaveras mondas.

Aún cuando no tenemos dato de que esa música de resuellos se estile en Africa, presumimos que ella se haya originado en Cuba por el genio africano que dió sonorizaciones y ritmismo a los vigorosos resoplidos motivados por la respiración disneica que en las personas suele anteceder a los fenómenos de su desdoblamiento psíquico, así en las «subidas» del *oricha* o del *enguelle*, propias de las religiones africanas, y en los endemoniamientos de los energúmenos cristianos, como en los trances de mediumnidad de los modernos espiritistas. Ese ritmismo musicalizador, tan propio de Africa, así como otros detalles de dichos ritos que son de carácter afroccidental, permiten inferir una causal africanía en esas danzas corales al son de resoplidos y pisadas.

Alguna semejanza parece hallarse con esta música de resoplidos en los ritos de los negros norteamericanos de ciertas sectas protestantes donde se atiende mucho el emocionalismo. En las salmodias y danzas que allí se estilan para «to get religion» o ser «santified», es decir alcanzar el éxtasis de la posesión, es frecuente advertir esas respiraciones fatigosas, rítmicas y aceleradas que precipitan la circulación de la sangre y la caída en el trance hipnoide; pero carecemos de datos para inferir si esa música de resuellos de los cordoneros del *orilé* pudo venirnos a Cuba traída por negros extranjeros habituados a esos ritos de «santificación». Nada semejante se encuentra en los ritos yorubas, ararás, congos, ñañigos y demás que se practican en Cuba; no parece pues que aquella extraña música proceda directamente de Africa, salvo su ritmismo, su coralidad y su mística.

Así como las voces se multiplican y de su esfuerzo común nace un coro, el instrumento se une a otros instrumentos y juntan sus

sones en una orquesta, con lo cual se intensifican más en timbres y tonos las sonoridades operantes y se hacen más complejas sus fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas. La intensa socialidad del negro, que le hace encontrar un coro para su canto, también lo lleva casi siempre a que su música sea orquestal. Con frecuencia en esas músicas sacromágicas de los negros africanos, a las notas humanas se unen, por lo común en un «tutti» constante, las de instrumentos representativos de todos los «reinos» de la naturaleza; todos aportan en sus sonidos las expresiones de su *mana* o potencia para integrar la orquesta y dotarla de un «encanto» irresistible. Aún entre negros de Africa, aún en los tañidos sagrados que elevan los cantos milenarios a los dioses, la música afroide nunca está completa hasta que se ejecuta porque siempre ha de acabarla en su integridad estética y vital un espíritu que surge de improviso. En toda música de los negros es inevitable un hábito de improvisación que le trae el genio ancestral, como el *írime* o «diablito» ñañigo sale de las sombras, reencarnando temporalmente el espíritu de los antepasados, para comunicar a sus hijos vivos un secreto de vitalidad. Pero, se dirá, ¿acaso no ocurre lo mismo con toda música, con toda verdadera música, que no sea una mera aunque habilidosísima mecanización técnica de sonidos? Con distintas palabras y conceptos, vive aún en lo esencial la milenaria creencia de que la música es creación del misterio.

LOS INSTRUMENTOS

Las características rítmicas y melódicas de las «músicas» negras se manifiestan en su aspecto instrumental. Ahí es donde el negro expresa mejor su prolífico ritmismo.

No parece aventurado pensar que la introducción de los instrumentos músicos se deba principalmente a su función originaria de acentuar la sonorización de los ritmos, dándoles más fuerza, sumándoles su propia potencia mágica, y, en fin, haciendo posible la socialización de los ritos por la mayor sonoridad, capaz de alcanzar a gran número de individuos. La ansiedad emocional del ser humano requiere a veces que la expresión sonora sea aún más vigorosa que con la mera sonoridad de la palabra unida al ritmo, al verso y al canto. Hay que hacerla más trascendente.

Los primeros instrumentos de sonoridad fueron, sin duda, los «naturales», los del propio cuerpo humano. El hombre nace con sus propios y anatómicos instrumentos de música. Después de las cuerdas vocales, tendidas y vibrando en la laringe con la resonan-

cia del aparato oral y de la caja craneana (el mejor de todos los instrumentos músicos), los seres humanos debieron utilizar espontáneamente sus pies para percutir el suelo, como se suele hacer en los impulsos imperativos de iracundia, y sus manos para palmotear, como hacen hasta los niños en ocasión de jolgorio y viva alegría. Y también se golpearon con las manos sus muslos, su tórax y sobre los labios de su boca abierta para producir sonidos que se unieran a los conjuros, con ritmo o sin él, tal como se observa en la «música natural» de las gentes selváticas y aún se estila para ciertos ritos entre los negros africanos y sus descendientes de Cuba.

Pero, los instrumentos anatómicos de la musicalidad humana, aún cuando jamás han sido abandonados, no fueron suficientes para dar fuerza eficaz a los conjuros. Entonces se les complementa por medios artificiales, o sea uniéndoles las sonoridades de ciertos objetos vibrátiles a veces contruidos a ese solo fin. Es la música propiamente llamada «instrumental», que se une a la humana, natural y oral o corporal.

Si en el canto se alza la voz para intensificar la expresión, si a las «palabras fuertes» de la voz humana se unen «sonidos fuertes» de las cosas extrahumanas, tendremos ese efecto de sonoridad que muchos han interpretado como «música fea y repelente» para espantar a los seres malévolos, sin reparar realmente en que la potencia centrífuga entonces está en las palabras del conjuro, reforzadas por los sonidos violentos de simbolismo semánticamente agresivo pero no estéticamente «feo». La música instrumental es voz altisonante, más fuerte, aparte del sentido mágico especial que por sí tenga la sonoridad del instrumento.

En todas partes los ritos sacromágicos aparecían como singularmente ruidosos; sobre todo en aquellos que se estimaban muy trascendentes y apremiantes, como durante los eclipses y los huracanes, en los cuales la acción debe ser urgente y muy intensa como lo es la emoción colectiva ante el extraordinario y temible fenómeno que ocurre en los cielos. Y también en aquellos ritos de exorcismo contra los espíritus malévolos o demonios. Pero, insistimos en ellos, no parece que esa música estrepitosa tenga como propósito fundamental el de ahuyentar a los entes indeseables por mero efecto del ruido como sonoridad, acústica y estéticamente repelente, sino por la virtualidad propia de los conjuros. La música fea y estruendosa por sí sola no basta para el efecto expulsivo; pero ella refuerza la potencia del exorcismo, formulado en «palabras fuertes» y enérgicos ademanes ritualísticos. El fragor actúa como un subrayado enérgico o un acento de la fórmula operante. Además, algunos de

esos «ruidos» son resultados de ciertas operaciones mágicas sin atender siquiera a su sonoridad. Es indudable que la mera intensificación física de la sonoridad de la música puede por sí producir efectos que los primitivos atribuían a la fuerza mágica de sus sonidos.

La fortificación por ruido instrumental de los conjuros y oraciones no se refiere precisamente, y quizás ni originariamente, a la peculiar sonoridad física de ciertos objetos, sino a la expresividad de su singular potencia mágica por medio del sonido. Así el conjuro se refuerza con el uso de ciertas sustancias (piedra, minerales, yerbas, palos, animales, etc.). Los polvos de basalto, de hierro, de oro, de coral, etc. en las manos del conjurador, o puestos en el hechizo, le darán más fuerza, la de su dureza o color. La madera o las hojas le proporcionarán sus virtudes excitantes, afrodisíacas, curativas, ponzoñosas o narcóticas. Los animales le transmitirán sus facultades de coraje, carrera, vuelo, fecundidad, visión, olfato, astucia, etc. Pero esas fuerzas de los seres naturales no se transfieren fácilmente y hay que forzar a los espíritus de las cosas; para lo cual se las golpea. Por la percusión se les conmina y, además, ellos suenan. El sonido es su expresión, su voz, la palabra de los seres que no hablan; la cual incorpora así su propio valor de expresión, por medio del ruido, a la locución humana que formula el conjuro. De esta manera los objetos se convierten en instrumentos sonoros, como parlantes y de la ordenación de sus sonidos, consustanciados con el rítmico conjuro, nacen música y canto.

No quiere esto decir que las sonoridades instrumentales se utilicen siempre tan sólo para intensificar acústicamente el efecto de las humanas u orales. Aún en los pueblos primitivos, hay sonoridades de instrumentos que desde su origen se aprovechan por su propio valor, simbólicamente expresivo, sin atender a las orales. A veces, con propósito religioso, se toca tambor sin cantar. Así lo hemos observado en Cuba, si bien en muchos de esos casos puede decirse que son los tambores quienes cantan.

Los instrumentos musicales surgen generalmente de criterios de magia. Como el grito, el chillido, el ululato y la palabra, así tienen un propio valor de creación y misterio ciertos sonidos extrahumanos, tales como el fragor del huracán, el retumbo del trueno, el gorjeo de las aves, el rugido de las fieras, etc. Esas sonoridades extrahumanas son captadas, por onomatopeya, con los instrumentos musicales primitivos. El ruido de la bramadera o el zumbador no es sino el horripilante de las ráfagas del viento furioso, del tornado o del huracán; con el toqueado de los tambores (xilófonos o

membranófonos) se imita el imponente rimbombo y tableteo de los truenos; el chachareo de las maracas es como ruido de chaparreo o chipichipi de llovizna; las flautas, silbatos y ocarinas suenan de maneras que asemejan los trinos y chillidos de las aves; los cuernos, los tambores de fricción y otros evocan con sus broncos timbres el temible rugir de las bestias feroces. Es muy verosímil también que ese propósito imitativo de las voces de la naturaleza se tradujera no sólo por los timbres de los instrumentos, sino por los ritmos a éstos encomendados.

Pero fuera de esos sonidos más allá del poder humano, que se explican por la mitología, el primitivo procura captar y aprovechar las sonoridades que le parecen extraordinarias de ciertas cosas a su alcance, y él las interpreta como las voces de éstas, como la expresión vital de su voluntad; es decir como un lenguaje peculiar de los seres invisibles o espíritus que según él animan todas las cosas, la piedra, el metal, el palo, el árbol, el fruto, el arma y sobre todo los muertos. Para aprovechar los sonidos de la madera, son numerosos los instrumentos, desde los simples *palos entrechocantes* y las *maracas*, hasta el *tambor xilofónico* y la *marimba*. Para los sonidos minerales, aquéllos no son pocos, desde las *barras percusivas* y los *cascabeles* hasta las *campanas* y el piano de laminillas metálicas llamado *marímbula*. Para captar las voces de los animales muertos, también son muchos los instrumentos, generalmente percusivos, como las *canillas*, el *cráneo*, los *cuernos* y el cuero enrollado o atirantado que produce el *tambor*; algunos de los cuales se usan también como instrumentos de viento, tales como los *cuernos* de que se hacen *trompas* y los huesos que se suenan como *flautas*; o también instrumentos de fricción como las tripas, de que salen las *guitarras* y *violines*, y los pellejos, de los cuales se originan las *zambombas*. Instrumentos de los denominados, con división ciertamente incorrecta, unos *percusivos* y otros *melódicos*.

Es de opinarse, pues, que especialmente para los conjuros, o sea para la poesía mágica, los instrumentos de cuerda y los de viento son menos estimados que los percusivos. Quizás ello se deba a una simple causa psicológica y social. Dado el carácter conminatorio del conjuro, una percusión, un golpe, parece naturalmente más compulsivo. En la magia de los negros a nuestro alcance, los instrumentos de percusión son los preferentes, acaso pueda decirse que son los únicos, para acompañar los conjuros. Y esto no es precisamente por motivos de carácter étnico; pues, digámoslo ahora, los negros africanos no carecen de instrumentos de cuerda, ni de otros también melódicos, como algunos han dicho con craso error.

Esto aparte de que ciertos instrumentos percusivos puedan ser melódicos y dar sonidos musicalmente regulares y afinados, siendo inexacta la corriente nomenclatura de los instrumentos en la cual se equiparan los percusivos a los ruidosos y a los rítmicos. Este predominio de los instrumentos percusivos caracteriza toda la música africana. Hasta el punto que ello influye decisivamente en el concepto mismo del ritmo musical.

El hecho de no haber instrumento musical primitivo que no tenga un sentido de expresión mágica, y como tales los emplean los hechiceros, ha llevado a creer que la poesía y la música brotan juntas, en forma de canto con acompañamiento instrumental; pero, repetimos, no parece que sea así. La música instrumental como la oral tienen a veces su valor propio, aparte del idiomático de las palabras; pero se unen a éstas para aumentar con su potente virtud la fuerza del verso sagrado. De la misma manera que las demandas del hechicero o sacerdote se aumentan con «palabras fuertes», con alzar las voces, con las de sus acólitos y con las del coro.

La música instrumental ha debido de unirse a la expresión oral, cantada o simplemente hablada, por el intrínseco valor mágico del instrumento, ampliado por el simbólico de su sonoridad, y al fin por los efectos mánticos y estéticos de ésta; o sea por el reflejo condicionado al son de cada instrumento que se ha atribuido a tal o cual numen o ente sobrenatural.

No importa el escaso valor musical del instrumento, ni siquiera su cacofonía, pues el efecto del sonido será lo predominante no por su musicalidad, sino por su «magicidad». Cuando nos sonreímos al oír que unos negros «hacen música» entrechocando dos gujarros, o dos palos, o dos hierros o latas cualesquiera, no nos damos cuenta de que su sonoridad es producida con el propósito de que el ruido de unas piedras despierten a la diosa de la tierra, el de unos leños es para evocar ciertos espíritus de las selvas, y el de unos metales para llamar a unos genios ctónicos. Cuando más, pensamos que aquellos ruidos, si son desagradables para nosotros, han de serlo también para todos y que su función ha de consistir en espantar a los espíritus, incapaces como nosotros de tolerar aquellos sonidos. Pero para ellos son insoportables más que por lo cacofónicos, por lo mágicamente significativos y prodigiosos.

El negro africano aprovecha estéticamente multitud de sonoridades musicales o «paramusicales», notas y ruidos. En su llamada primitividad artística, precisamente por esa su «primitividad», él traduce su mensaje emocional en un heterogéneo y complejísimo conjunto de sonoridades y movimientos. Para el negro toda orali-

dad es como palabra aunque no tenga sílaba, toda sonoridad puede ser como música aunque no tenga solfa; para él todo sonido es voz y nota de vida, y su arte pretende comprender, representar la vida entera, todo su coloquio con el cosmos y con su inefable misterio.

Parece indudable que el negro conoce el aprovechamiento estético de los «ruidos», o sea los sonidos llamados restrictivamente «no musicales», es decir de aquellos cuyas vibraciones acústicas no son físicamente periódicas ni regulares. El negro africano siente efusión musical con golpetear las sartenes, como Santa Teresa de Jesús su delirio místico revolviendo los pucheros. En Africa la intensa expresividad del negro, unida a la sutileza de su sensibilidad acústica y a la estética que le es tradicional, no sólo utiliza los sonidos «musicales» a su alcance técnico, sino también los «ruidos» que él puede captar, porque aquél encuentra también en éstos unos medios sonoros funcionalmente satisfactorios para su expresivismo, los cuales no son incompatibles, antes al contrario, son combinables, ocasional o generalmente, con aquellos otros sonidos para una más compleja y comprensible expresión.

Quizás pueda decirse que para el negro africano la música consiste en el arte de expresar estéticamente sus emociones e ideas inefables por medio de todas las sonoridades no vocabularias a su alcance que tengan una resonancia de significación social. Advirtamos que excluimos de esa definición de la música negra los sonidos de carácter idiomáticos, no sin la explícita reserva de que no cabe olvidar que muchos de los lenguajes negros son «tonales», y que, por tanto, los negros de «nación» hablan siempre, como decimos en Cuba, con un «cántico» o un «cantaíto», como un «dejito cantao», de manera que en rigor es difícil precisar cuando en su habla, sobre todo si ésta se ha vuelto algo enfática y altisonante, comienza la música o el canto.

Si se insiste en que la música no es sino el arte de combinar agradablemente los sonidos «regulares», habrá que reconocer la existencia de otro arte superior, «un arte de combinar estéticamente todos los sonidos no idiomáticos, sean regulares o irregulares, sean musicales o no»; y para clasificar el concepto habrá que buscarle un nombre, algo así como «super-música», o «música pantofónica», o «música integral» (¡ibamos a decir totalitaria!), que sepa hallar y articular las posibles trascendencias estéticas de todos los sonidos. O quizás mejor y más sencillo, tengamos que buscarle a los consabidos sonidos, qué hoy suelen calificarse por algunos de exclusivamente «musicales», otro nombre más apropiado por menos ex-

clusivo. Acaso será todavía de mayor facilidad, reconocer que los ruidos, pudiendo en ocasiones tener valor positivo y relativo en música, son cuando menos ocasionalmente «paramusicales». Cualquiera que sea su nomenclatura, hay un arte de combinar los sonidos, sean éstos más o menos propicios y sean regulares o no. Si su combinación produce expresiones o emociones estéticas, ya sólo por esto es un arte musical.

Los instrumentos musicales empleados en Cuba para invocar a los dioses y a los espíritus son de tipo idiófono o membranófono, realmente percusivos. A veces en ciertas ritualidades mágicas se emplea un pito o silbato, sobre todo para dar una orden conminatoria al ente sobrenatural; pero esto parece ser una transculturación debida al influjo de los blancos. Hemos notado que tales órdenes del brujo para «arrear» al ente conjurado a que «trabaje», se dan comúnmente con palabras enérgicas, apoyadas con un fuerte chillido, y así es lo tradicional. El silbo llama al muerto. Pero si el chillido se sustituye con un pitazo es por imitación del silbato usado en Cuba por los antiguos mayores y cuadrilleros de las plantaciones y a veces por los actuales capataces de trabajadores en las faenas colectivas. Quizás se crea que estos pitazos de blancos tengan más «fuerza mágica» para compeler al trabajo que el mero silbo labial del brujo negro.

Esos simples instrumentos de viento con sus sonidos sin ritmo ni melodía, no acompañan realmente el canto, ni en un sentido estricto son propiamente musicales; suenan como lo haría el chasquido del látigo de un mayoral para «ahilar» los esclavos a la fajina. Pudiéramos señalar el uso de algún instrumento melódico, como la *marímbula* y una *flautita de Pan*, en ciertos excepcionales ritos de los ñañigos, así como el uso de un simple monocorde entre los congos; pero ello es rarísimo, al menos hoy día, y la explicación analítica de su empleo se sale de los límites de este trabajo. De todos modos en esos sencillos instrumentos de invocación mística su valor musical es escaso o nulo; no son tañidos por su efecto estético sino por su trascendencia mágica, aún cuando sus sonoridades, al unirse al canto como exclamaciones de exaltación, cooperen a la efusión emocional producida por el rito en la complejidad de sus elementos y provoque por «reflejo condicionado» el fenómeno místico de la posesión.

Las observaciones hechas en las liturgias africanas que sobreviven en Cuba inducen a pensar si la música nació por la trascendencia mágica atribuída a un instrumento, en cada caso a un solo instrumento, cuya sonoridad se deseaba incorporar al «encanta-

miento» para hacerlo más eficaz. En cada ocasión se atendía a la materia del instrumento, a su forma, a su sonido, a su procedencia, etc., para determinar su supuesta influencia. En unos ritos se atendería a que el instrumento fuese la rama o el fruto de un árbol sagrado, o la campana de un metal misterioso, o la piel atirantada de un animal totémico o de sacrificio, o el hueso de un antepasado poderoso, etc. Cada uno de estos objetos tiene su sacripotencia propia, la cual mediante el sonido, que es «su voz», se exterioriza y suma a la fuerza original de la imploración o del conjuro. Así se explican los *acheré* y los *agogo*. Primeramente estos instrumentos serían tañidos por el mismo interesado, el conjurador u oficiante del rito, como todavía lo hace hoy día el afrocubano cuando, en el secreto de su santuario, se dirige a los númenes en actitud de plegaria o de hechicería. Después, cuando el rito se refuerza, amplía y requiere la cooperación de otras personas, el instrumento será tañido por un asistente. Pero entonces ya se entra en el aprovechamiento de las fuerzas sociales, más allá del rito estrictamente individual.

Cualquiera que sea el origen de los instrumentos musicales, parece que en los pueblos primitivos su valor estético principal es el de los efectos rítmicos, fácilmente producidos por la simple percusión, que al obtener un ruido del objeto o sustancia que se golpea capta su «voz» mágica para que ésta actúe, tal como se dan golpes en tierra para que acudan los muertos. Y así los sonidos instrumentales se van uniendo a los vocales, enlazados por los ritmos en combinaciones muy complejas.

Ya el lector habrá advertido que todos esos instrumentos son realmente percusivos, producen sus sonidos al ser golpeteados bien por un medio extraño a su estructura orgánica (como en el *tambor*, la *campana*, etc.) o bien por un elemento percusiente comprendido en la misma (como la *maraca*, etc.). Esta condición orgánica de tales instrumentos hace que en ellos se pueda prolongar el sonido a voluntad, como ocurre en otros instrumentos; por ejemplo, en la flauta y en la gaita el sonido se prolonga por medio del soplo, mientras éste dura continúa el son indefinidamente. Lo mismo ocurre con los sonidos de las cuerdas del violín, cuyas vibraciones se prolongan por el arco y con las cuerdas vocales. En cambio, para que en el *tambor*, la *maraca*, la *campana* y demás instrumentos que vibran por percusiones, si se quiere alargar la duración del sonido, esto no puede lograrse sino reiterando una y otra vez las percusiones; la continuación del sonido en rigor no es en ellos sino una seriación de percusiones repetidas. De ahí resulta que la música ob-

tenida mediante percusiones es preferentemente rítmica porque en ellas es necesario ordenar con más rigor la serie de los golpes sonoros breves y repetidos que en los instrumentos vocales, de viento y de arco, donde un mismo sonido puede prolongarse por duraciones mucho más largas y por eso aquellos instrumentos suelen denominarse «rítmicos» y estos otros «melódicos», aún cuando esa nomenclatura no pueda tomarse con un valor riguroso.

En las fases primarias, los instrumentos musicales de la religión y de la magia son preferentemente percusivos. ¿Se deberá esto a que el ritmo es en consustancia con el conjuro y la tendencia de éste a las locuciones breves, imperativas, coactivas, hace que entre los instrumentos llamados a fortificar la acción mágica sean preferidos los percusivos? Sea lo que fuere, es característica de las culturas africanas el empleo preferente de los instrumentos percusivos. En los cultos religiosos y ritos mágicos de los afrocubanos su predominio es exclusivo, salvo unos pocos instrumentos de fricción en los cuales, por la parquedad y brevedad de los sonidos, se da la misma condición que en los tambores y maracas, la de tener que repetir indefinidamente el estruendo físico producido por las vibraciones sonoras.

El indudable predominio de los valores rítmicos en la música de los negros no significa que ésta carezca de melodía, ni en las voces de los cantores ni en ciertos instrumentos que los acompañan. Aunque de menos valor que los de los blancos, no cabe duda de que los negros poseen varios instrumentos de los llamados melódicos, si bien las melodías negras están generalmente a cargo de las cuerdas vocales que cantan.

No ha de haber discrepancia en aceptar como instrumentos melódicos el comúnmente llamado *xilófono* por los europeos, *balafón* por los negros sudaneses y *marimba*, entre otros nombres, por los africanos subecuatorial y por los americanos, que lo han nacionalizado en algunos países de Centro América, tanto de ser tenidos por muchos como indígena y precolombino. Aunque por su técnica de ejecución es instrumento innegablemente percusivo, tampoco puede negarse que la *marimba* sea instrumento melódico. Tal como lo es un *piano*, y, como éste, organizado de acuerdo con un sistema de escala de notas musicales. Tampoco se dudará de que la *sanza* o *marimbula* ha sido llamado con razón «el *piano* de los bantú», pues por medio de sus teclas, metálicas o vegetales, los negros tocan agradables frases melódicas.

La Euterpe africana entra en la expresión instrumental melódica por la vía de la percusión, cuando las percusiones producen

diversos tonos en un mismo instrumento o en varios. Así como el músico de un carillón produce bellas melodías tañendo sucesivamente varias campanas acordadas, así hace el africano con sus orquestas de tres, cuatro y cinco tambores, de diferentes tamaños y templado cada uno con distinta tonalidad. Aún sin proponérselo, la mera diferencia de tamaño en los instrumentos de un mismo género hace que éstos den sonidos a distinto tono, en proporción al tamaño de la materia vibrátil. En la membrana del tambor, las cóncavas cáscaras de las maracas, las cuerdas de los violines y guitarras, las cañas de las flautas y caramillos, etc., cuando más pequeñas son más agudas sus notas y más graves cuando más grandes. El músico primitivo al construir dos tambores de tamaño distinto ya tuvo dos sonidos diferenciados; uno más alto, otro más bajo, y dándose cuenta de ello aprovechó esas dos broncas sílabas en su lenguaje musical. Pero el hombre iletrado no sólo descubrió sonidos de diverso tono en sendos instrumentos, sino también en uno mismo, según la manera de percutirlo.

Sin duda, muchos, los más, dudarán de que los tambores puedan ser considerados entre los instrumentos melódicos. Algunos recordarán que los timbales de las grandes orquestas «blancas», las de «música culta» se afinan y sus notas de valor tonal se unen a las demás de la sinfonía; pero se sorprenderán al oír que de los tambores africanos se sacan melodías.

Sin duda, las orquestas blancas aprovechan con ciertos límites la potencialidad tonal de los membranófonos, afinando los timbales, pero no sacan más que una nota de cada cuero al percutirlo con un baquetazo. No ocurre así en los tambores negros, cuando estos se tocan a mano. Las manos saben captar a veces distintos tonos de un mismo cuero afinado; son más rápidas para los ritmos que las baquetas pueden «tapar» o dejar «abiertas» las vibraciones y matizar toda la gama posible de sus sonoridades.

No se trata del llamado «lenguaje de tambores», aún cuando éste sea organizado principalmente estableciendo cierta correspondencia de los sonidos tonales de los tambores con las tonalidades idiomáticas. En esas categorías primordiales de la música y de la poesía, cada unidad rítmica puede por sí corresponder a una unidad ideológica. Así como entre los africanos, cada persona tiene un nombre propio a veces secreto, a cuya pronunciación se atribuyen ciertos posibles efectos mágicos, así en algunos pueblos negros cada individuo socialmente importante tiene un nombre propio, diríase un «melónimo», sólo expresable por un toque de tambor. Entre ciertos nigerianos cada magnate, tiene un *oriki* o sea su «nom-

bre musical» (*ori* «cabeza», *iki* «salutación»), y cuando su *oriki* se toca en un tambor es un llamamiento irresistible, al cual el así nombrado no puede excusarse; con él se le saluda en las ceremonias religiosas. Sólo hemos podido lograr en Cuba algunas referencias de que antaño, en los cabildos lucumís, se saludaba con tales *oriki* del tambor a los *babalaos* y otras personas importantes.

Sabido es que los negros africanos poseen lenguaje de tambores por el cual se transmiten las noticias a grandes distancias. Hasta en Cuba los emplearon los esclavos, a mediados del siglo pasado, cuando las inquietas dotaciones de los ingenios y cafetales se comunicaban a grandes distancias unas con otras, tanto que las autoridades tuvieron que prohibir esos toques.

En Cuba, los negros, conocedores de las músicas y liturgias de sus cultos africanos, dicen que ciertos tambores «hablan» en determinadas ocasiones, aunque se toquen sin compañía de canto, «a mano limpia». Es un lenguaje ajeno al de la música general de los instrumentos. Es un habla especial que sólo profieren en casos dados ciertos tambores especiales entre los de carácter sagrado, no todos los que se tañen en los sacros ritos. Entre los tambores afrocubanos de estirpe yoruba generalmente «habla» sólo el *iyás* o sea el mayor del trío de los litúrgicos tambores *batá*, pero a veces, aquél «conversa» con el *itótele*, que es el mediano, y hasta con el *okónkolo*, o sea el menor. Entre los congos habla el tambor mayor de la *makuta*; entre los llamados ñañigos o abakuás habla su tambor denominado *bonkó enchemiyá*, aparte de algún tambor críptico; y análogamente sucede entre los ararás en sus toques de *vodú*.

La diferencia entre el «habla» de los tambores y los «toques» de las cornetas es aún más sustantiva, porque en esas órdenes marciales sólo se trata de un lenguaje totalmente convencional, de ciertas frases melódicas a las cuales se les da un sentido arbitrario y mudable cuando y como se quiera, mientras que en el «habla» de los tambores su significación está unida, fija y semánticamente en cada caso, a ritmos y modulaciones distintas en concordancia con las de la respectiva locución del lenguaje oral, la cual es también tonal y cuyas «fonética, tonética y durética», se trata de traducir directamente, del modo más aproximado e impermutable posible, mediante los sonidos del tamboreo.

Esta correspondencia directa entre los sonidos del idioma y los del instrumento membranófono, explica en gran parte la gran difusión en Africa del llamado «lenguaje de tambores» para comunicaciones a distancia, las cuales son posibles sin necesidad de una clave telefónica, a estilo de las telegráficas por sistema Morse, pre-

viamente establecida por un tratado intertribal. Claro está que en ciertas hermandades secretas de Africa, si tienen un lenguaje de palabras crípticas, también podrán traducir al habla de sus tambores aquellas voces orales de significación esotérica, que sólo los iniciados podrán comprender. Pero, aún en esos lenguajes herméticos, el convencionalismo jergal no está propiamente en las series de tonos musicales, sino en las palabras verbales que aquéllas producen en los tambores.

Fuera de las variantes de tonalidad que se captan en los tambores para ese lenguaje, es lo cierto que estos instrumentos pueden dar ciertas notas afinadas para su articulación estética como melodías en el lenguaje inefable de la música. Nos bastarían para sostener la potencialidad melódica de los tambores, unas referencias de viajeros y etnógrafos afrólogos y las observaciones hechas de los tamboreros afrocubanos, sobre todo en sus toques rituales.

Si la melodía es en esencia una serie de sonidos sucesivos de distintas tonalidades que agradan al oído, en los tambores afrocubanos se comprueba la realidad de su «melodismo» además de su «ruidismo». A cualquier tambor los negros les sacan al menos dos sonoridades, agudo y grave; a veces tres, grave, medio y agudo, y hasta más según el lugar que se percute y la manera como se haga la percusión. No son siempre tonos precisos, sujetos a diapasón, pero a veces son clara e indubitadamente afinados, y además son variables durante los toques, a veces a voluntad y otras espontáneamente, a medida que cambia la tensión de los cueros vibrátiles.

Esta afinación tiene que ser vigilada constantemente, pues los tambores se desafinan ellos solos con frecuencia. Es decir, pierden su tensión y se baja el sonido a causa del mucho percutir, de la humedad atmosférica producida por la inopinada lluvia, de una corriente de aire frío, etc. La tonalidad de los tambores africanos no es cosa trivial, como muchos creen, sino elemento importantísimo para el efecto estético y semántico de sus sones. Es uno de sus más ostensibles pero ignorados méritos. En los tambores llamados «de candela», la tensión del parche es mayor y su sonido más alto cuando está más caliente; pero a medida que pasa el tiempo se va enfriando y el sonido se hace más grave, «el tambor se afloja» o «se apea» como dicen los tamboreros. Aún en los tambores de tensión por medio de cordaje, como son los *batá*, donde aquella no se basa en el calor, también la tirantez de la piel se debilita y el músico ha de «levantar el tambor» con golpes de maceta. Generalmente los tambores se templan al simple oído; pero modernamente ya se ha tratado de afinar propiamente los tambores *batá* cuando

han de ser tañidos en grandes orquestas, o en unión de otros instrumentos para música de salón o «cabaret», ajustándolos con diapasón a tono con la escala usual. De todos modos, con esas diversas aunque escasas y no siempre precisas tonalidades se ejecutan sencillos diseños melódicos, que cualquier músico puede advertir si no está obcecado por sus propios prejuicios.

La principal razón de la ignorancia que tenemos los blancos de la musicalidad tonal de los tambores de los negros, proviene de que los únicos tambores que en la música eurooccidental se usan desde hace siglos, (tamboriles, atabales, tambores, timbales) se tocan con «baquetas», «palillos» o «bolillos» y no a «mano limpia». Con los «palillos» no se pueden sacar de una membrana las tonalidades que se logran tañéndola «a mano limpia». En Cuba la mayoría de los tambores africanos y afrocubanos se tocan a mano; pero algunos hay que se percuten con palillos de formas distintas; y cuando se quiere obtener varios valores tonales con estos tambores «apaleados», sólo pueden lograrse multiplicando las membranas, o sea el número de tambores. Con los palillos, a baquetazos, el cuero dará su ruido, o sonido (si está templado como en los timbales), y las vibraciones podrán producir formas sonoras diversas según la manera de percudir; pero tocando la piel con la mano desnuda, más caricia de golpe, aquélla podrá responder con una palabra disilábica o trisilábica, tonal y rica de matices. Al no aceptar los blancos que en sus fiestas y bailes se tañeran los tambores negros y transigiendo solamente con los tambores secularmente conocidos por ellos, como los pastoriles o militares, perdieron la oportunidad de aprender esos melogénicos manoteos y manoseos del tambor. Fué uno de los curiosos hechos de la historia social de la música negra en tierras blancas, que estudiaremos en otro lugar con mayor detalle. Ahora, cuando ya los tambores negros no necesitan ser tan apartados ni escondidos y van apareciendo, ya tolerados por su exotismo y también por las actitudes sociales ya cambiadas, es cuando nos vamos dando cuenta de esos valores musicales que hemos ignorado, a pesar de tenerlos tan cerca.

Parece que ha de atribuirse a esos matices tonales de los tambores africanos y afrocubanos tocados a mano, la diferencia que se advierte entre la sonoridad de los «redobles» tañidos en las cajas, tambores o timbales de las bandas u orquestas «blancas» y la de los «repiques» que ejecutan los tambores de Africa y Cuba. En éstos no se imbrican tanto los sonidos, los cuales tienen tonalidades más sutiles.

Esta complicación de ritmos, tonos, timbres y matizaciones de las orquestas de los negros africanos explica por qué es realmente imposible interpretar su música completamente en el teclado de un piano. Aún tratándose solamente de sus embrujadores ritmos con sus típicos «rellenos», un solo piano no puede reproducirlos, y ésta es una de las causas materiales más importantes de que la música negra no se haya propagado más. En definitiva cada música sólo puede ser ejecutada por los instrumentos para los cuales fué compuesta, con aquellos con que fué creada. Y los blancos jamás podrán dominar los secretos de la pantofónica música negra hasta que aprendan a tañer sus percusivos, sobre todo hasta que a «mano limpia» sepan tratar sus tambores y hacerles «hablar». Los negros ya han sabido hacer «hablar» a los violines de los blancos como éstos hacen; son éstos los que no han querido que en sus propias manos digan los membranófonos negros su inefable mensaje humano.

Muchas otras consideraciones cabría hacer acerca de cada uno de los instrumentos de la música africana, así en cuanto a su organografía, a su catalogación, a su valor mélico, a sus funciones sociales y a su distribución etnográfica, como tocante a las peripecias históricas y a las curiosísimas transculturaciones experimentadas en Cuba por aquéllos.

Esta admirable inventiva de los negros y sus descendientes para transcultar en América los instrumentos africanos y para crear otros nuevos que satisficieran en el ambiente social neomundano sus tradicionales necesidades estéticas, no se ha manifestado exclusivamente en Cuba, dando origen a distintas soluciones históricas en los diferentes países de América y temas para muy interesantes capítulos de la etnografía musical en cuanto a la evolución organográfica según haya sido y sea en cada región territorial el juego de las diversas presiones sociales.

Ese antiguo proceso de la transculturación en los instrumentos de la música afroamericana aún no ha cesado y no parece que esté para cesar. El negro de nación o criollo ha adoptado ciertamente numerosos instrumentos musicales de las culturas eurooccidentales. No se ha resistido al aprendizaje de ninguno y con ellos ha logrado maestría y muchas veces aplausos ilimitados en todos los centros focales de la alta música, en uno y otro continente; pero sí se ha resistido a abandonar sus ancestrales instrumentos cuando los de los blancos son incapaces de rendir aquellos 'originales e insustituí-

bles valores estéticos que son aún desconocidos de la cultura eurocidental, tales como las vibraciones de los tambores, las maracas y otros instrumentos de los negros. Y su genialidad lo lleva a inventar otros nuevos (la *clave*, el *bongó*, etc.) cuando las circunstancias le obligan a ello, traduciendo así con novísimos medios por él creados, las vitales emociones que les son inspiradas por sus abuelos.

LA MUSICA AFRICANA

FOR

Daniel Gray

NUEVOS ASPECTOS DE SU DIFUSIÓN

AQUEL interés que favoreció a la música de los negros, hacia los comienzos de nuestra centuria, mantenido luego por la ingeniosa disposición tonal y una dinámica particular que aportaban ciertos cantos y bailes de los de los esclavos norteamericanos («rags», «blues», «spirituals»), ya había requerido a los grandes compositores de la época.

Hacia 1918 surgía la irresistible alteración del «jazz» llamada a precipitar una verdadera reforma en la música ligera y en la danza mundana. Sería inútil negar la difusión que por este medio indirecto lograba adjudicarse el arte de las tribus negras que habitan casi toda el Africa; y, como una credencial colectiva apareció una copiosa literatura relacionada con el tema. Luego se hicieron notar las innovaciones propiamente musicales en los más diversos géneros: la música del ballet, la del cinema, las revistas musicales («shows») y hasta el repertorio sinfónico acogieron la solicitud.

Antes de desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, ya la cátedra había hecho oír su palabra y fueron muchas las obras teóricas, anecdóticas y de pura divulgación, que planteaban el nuevo orden de cosas, en la espera de mayores revelaciones.

Terminado el conflicto, en 1945, se reanudaron las rebuscas; pero, esta vez mejor encaminadas con la investigación directa, en Africa misma, de un material sonoro que luego ha sido incorporado a los films musicales y sometido al examen inmediato de los estudiosos.

LAS NUEVAS FUENTES DE INFORMACIÓN Y DE ESTUDIO

SI bien desde 1920 pasaba el continente africano a ser teatro y lugar de acción de muchas películas mudas, la ilustración musical con motivos autóctonos vino a realizarse después de un cuarto de siglo y al favor del sistema sonoro implantado en el cinema. El film «La Atlántida», extraída de la novela de Pierre Benoit, había sido la verdadera primicia exótica, seguida por otros intentos en diversos continentes. Tanto esa fantástica cinta—con algunos «exteriores» filmados en el Sahara—como los documentales cinema-

tográficos de la «Croisière Noire», que, en el mismo París y por esos años, se daban a conocer, influyeron dignamente en la adopción de un nuevo y desconocido ambiente para la pantalla; pero, debió aún transcurrir una década para reanudarse las tentativas. El film italiano, con música de Rossellini, «Sotto la Croce del Sud», aportó un cierto interés que luego sobrepasó la cinta yanqui «Trader Horn», realizada con auténtica música exótica, arriesgadas escenas de caza y combates de fieras. La iniciativa fué sin duda coronada por el éxito, pero no se pudo tan fácilmente repetirla en virtud del costo y las enormes dificultades para grabar y filmar en el terreno mismo.

La Segunda Guerra Mundial retardaba aún la prosecución de esos experimentos y solamente hacia 1943 empezaron de nuevo a interpolarse cuadros africanos con música auténtica en películas de argumento general. Un lustro después ya fué un acierto, en pleno, la filmación de «Savage Splendor» («Esplendor Salvaje»), con material recogido en Africa misma por el expedicionario yanqui Lewis Cotlow. Había recorrido éste 36.000 kms.—de Kenia al Sudán—en diez meses y con las grabaciones obtenidas de los bakuvus, basongomeno, watusi, massai, fellah y los pigmeos del interior del Congo, había logrado recomponer una evocación sorprendente de tan extraños mundos. En la mayoría de las escenas surgía un realismo desconcertante y quedaron insinuadas muchas arcanas experiencias que venían a prestigiar particularmente al nuevo género. El procedimiento del Technicolor realzó a maravilla la visión colectiva, y el contenido sonoro del film significaba una ilustración fiel y castiza.

Marcando un jalón de ventaja apareció en 1950 «Congolaise» («Congo Salvaje»), impresionante film que, si no se destacaba por la policromía que había adornado al anterior, se excedía en longitud y en variedad argumental. Aprovechando la experiencia de aquellos intentos pudieron escalonarse y compaginarse fácilmente los episodios, al impulso del gran material recogido por la expedición francesa a los ríos Ogowe y Congo y con el mismo nexo de continuidad que había proporcionado la navegación fluvial. En sus dos horas de proyección la cinta se destacaba como una verdadera antología de africanismo, oponiendo los ambientes respectivos—en climas y latitudes opuestos—de siete grupos étnicos bien caracterizados. Coincidiendo con el itinerario de la Misión Ogowe-Congo en el Africa Occidental Francesa y el Congo Belga, la revisión daba comienzo con escenas dedicadas a los babingás (una primitiva colectividad de semi-pigmeos) para continuar con los

bakalés, los pagüinos, los azandés, los equibondós, los ubanguis y el más evolucionado grupo de los batekés, interesante tribu congoleña que, hasta muy avanzada nuestra centuria, constituía un vasto y poderoso imperio gobernado por el recordado rey Makokó.

Tan diversas etapas culturales no coinciden, en general, con las correspondientes capacidades musicales, pero el arsenal de sonos presentados integra la expresión máxima en esta clase de tentativas. El material sonoro de grabaciones fué entregado para su «arreglo», orquestación, compaginación y enlaces con la música de fondo al experimentado músico brasileño Bernardo Segall, profundo conocedor, en su país, de los secretos de la música negra legada por los esclavos. En su cometido este experto folklorista es digno de todo aplauso por su estricta sumisión a los originales. Jamás usa el «tutti» sino la vena instrumental reducida de los sonidos puros tan ventajosamente utilizada en nuestros tiempos por la música culta. Son ingeniosos algunos leves toques y simplistas aplicaciones encargadas de matizar los trozos de conjunto, con típicas melismas en sextas paralelas del xilófono, las breves llamadas de trompeta con sordina, los esfumados efectos percutantes de los balafones (en América conocidos con el nombre de marimbas), los corales lejanos, y los gráciles adornos de flautas, como si se fuera integrando el ambiente de una generosa exposición de música africana.

Cuando ya se creía agotado el material de sonos exóticos, aparecieron aún dos films con sendas revelaciones. Aquella sobajada serie cinematográfica del «Tarzán» que del Africa había aprovechado todo menos la música, tuvo, ante el desarrollo de los acontecimientos, que acogerse a la innovación con el más reciente episodio de «Tarzan's Peril» («Tarzan en peligro»), aprovechando grabaciones efectuadas en Kenia, Tanganyka y Uganda y la música de fondo de Michel Michelet. Simultáneamente se proyectaba la película «Jungle Stampede» («Africa rugie») con otras novedades musicales obtenidas en exploraciones llevadas a cabo en las regiones vecinas a los grandes lagos y en especial las que habitan los «massai» al oriente del Victoria.

Con esta lista de films el ciclo del Africa ecuatorial quedaba bien favorecido y en especial aquellas comarcas más desconocidas. Naturalmente se ha dado preferencia a las regiones privilegiadas por la caza mayor, como la selva Itouri en el poniente y los territorios de Kenia y Uganda en el oriente. Es por ello que el repertorio general de este ciclo significa un serio avance para la revelación

de un arte incipiente que en nuestros días ha retenido la atención de los estudiosos.

Las profesías que había vertido en sus estudios sobre esta materia el Prof. Erich von Hornbostel (1877-1935), aquel reputado folklorista que por tres lustros sentó cátedra en el Laboratorio de Psicología de la Universidad de Berlín, se vieron al fin enteramente confirmadas. En la época que él escribía no era aún posible disfrutar de las versiones documentarias que brinda, en esta especialidad, el cine sonoro; y, por supuesto, el folklorista tuvo que atenerse a las grabaciones africanas de la monumental discoteca de ese laboratorio. Sus observaciones personales quedaron después muy ampliadas con los espectáculos y audiciones realizados en la Exposición Colonial de París (1931); y, fué bien sensible que esos actos no se registraran para la ciencia y el arte.

POSTERIORES ENSEÑANZAS Y SUGESTIONES DEL ARTE NEGRO

AL considerar esa porción planetaria tan tardíamente revelada y aventurar un examen analítico de todo el material sonoro captado en las cinco películas precitadas, se exigiría una previa clasificación de orden musical concebida dentro de la mentalidad dominante en esas latitudes. Desde luego no se ve clara la posibilidad de estructurar esa ordenación en un plan de primitivismo porque las señales evidentes de ciertos refinamientos en el sentido acústico contradicen tan despectivo propósito. La enormidad del repertorio y sus variaciones e incursiones en campos estéticos desconocidos, no justificarían la tentativa de referirse a balbuceos; y, por último, la extralimitación, en Africa, de la magia sonora a sectores hasta, ahora tan desatendidos como el grito, el ruido y la palabra hablada, despliegan un abanico de posibilidades, a cual más prometedoras.

El programa de observaciones del Dr. Hornbostel, publicado en 1928, con toda la profundidad de su contenido, ya resultaba algo escaso e indeciso ante las demostraciones ofrecidas en 1931 durante los inolvidables «tamtams» nocturnos de la Exposición Colonial. Centenares de mimos, figurantes, danzantes, cantantes y ejecutantes de una decena de tribus diferentes de la raza de Cam prestaron su concurso y sugirieron a la crítica más de un punto de interrogación. Por último los perfeccionamientos del cinematógrafo situaron un palenque de observación en el ingenioso maridaje de la pantalla con el alto parlante; pero en buenas cuentas fueron las expedi-

ciones científicas de los franceses y las excursiones comerciales de los norteamericanos las iniciativas que previamente socorrieron la rehabilitación de un campo folklórico hasta ayer desatendido.

«Savage Splendor» jugó el papel de un irrefutable documental científico y «Congolaise» se encargó de confirmarlo con un despliegue de insinuaciones tan fehacientes como inesperadas. Esta tabla de adquisiciones consultaba una sorpresiva nómina de fenómenos relacionados con el oído humano y casi en su totalidad inadvertidos por la cátedra. Mejor que en los jardines zoológicos llegamos a conocer la gama de sollicitaciones que, desde el rugido al gorgojo, distinguen a cada especie del reino animal, pidiendo el concurso de todos los ruidos y rumores de la naturaleza para reconstituírnos la «voz de la selva». En el factor humano logramos conocer las posibilidades del grito y en especial de la musicalización de la palabra hablada sin salir del estado de parla. Nos fué dado verificar acoplamientos de dos temas vocales en estado de solos o de corales, de aquellos propiamente vocales con instrumentales y aún la reunión de tipos diferentes de estos últimos. En este asunto la preceptiva del Prof. Hornbostel—pese a la incompleta documentación de su época—aparece incólume en sus principios y postulados, distinguiendo las diversas etapas que pueden conducir a la estricta polifonía. Ante los progresos alcanzados ha sobrevenido el momento de recordar y comparar las arrobadoras cantinelas de los bogadores del Congo, registradas en cilindros y atesoradas desde 1920 por la discoteca berlinesa. El recitante divaga y el resto de la tripulación de la piragua le hace juego emitiendo notas sueltas al unísono, acordes plenos algo sostenidos y leves melismas graves o agudas; todo aquello infatigablemente repetido como un canto de trabajo. En 1951 este procedimiento ya se encuentra ampliamente registrado y se le puede observar extendido, en toda clase de conjuntos, a ambos sexos y en todos los cuadros sociales. Aún más: los orquestadores o «arregladores» los forjan artificialmente regrabando dos discos simultáneamente.

En la norma de posibilidades pueden enumerarse acentos desconocidos propios del xilófono en el sentido de la livianeza, elocuencias impensadas del «lenguaje del tambor», efectos flagrantes de clamores, de alaridos, lamentos y ululatos vertidos por los instrumentos de cuerda rascada o de sople en determinados registros; y, una capacidad tan expresiva como ignota en la vibración y el juego estético de varillas metálicas al aire y apoyadas en un punto sobre una caja armónica. El ejecutante de este instrumento específicamente africano—conocido con el nombre de «pianillo café»,

«banza» y un centenar de denominaciones—lo asienta sobre sus rodillas y pulsa las puntas metálicas con los pulgares, sosteniendo la caja con los demás dedos. La ejecución es siempre animada y de un efecto de intimidad y recogimiento—derivados de sus exiguas dimensiones—dignos de estudiarse al contemplar el estado de éxtasis en que sumerge el que lo pulsa.

Es digna de notarse la atrayente sonoridad de los monumentales flautones emitiendo una sola nota gravísima similar a la de los tubos de órgano, pero con el grano más grueso que le confiere la materia vegetal. Asimismo implica una alta novedad del conjunto de ruidos y rumores de cascabeles y placas que agitan los saltarines y saltatrices en su incesante actuación coreográfica; como también aquella seudovocalización que presentan los gritos rasgados o quebrados con que mantienen su persecución los cazadores de antílopes.

A este ható de sugerencias hay que anteponer una bellísima enseñanza del arte africano: la musicalización de la estricta palabra hablada. Los ejemplos ofrecidos en «Savage Splendor», en «Tarzan's peril», en «Jungle Stampede» y en especial en «Congolaise», son primorosos. Se nota ahí la complacencia de los locutores africanos al verter sus repetidos fraseos completamente ajenos a la técnica peculiar del «recitativo» renacentista del Occidente; se observa que esta actividad es confiada solamente a los hombres de edad: el patrón de la barca en son de distraer al equipo, el casamentero en el momento de la alocución y el brujo o chusco de la tribu celebrando una proeza cinegética. Con o sin contenido de palabras o de sílabas, o por medio de vocales arbitrarias el solista asciende o desciende—con sentido artístico—en la gama propia de su registro vocal, integrando un pie de un máximo de treinta valores parciales, hasta formar un diseño de incontrovertible lógica musical y tratado en «ostinato». Es perceptible su gimnasia de las cuerdas vocales para embocar las más agudas y graves notas del contenido o bien en otros casos un similar esfuerzo para alcanzar al fin de la tirada una nota agudísima, a la cual sigue una tónica de reposo. Todo esto queda reducido al mecanismo del «parlando» y las fluctuaciones al estado de canto son escasísimas y nunca tan obligatorias como aparecen en las grabaciones chilenas de los cantantes araucanos. En las funciones tonales se impone inmediatamente la complicidad de la tónica y de la dominante, desenvolviéndose el leve discurso con una lógica convincente y una desenvoltura ya bien probadas.

Todas estas virtuosidades en ejercicios tan desusados confir-

man, una vez más, aptitudes musicales ya tan honrosamente reconocidas como el sentido del ritmo que distingue a la estirpe negra. Por lo que a excelstitud de interpretación se refiere no está de más recordar otro episodio de este ciclo de grabaciones. Abren ahí cátedra los efectos de plenitud de un coral femenino, incansablemente repetido al final de «Jungle Stampede». La breve frase es capitolosa, enfática e inédita: se advierte en su curso melódico la proposición de dos o tres corcheas y la contestación de otras tantas, mantenidas imperturbablemente como un desafío de exactitud y una afirmación de musicalidad. Se diría una simplista cantinela, pero en la implacable repetición salta al oído la plenitud pasmosa del conjunto de voces con o sin apoyo instrumental. La comodidad y desprendimiento con que se va virtiendo, marcha a parejas con la elocuencia de la dicción, la elasticidad del «legato» y una convincente templanza o blandura en un flujo sonoro riquísimo en armónicas. Está a cargo de un conjunto femenino de la tribu masai. Refugiados en un dominio inglés del Africa Oriental nunca ellos se han dejado imponer la civilización occidental; y, mucho de esta soberbia actitud se transparenta en la transmisión de ese motivo folklórico retenido de los antepasados como un verdadero manifiesto racial.

Ante semejante acierto es de temer, en lo sucesivo, la intervención de los investigadores blancos a cargo de las grabaciones, para arrancarles efectos propios del arte sabio y adulterar esos incólumes legados. Es una iniciativa amenazadora que ya se hace deplorable en el arreglo escénico y en la vestimenta de los sujetos africanos tanto en el acto de filmar escenas típicas de guerra o de caza como en la reconstitución de ritos de bodas o de coronaciones.

La película «Las minas del Rey Salomón» presentada recientemente, en Technicolor, por artistas ingleses resulta una verdadera exposición de típicos y generales motivos africanos. Según la novela de Ridder Hagard ha sido filmada en Tanganika, en Kenia y en el Congo Belga y en especial entre las tribus watusi. A lo largo del film son escasos los temas musicales auténticos y entre algunas versiones ya conocidas sobresale aquel coro que acompaña la salida de los expedicionarios. con una filiación congoleña bien patente. Se anuncia otra cinta sensacional de este orden, ya estrenada en el Festival Real del Cine (Londres) con gran éxito. Bajo el título «Where no vultures fly» (Donde no vuelan los buitres), se ha situado y desarrollado un argumento en los territorios africanos que quedan al sur de Nairobi y al oriente del lago Victoria, especializándose en las más diversas manifestaciones artísticas de esas ignotas regiones.

LA IMPROVISACION EN EL "JAZZ"

POR

Néstor R. Ortiz Oderigo

I

LA improvisación no constituye un recurso privativo del *jazz*, sino que es un elemento tan antiguo como el propio arte de combinar los sonidos. Su presencia se observa en toda obra de raíz folklórica. La música primitiva ha sido siempre improvisada. Los gitanos húngaros y rusos se han distinguido por sus improvisaciones orquestales. Y entre los compositores «cultos», Monteverdi, Bach, Mozart, Haendel, Beethoven, Liszt, Chopin, Scarlatti, César Franck y cien más se sirvieron de ella generosamente.

Pero es incuestionable que este factor se halla con mayor frecuencia y abundancia en el folklore generado por los negros.

Porque el hombre de color es un improvisador de larga tradición. De ello no cabe la más mínima duda. Todos los viajeros, publicistas de recuerdos, antropólogos, musicógrafos y exploradores que visitaron el continente africano y los países americanos a los cuales llegó, en arribada forzosa, en la nave de la esclavitud—los Estados Unidos, el Río de la Plata, las Indias Occidentales, el Brasil y las Guayanas—lo atestiguan. Para constatarlo, no hay más que recurrir a la copiosa bibliografía legada por Stanley y Alfred Burdon Ellis, Mungo Park y Livingstone, Camerún y Harry Johnston.

La improvisación en el negro constituye una herencia tradicional. Lo ha dicho el eminente antropólogo norteamericano, doctor Melville J. Herskovits: «La improvisación es un recurso profundamente arraigado en el canto africano».

Por eso el lenguaje musical creado por la raza de Cam no es jamás monótono. El hombre de tez morena evita siempre caer en la uniformidad de la expresión. La rutina no se refleja nunca en el espejo de sus manifestaciones artísticas. Su arte es esencialmente dinámico.

Tanto las canciones litúrgicas afroestadounidenses, como los cantos seculares, están imbuídos de este dinamismo. Mediante las corrientes de improvisación y variación que alimentan sus raíces, éstas conservan siempre su verdor; se perpetúa su vitalidad. Pues dos personas no entonan un mismo fragmento en idéntica forma. No se puede hablar de una versión *standard* de ellos. Como en el *jazz*, cada una lo interpreta a su manera. Se intercalan variaciones de *tempo*, de ritmo, de melodía, de timbre. La habilidad de los bar-

dos desempeña un papel descollante. Porque el lenguaje musical de la raza de ébano vive en función de la variedad de sus formas y de su contenido.

Música esencialmente popular, de ascendencia afra y folklórica—teoría que no admite, por un instante, discusión—y que conserva su cálido aliento, nada extraño resulta que en el *jazz* la improvisación tenga asignado un papel de tan subida trascendencia. Con ello, pues, la música sincopada no procede arbitrariamente, sino que recoge una tradición de antiguo arraigada en sus creadores, los negros, y en sus antecesores, las diversas ramas del árbol folklórico de las negrerías yanquis. Pues todas ellas viven de la vitamina de la improvisación: el *shout*, los *spirituals*, los cantos de trabajo, los *hollers*, las baladas épicas y narrativas, los *blues*. Además, como sus creadores eran músicos espontáneos y autodidactas, lógico es que este factor desempeñe un papel de tan elevada importancia.

Y, desde el punto de mira artístico, se justifica su trascendencia, porque constituye, sin duda alguna, una forma natural y llana de «componer» y ejecutar música. Realizada por instrumentistas hábiles e inspirados, se eleva a las más altas cumbres de la expresión musical. La improvisación es la esencia del *jazz*, ha dicho el musicógrafo doctor Abbe Niles, en el sustancioso prólogo del libro *Blues: An Anthology*, compilado por William C. Handy.

Ya en 1924, el celebrado compositor Darius Milhaud, miembro de los famosos «Seis», había descubierto la belleza a que pueden llegar las improvisaciones de los músicos de *jazz*. En su artículo titulado *Jazz Band and Negro Music*, insertado en la revista *Living Age*, escribe:

«Entre los negros, existe mucho más la improvisación. Pero, ¡qué tremendas dotes musicales y qué poder de ejecución son necesarios para llevar la improvisación a semejante grado de perfección! En su técnica, los hombres de color poseen gran libertad y facilidad. Cada instrumento sigue su línea melódica natural e improvisa, aún cuando adhiere al esquema armónico que sustenta y apoya la obra en su conjunto».

II

La actuación de conjuntos de instrumental numeroso y disciplinado, que trabajan sobre un terreno cuidadosamente abonado por los arregladores, como los de Fletcher Henderson, Count Basie, Jimmy Lunceford, Duke Ellington y otros, ha sido ponderada sin

reservas por no pocos críticos extranjeros. Y hay motivo para ello. Pues lógico resulta que el *jazz* busque explorar nuevas sendas; trate de ampliar el horizonte de sus recursos.

Pero seguimos en nuestra creencia de que no es esa la esfera en que el género puede continuar moviéndose con la soltura y el esguince que siempre han sido sus características, sino la que señalan los pequeños grupos de media docena de improvisadores. Pues en ellos, el pulso de la improvisación, de la creación espontánea, late con toda su fuerza. Y el *jazz* improvisado es su forma más trascendente, original y jugosa.

En organismos de esta naturaleza, el instrumentista goza de absoluta libertad. Puede dar rienda suelta a su invención melódica, en contrapunto improvisado. Le es posible expresarse sin trabas. Sus cualidades de improvisador—indispensables en todo creador de *jazz* digno de tal nombre—no se hallan obstaculizadas por las rígidas normas que impone el arreglador. Sueltan sus ligaduras y entréganse a la fantasía, que tanto ha llamado la atención del músico «culto», imprimiendo a sus creaciones un aliento y una profundidad expresiva que difícilmente logra el *jazz* escrito y ensayado. La inspiración se desplaza libre, fluída, radiante.

No olvidar que del *jazz*—que Frederick Dorian, en su libro *The History of Music in Performance*, llama «*a return to improvisation*»—se ha manifestado una y otra vez—y con ello no se ha pisado el terreno de la arbitrariedad—que constituye la música del ejecutante.

El compositor Ernst Krenek, refiriéndose a la improvisación y al factor de originalidad que introduce, en su obra *Music: Here and Now*, apunta:

«El *jazz*, obligado a conservar las trabas de las relaciones tonales, ha revivido el arte de la improvisación hasta un grado desconocido por los músicos «cultos» desde los días del *super librum cantare*, el contrapunto improvisado del siglo XV. Este factor indica también una diferencia esencial entre el *jazz* y los tipos anteriores de música de entretenimiento, en los cuales la improvisación no tenía cabida».

Las orquestas de más de una decena de ejecutantes no pueden entregarse a la improvisación, sin descender al caos. Necesitan de un arreglador que imponga orden, escribiendo un arreglo, lo cual sólo beneficia a los ejecutantes mediocres o a los que no son más que excelentes lectores, pero que, lanzados a la creación espontánea, se muestran incapaces de improvisar medio *chorus* sobre el patrón armónico de un *blues*, sin sumirse en la afectación y en la falsedad.

Mas levantan barreras en la senda de los improvisadores genuinos e inspirados; de los músicos que tienen algo que decir, que son los auténticos creadores del *jazz*. Pues la música sincopada vive y respira a través de estos creadores.

III

Engendrar una castiza atmósfera *hot*, con todos sus matices y acentos característicos, sus *breaks* y cadencias, con un reducido puñado de instrumentistas y sin servirse del hilo conductor del arreglo, no es faena exenta de dificultades. Todo lo contrario. Es necesario dominar hasta los últimos secretos del mecanismo de los instrumentos; poseer una facultad de invención melódica de fuste; ser dueño de un elevado grado de inspiración y tener un cabal sentido de la improvisación, del ritmo, de la ejecución en *ensemble* y de la forma. Los instrumentistas que reúnen todas estas cualidades, desde luego, no son muchos. De ahí que no sean muchos tampoco los genuinos *jazzistas*.

No pocos son los lectores eficientes, los ejecutantes capacitados para «cantar» un pasaje, con flexibilidad, con sonoridad líquida, con ejemplar alegría. Mas no abundan los que poseen inspiración para cultivar el arte difícil de la improvisación; para crear *chorus* tras *chorus*, con absoluta seguridad técnica, coherencia y expresión; para dar el acento justo, el tono, el matiz genuino de las legítimas interpretaciones *hot*. Para ello, no sólo debe ser un buen ejecutante, sino también un creador.

El compositor y musicógrafo irlandés Spike Hughes, hablando de la improvisación en el arte sincopado, en su libro autobiográfico, ha dicho:

«...El lego que escucha un disco de veinticinco centímetros, grabado por un conjunto de *jazz*, no oye la música de un compositor, sino de varios compositores, porque cada ejecutante que improvisa su propia melodía alrededor de un tema común, debe estar al nivel de un compositor. Cuando he escrito sobre *jazz*, he tenido siempre dificultad en explicar que la improvisación constituye una forma de composición, de la misma manera que la composición es una forma de improvisación. En el primer caso uno escucha el acto de la creación musical mientras ella tiene lugar, en tanto que en el otro se oye el mismo acto después de haber tenido lugar; en ambos casos, la música es «compuesta».

En las versiones *hot* nacidas bajo el cálido sol de la improvisación, cuando el artista *gets in the groove*, como dicen los músicos

norteamericanos, existe siempre una profunda influencia recíproca entre los artistas. La chispa de invención que se enciende en un instrumentista se contagia a los demás miembros de la orquesta. Después de que un ejecutante ha engendrado un pasaje cuajado de belleza, el que debe seguirlo en el orden de la interpretación—si ella se realiza mediante sucesiones de solos, llamadas *Memphis Style*—tratará de emularlo, de crear un fuego más ardiente, de lograr mayor fecundidad en sus hallazgos sonoros. De tal suerte, se establece un clima de rivalidad, de mutua superación, que puede llevar, y lleva—particularmente en las improvisaciones colectivas, a las que nos referiremos de inmediato—, a las regiones más puras de la invención musical.

Ocioso es manifestar, pues, que el temple en que se practica la improvisación guarda estrecha atingencia con la calidad de las ideas musicales que cada miembro del conjunto aporte. De ahí que, cuando un improvisador se halla rodeado de elementos de positiva laya, tienda a superarse.

Con generosa frecuencia puede constatarse lo dicho, en infinidad de registros fonográficos, entre ellos, por ejemplo, los de Louis Armstrong y sus *Hot Five* o *Hot Seven*, los *Red Hot Peppers* de Jelly Roll Morton, la *Jazz Band* de King Oliver, la *Creole Jazz Band* de Kid Ory, etc.

Agreguemos que la improvisación en el jazz acusa un carácter especial, pues va invariablemente acompañada, cuando es genuina y está realizada por maestros del género, de la típica entonación cálida o *hot*, de las inflexiones y el énfasis rítmico o *swing* que caracteriza al jazz afronorteamericano castizo. Porque es en la ejecución improvisada donde la música sincopada pone en juego, hasta el máximo, la capacidad de sus recursos.

IV

Todo esto en cuanto a la improvisación en general.

Pero todavía nos resta hablar de la improvisación en grupo o polifónica.

Bajo el evidente influjo de la música folklórica afroestadounidense, cuyo carácter es polifónico—a excepción de los *hollers*, los *blues* y las baladas épicas y narrativas, eminentemente individuales—, la estética sonora que nos ocupa desarrolló, desde su nacimiento, una técnica polifónica y contrapuntística, que excluía la instrumentación en octavas o en unísonos. Como consecuencia de ello, el ejecutante prescindió, sin esfuerzo, de la exactitud y la me-

ticulosidad de la labor en las secciones de la orquesta. Se consagró, más bien, a la improvisación a varias voces—por lo general a cargo de la corneta o trompeta, el trombón y el clarinete—y a la ejecución flexible y «abandonada». Y en este terreno, erizado de dificultades de orden técnico, logró descubrir una nueva dimensión en la realización osquestal, preñada de hallazgos originales y de innovaciones singulares.

Si la improvisación individual constituye una inagotable cantera de ideas musicales, puesto que la contribución de cada ejecutante tiene por límites los que le fija su propia capacidad creadora—aparte, se entiende, del terreno armónico que le brinda la página que le sirve de punto de partida—, la improvisación colectiva o simultánea—típica de la denominada escuela de Nueva Orleans—es la forma más audaz, trascendente e ingeniosa de la nueva música.

Cuando las diversas líneas melódicas de una creación *hot* espontánea se tejen y entretajan, se barajan y entrelazan, se superponen e hilvanan, y los instrumentistas desarrollan simultáneamente sus ideas musicales, sobre el cañamazo armónico conocido por todos los integrantes de la orquesta—siempre que éstos dominan a perfección el alfabeto y la sintaxis del idioma que hablan—, el resultado constituye una experiencia artística difícil de olvidar. De tales versiones brota, como agua de hontanar, un vigor emocional, una sugestión, un dinamismo y una vitalidad irresistibles, que certifican las palabras de André Coeuroy, de que «el *jazz* improvisado es la fuerza más potente, en música, de la actualidad».

Quienes desconocen esta modalidad original, encuentran difícil imaginar cómo tres o cuatro instrumentos melódicos y otros tantos rítmicos, pueden moverse en la forma en que lo hacen en las agrupaciones de la naturaleza de la que nos estamos refiriendo, sin «chocar» y sin sumergirse en el abismo del caos. Pues, individualmente, cada elemento de la sección melódica de la orquesta crea su propio diseño, conducido, por lo general, por uno de ellos—frecuentemente la corneta o trompeta, aunque en algunas agrupaciones tal tarea pasa a manos del saxófono soprano o el alto, como ocurre en los conjuntos en que intervienen Sidney Béchét, Pete Brown, Joe Poston y otros—. Pero al hacerlo, cuida el equilibrio entre su diseño y los de los demás, que surgen con simultaneidad. Así, el cuadro total no constituye una serie de colores detonantes, sino un armonioso lienzo, en el cual las diversas tonalidades están administradas con mano maestra.

Esta manera de creación colectiva no es, por cierto, de fácil realización. Es sólo practicable cuando los integrantes del conjunto

son verdaderos creadores. Porque la improvisación colectiva de Nueva Orleans no es un fenómeno simple, sino altamente complejo.

V

No pocos reparos se han formulado acerca del arte de improvisar. Algunos críticos manifiestan que la improvisación colectiva es un fenómeno imposible. Otros aseveran que la improvisación se agota y que el ejecutante se ve obligado a echar mano de frases estereotipadas o clisés—tan explotados por los seudo *jazzistas*—; que la música improvisada carece de hondura, pues el músico se ve precisado a crear en el momento, y que, cuando no tiene qué decir, envuelve la falta de ideas en una técnica fría y hueca, con el objeto de «salir del paso»; que no puede alcanzar ni la profundidad, ni la perfección de la obra concienzudamente meditada y pulida con cautela.

Estudiando la improvisación, el compositor y crítico británico Constant Lambert, en su mordaz libro rotulado *Music, Ho! A Study of Music in Decline*, anota:

«La improvisación es aceptable en su género, en tanto se comprendan sus limitaciones de expresión y forma. A primera audición, podría creerse que lleva a una mayor libertad. Pero, en realidad, ha demostrado ser una restricción de la música; por lo menos de la concebida en el sistema armónico europeo. Es posible que una improvisación melódica pura, apoyada en una esfera de mayor variedad de modos, como la que hallamos en el idioma musical de los indios, ofrecería una línea melódica de mayor expresividad e interés formal, que nuestras obras clásicas. Mas, cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus *cadenzas*. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que, eventualmente, nos hace perder el interés en las *cadenzas* mismas.

«Un artista como Louis Armstrong—uno de los más importantes virtuosos de la actualidad *jazzística*—subyuga a primera audición. Pero, después de unos pocos discos, uno se percata de que todas sus improvisaciones están fundadas en la misma restringida serie de ideas, y, al final, no existe música que provoque más rápidamente el estado de exasperación y fastidio que la suya».

Evidentemente, el autor de *Río Grande* y *Elegiac Blues* no ha

escuchado con mucha atención la singular variedad que Louis Armstrong es capaz de obtener a través de sus improvisaciones.

Es indudable que los improvisadores, para no caer en la confusión, se ajustan a un fundamento armónico conocido. También es exacto que ciertos «improvisadores» restringen sus ejecuciones a una limitada órbita de ideas melódicas y «llenen» los *choruses* con frases hechas, para «salir del paso». Mas no hay por qué creer que todos los músicos que cultivan la improvisación proceden de tal manera.

De sobra está probado que el *hot jazz*, cuando tiende su red sobre el inmenso mar de la improvisación libre—particularmente colectiva—, recoge en su malla su contenido más sustancioso y permanente. Lo ha dicho el propio Louis Armstrong: «El verdadero espíritu del *hot jazz* se halla en la ejecución improvisada» (Louis Armstrong: *Swing That Music*). Porque la improvisación es el nervio y la vértebra de la música sincopada; es su esencia auténtica, en tanto que la introducción de arreglos constituye la infiltración de una tradición foránea en el género. Y, en especial, la improvisación polifónica, que proporciona al *ensemble* de *jazz* su fuerza y su timbre característico, suministrándole, a su vez, el mutuo estímulo entre los miembros de la agrupación, bajo cuya influencia surgen las obras maestras del arte sonoro que estudiamos.

Por la senda de la improvisación, el *jazz* llega directamente al meollo de su generosa y sugestiva pujanza, de su fecunda e incesante originalidad, de su pródiga fantasía, de la juventud permanente que respiran sus mejores creaciones, y que tanto han llamado la atención del músico «culto». Revive la prístina tradición del contrapunto orquestal, que hoy tiende a perderse en los meandros de arreglos complicados, que sólo consiguen desarraigar a la música rítmica de sus sólidos fundamentos afroestadounidenses. Es entonces cuando el *jazz* emerge con toda su inmensa estatura artística.

Buenos Aires, marzo de 1950.

LA MELODIA HABLADA Y LA MUSICA PRIMITIVA (*)

P O R

Georg Herzog

LOS aspectos rítmico y melódico del lenguaje y sus correspondencias con las formas de la expresión musical han solicitado siempre el interés de aquellas personas algo versadas en la teoría y en la práctica de la música. Herbert Spencer, y antes que él J. J. Rousseau, al exponer algunas de las muchas teorías relacionadas con el origen del arte sonoro, llegaron a deducir que los elementos musicales de cualquier idioma se intensifican al hablar desde una mayor distancia, o bien al someterlos a una mayor fuerza emocional. Se aproximan así, a una categoría impropia del uso de la palabra y ajena a la expresión oral, para pasar a constituir el núcleo de la música.

No hay necesidad de investigar orígenes para demostrar que algunos elementos privativos del lenguaje pueden ejercer un positivo influjo sobre la música con la cual son cantadas esas palabras. Para ello no tenemos más que acordarnos de algunas típicas formas de recitación en las iglesias, de los aires infantiles o los plañideros acentos funerarios que usan los labriegos y aldeanos de Europa. Los elementos músico-parlantes más característicos e inherentes de esas formas rituales se dejan clasificar fácilmente por sus inflexiones melódicas y rítmicas. En la música popular de occidente, o en el «*lied*» clásico, y entre los ritmos de sus cantos y sus palabras, damos por entendida una flagrante coordinación, la misma que asigna a ambos elementos determinados valores en el acento y en la extensión silábica; sin que por ello esas correspondencias logren prevalecer, dentro del dominio propio de nuestro arte musical, entre la melodía hablada y la melodía cantada. Tal sistema de comunicación en nuestros lenguajes, más bien depende, y por mucho, de la duración y del acento, que de las propias inflexiones melódicas; las cuales, en comparación, aparecen flojas, flexibles, desvanecidas e imperceptibles. Sin embargo, el hecho de puntualizar esa falta de correspondencia directa, no implica negar, dentro del régimen del arte musical de Occidente, ciertas influencias en la melodía hablada. El recitativo—muy correctamente llamado—«*secco*» de la tradición operística italiana, aparece en franco contraste con la libre «*aria*» melódica. En su deliberado esfuerzo de

(*) Traducción de Carlos Lavín.

perfeccionar y explotar la melodía hablada, Ricardo Wagner, utilizó ambas técnicas y en cierto modo las fundió. Ya, muy anteriormente, Gesualdo y Monteverdi habían aprovechado ampliamente las cualidades expresivas que brindan las inflexiones del lenguaje; y, tanto el desarrollo hacia el cromatismo de Wagner, como el de Gesualdo, fueron, en parte, pronunciados por la melodía hablada y con una imposición tan vital como fué la de Liszt. Los sucesores, en especial Schönberg, han derivado buena parte de su inspiración melódica—y tal vez inconscientemente—de la melodía hablada, logrando extraer de ésta, materiales que llegaron a imponerse hasta en el idioma propiamente instrumental. En todo caso, la dominación de este idioma sobre nuestra música moderna no puede exagerarse; y, a pesar del retorno al régimen, más acusadamente diatónico, impuesto por Strawinsky y Bartok, la tendencia cromática y la declamación han pasado a constituir, como si dijéramos, una parte integrante de la concepción musical —y todo ello gracias a Wagner y a la melodía hablada.

Las teorías que pretenden sondear y ahondar los orígenes del arte sonoro son, como empezamos a presentirlo, algo más serio que una placentera especulación y al través de las rebuscas modernas de la antropología se hace presente al estudioso de la cultura que ningún fenómeno clasificable en ese plano espiritual logra ser explicado y justificado por una simple fórmula. Debe prosternarse ésta, porque no puede pretender justificar todos los innumerables factores puestos en acción para modelar una forma, o un hecho, o un acto; y, conservarlos siempre vivos. Es así también como el estudio de la música primitiva ha desenterrado y revelado todo un asombroso revoltijo, desenvuelto en las más variadas formas; al frente de las cuales las anticuadas teorías y las «generalizadoras» explicaciones llegan a perder todo su prestigio.

La teoría de Spencer, sin embargo, logra sobrevivir, hasta ahora, como un sustentáculo, aún cuando se apoya en un nuevo, si bien adventicio, interés relacionado con determinados idiomas que tan célebre hombre de ciencia verdaderamente desconocía. Para él la cualidad expresiva de la melodía hablada era la que implicaba mayor fuerza musical. Hay, sin embargo, algunas lenguas en las cuales esa forma de expresión no es propiamente un vehículo para demostrar o manifestar afectos y sentimientos, sino que se le utiliza en la formación del vocabulario y en la gramática, tal como si se tratara de vocales o consonantes. En semejantes lenguajes la melodía hablada es parte, y también conjunto, en los intentos y propósitos de comunicación; y, estos medios expresivos no pueden

anotarse correctamente sin la ayuda de signos para los diferentes registros tonales que pueden afectar a cada sílaba. Es el chino uno de esos idiomas y los hay también en grandes porciones territoriales del África y aún se les ha encontrado entre las tribus indias de la América del Norte. Ilustrando la importancia que pueda adquirir la altura de entonación («pitch») en estas lenguas, hay que referirse a las cuatro significaciones que en el dialecto Jabo (de la Liberia Oriental) se asigna a la sílaba *ba*, según el registro en el cual sea pronunciada y sin que entre esas entonaciones se note alguna concordancia o relación. Hablada en tono sobreagudo *ba* significa «homónimo» o «tocayo», con menos elevación pasa a ser «estar ancho o pleno», con registro medio se hace «cola» y en el más grave resulta una orden de mando. En el mismo lenguaje esa misma sílaba, largamente pronunciada, significa «homónimo de quien» y aún con tono más profundo resulta «es un homónimo». En estos ejemplos la altura de entonación significa tanto como cualquier consonante o vocal y aún puede sufrir cambios especiales relacionados con las sílabas adyacentes, tales como las «liaisons» de la lengua francesa (en las cuales se junta la última consonante de una sílaba con la vocal inicial de la siguiente: «sont-ils») (1).

En el caso de los lenguajes entonados (Jabo del África, Chino del Asia y Navajo de los EE. UU.), el acento y la intensidad emocional decaen en su importancia ante el nivel o altura musical de algunas sílabas, cuya entonación pasa a ser esencial: es decir justamente lo contrario de lo que sucede en las lenguas occidentales. Es en este punto, entonces, donde se presentan a los lingüistas y músicos las más interesantes cuestiones. ¿Los lenguajes entonados reservan los elementos ya citados para usos musicales? ¿Sigue servilmente la música a la melodía hablada en esas lenguas, o bien aquélla las acepta como materia en bruto para trabajarla? ¿Hay entrecorrido o antagonismo entre los patrones melódicos basados en el lenguaje y aquellos propiamente musicales? ¿En qué alto grado puede la elaboración propiamente musical deformar o torcer los patrones de la melodía hablada, privativos de la letra, hasta hacerlos incomprensibles para el auditor? Ha sido una suerte para mí el hecho de haber contado con oportunidades para investigar estas cuestiones en el acto mismo de recolectar el material grabado

(1) Los rasgos fundamentales de la lengua Jabo fueron puestos en evidencia por el Dr. E. Sapir, del Departamento de Antropología de la Universidad de Yale y mis estudios del código de señales y de la música de Liberia (en 1930) están basados en aquellas investigaciones.

en el Oeste Africano, y entre los Navajos de los Estados Unidos, de cuyas fuentes selecciono los ejemplos correspondientes.

* * *

Como hemos visto, la lengua Jabo (Liberia Occidental) emplea cuatro grados de entonación para ciertas sílabas. ¿Quiere ello decir que el estilo musical de esa tribu use la escala de cuatro tonos? Aunque la deducción parecería lógica, solamente estaríamos en condición de apoyar tal aserto en la «señalización». El uso de los instrumentos de música para comunicarse a largas distancias es muy corriente en Africa y todos los viajeros y exploradores han hecho amplia referencia a ellos, pero solamente en los detalles. Semejantes estudios revelan que los elementos, propiamente musicales del lenguaje, han sido trasladados al campo instrumental y que esa intervención es la esencia de su técnica. Entre los negros Jabo, el tambor (un tronco ahuecado constituyendo un verdadero gong), la corneta o bocina (un cónico tubo de madera con embocadura lateral) y la voz humana (emitiendo la melodía hablada en un «falsetto» de largo alcance), son los elementos o materiales de rigor (2).

En la corneta, considerándola como el instrumento más representativo del grupo, los cuatro registros ya mencionados están actualmente reproducidos por un igual número de notas. Son las únicas que da el instrumento, y se producen al dejar el tubo abierto, interceptándolo en cualquiera de las dos puntas o medio obstruyéndolo en el extremo más alejado. En los ejemplos que se incluyen se anotaron los sonidos que pudieron grabarse; y, se comprende que haya alteraciones en las fundamentales y los sonidos derivados de cornetas de diferentes dimensiones. Nuestra tercera señal, aquí citada, se tomó de una cornetita y la letra de esta señal fué suministrada por el ejecutante. Las marcas especiales que acompañan las sílabas dan el registro de entonación de cada una de éstas: el acento agudo para el sobreagudo, la barrita horizontal para el que sigue, la vertical para el tono normal y el acento grave para el más profundo (3).

(2) Hay además «instrumentos que hablan», usando la expresión nativa, esto es que transmiten o transfieren significados de palabras por medio de melodías. Son ellos el xilófono, el tamboril y el arco musical.

(3) Es imposible representar exactamente, con letras inglesas, los sonidos orales de los lenguajes primitivos. Dentro de los propósitos de este artículo, sin embargo, los nimios refinamientos no son esenciales; y, en lo que he podido, he

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'l. = 138' and 'Repetición ad lib.' and contains the lyrics 'ba-ji li bo-'. The second staff is also labeled 'l. = 138' and 'Repetición ad lib.' and contains the lyrics 'ba-wlá' yí te-'. Both staves use rhythmic notation with stems and flags to indicate timing.

Las señales que se acompañan (4) son usadas principalmente en la guerra. La primera significa «voltéense». Es soplada por el cornetista—un importante auxiliar del Ejército—en el momento en que el jefe ve la conveniencia de ordenar la retirada o el contraataque. La segunda señal quiere decir: «abran bien los ojos». En las noches de alarma guerrera la población masculina se mantiene, velando y relevándose, en las empalizadas que rodean el poblado. El trompetero, siempre apostado en inmediata cercanía a estos vigías, los advierte y amonesta, usando estas señales y en forma que ninguno de ellos se quede dormido. La sílaba larga *wlá* (del tono medio), está representada casi enteramente por las dos corcheas.

Una determinada serie de señales de comunicación instrumental caracteriza un número reducido de avisos—a lo más unos diez a cincuenta—; pero, en las otras de estas series el juego se amplía a una ilimitada conversación entre dos ejecutantes y desde larga distancia. Especialmente en el dominio de las lenguas del Oeste Africano y de China, ha sido puesto en duda el hecho de que todo lo que relatamos sea factible con los reducidos medios del sistema y con el gran número de palabras que comparten de un mismo grado de elevación, o de registro; pero, es éste un asunto que nos puede llevar demasiado lejos y sin que logremos detallarlo bien en este artículo. Me contento solamente con dejar constancia de que ha sido posible hacerlo.

distribuido y repartido los símbolos y distinciones de uso regular. Las vocales representan su equivalente sonoro en francés o italiano. A una vocal larga se le agrega una línea encima. Las consonantes se aproximan a sus equivalentes en inglés. La doble *l* de los navajos corresponde a la de los galeses. Aparecen en las transcripciones escasos signos que no son usados normalmente en la transcripción al pentagrama. Un signo positivo o negativo colocado sobre una nota indica que su entonación es un poco más alta o baja, pero no hasta un cuarto de tono. Colocada en la armadura esta señal indica lo mismo para todas las veces que se presente tal nota. Las pequeñas notas aparecen como ornamentales y con flaca emisión. Entre paréntesis están las notas de altura indecisa. El punto superior indica la modalidad india de pulsar largas notas sin quebrar el sonido realmente. Un doble ligado se refiere a los «glisandos» y las combinaciones de puntos de «stacatto» y «legato» a varias clases de «portamento». Una barra quebrada marca una tentativa de división o subdivisión del conjunto.

(4) De mi colección de grabaciones fonográficas, tomadas en Liberia para la Universidad de Chicago.

Las señales de corneta adoptan tipos de lenguaje demasiado herméticos para ser abordados desde el aspecto meramente musical. De todos modos la elaboración de estas señales acusa una preocupación musical, si bien modesta; todo lo cual se puede observar en el ejemplo siguiente:

♩ = 160, *rubato*

ji - wi - la - he' ma - etc.

Aquí el ejecutante exhorta a un individuo, emitiendo repetidamente su nombre y la libre variación del tiempo y de la prosodia hacen el papel de un recurso estético. La verdadera transición o desviación del mero, simple y puro lenguaje hacia la propia ornamentación musical se lleva a cabo en el momento ocasional de las transposiciones de estas señales, desde su nivel normal hacia el tono más grave, con la licencia poética que implica la supresión de todo tono en la sílaba *ma* en el acto de la transmisión. Es así como muchas señales son transportadas, con libre albedrío, en el curso de su gastada repetición; y, como si dijéramos, que el ejecutante u oficiante llegara a decir «pueden tocarse en el bajo o en el alto». No teniendo equivalentes en el propio lenguaje estos artificios, deben clasificarse como virtualmente musicales; aunque, a veces, se les aplica a los arrebatos propiamente colocados en el límite o confluencia de la «señalización» y de la propia música.

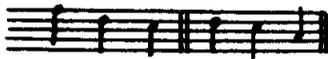
Aún más, estas especies de tonos musicales dentro del lenguaje, van aún más lejos hasta imponer limitaciones en los aires que debían disfrutar de toda libertad propia de la melodía instrumental; pero, es en realidad el instrumento el que pronuncia estas demarcaciones, al través de sus exigencias de «standardización sonora». Los cuatro tonos usados por la corneta en el acto de melodizar las señales no significan un reflejo de la melodía hablada sino más bien su abstracción. La lengua *Jabo* no puede ser considerada como propiamente recitada en una escala de cuatro tonos. El sobreguido

no se ha fijado en absoluto y ni aún relativamente. Varía con el individuo, con la disposición de ánimo y con la naturaleza de las entonaciones circunvecinas. Así, en lugar de los «tonos» como los llaman los lingüistas, podemos hablar de registros tonales o de niveles en tales lenguajes; y, su «pitch» (grado de altura) tiende propiamente a configurarse. Todas estas flexibles variaciones, libres dentro de una cierta demarcación que permita mantener contrastes esenciales con los tonos circunvecinos, corre a parejas en el movimiento melódico de los ejemplos siguientes. Es el primero un canto de la tribu Chewa del África central del Este (5). Su lenguaje solamente distingue dos registros, alto y bajo, marcados con acentos agudos y graves respectivamente.

$\text{♩} = 168.$

ká-pá-ná vi-rá-sá mv-gó-né-kú-tì-ké-ré tá-í-mò-vò-né-ré-rá
tá-í-mò-vò-né-ré-rá kú-mtè-ngá-mà-wà-nò má-nò-ké-ré-ré-ké

Si anotamos separadamente los tonos empleados para los registros alto y bajo, nos damos cuenta de que los saltos son bastante apreciables:



el tercer tono alto es más profundo que el primero de los tonos bajos, etc., tal como lo vemos en el pentagrama adjunto. De todos modos como la melodía oscila y se columpia en sentido descendente desde el comienzo de la frase *b*, parafraseando el descenso de la *a*, el contraste entre los registros alto y bajo se mantiene al través de los sucesivos desvíos de fa a re, de re a do y de do a la. Se puede

(5) Grabado por el Dr. M. J. Andrade del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago, a un sujeto de la tribu Chewa (Mr. H. K. Banda), actual alumno de la Universidad. De la letra del canto soy deudor de Mr. M. H. Watkins, del Colegio Municipal de Louisville, en Kentucky, un conocedor especializado en esta lengua.

así calificar el ejemplo como una configuración sonora concordante con el espíritu de la melodía hablada, pese a las alteraciones y saltos sensibles en el orden propiamente musical.

Es patente en este ejemplo la fuerza propiamente musical que actúa por parejo con las influencias virtualmente lingüísticas; y, aquella influencia se atestigua en el rumbo o giro descendente del aire melódico, bien común y característico de la música primitiva. Las fluctuaciones parciales entre los «bajo» y lo «alto», del dominio hablado, aparecen compatiblemente ajustadas y dispuestas con la curva descendente de dicha melodía. Algo análogo se observa en el ejemplo que sigue, un Canto de Juego en los Navajos (que habitan en el Estado de Nuevo México de los EE. UU.) (6). El lenguaje Navajo también distingue solamente tonos altos y bajos, ostensiblemente apareados primero (en la frase *a*) entre mi y do y enseguida (en la primera mitad de la frase *b*) entre do y la. Las sílabas restantes que no tienen acento marcado son las típicas sílabas de relleno que tanto abundan en la música india de Norte América. Hablando en Navajo, desde el momento que no son verdaderas palabras, no pueden tener entonación.

J = 110. **||: Dos veces**

ei - nei - yei ye - i - tso ji - ní - lá - né - i - yei - ye

chã ll à - di - tsé - lla ei - no ha - na sha - ná - no há h né - yè go

chã ll à - di - tsé - lla ei - no ha - na ha - nei - ye

Repeat ad lib! Fine

En el ejemplo siguiente un canto anticuado de los que usaban los Navajos, para seguir la Danza de la Lluvia, la tendencia musi-

(6) De mi colección de Cantos Navajos, realizada en la Exposición Internacional de Chicago de 1933, para el Consejo Americano de las Sociedades Cultas. Los ejemplos (del 6 al 9) vienen de la misma fuente. Es de aplaudir la dedicación del Consejo para aprovechar la excelente oportunidad de reconocer y observar, de una vez por todas, a los grupos indios que concurrieron a la Exposición. Allí fué posible grabar este material sonoro en discos, como un progreso evidente sobre el anterior procedimiento de cilindros.

cal, está, en buenas cuentas, y un un punto, sobrepasando el régimen de la melodía hablada.

J. 119.

he - na he - na na - a - nga ei - yo - wui - yo wui - na
Tambor

ei - yo - wui - yo wui - na he - na ei - yo - wui - yo wui - na etc.

ei - yo - wi - yo wui - na he - na na sh - gō - je tse - gi - na he - gō - a
Twice

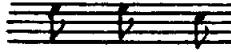
dō' a'j - dō - nā - gā' a' di' sh - né - lo - u

ya a - ga - na he - na he - na he - na
Repeat ad lib.

Aquí todavía los contrastes entre «alto» y «bajo» aparecen también avasallados por el dominante giro propiamente melódico. Una bien característica entonación, no ortodoxa, se observa al comienzo de la última línea musical del ejemplo (la sílaba *a* aunque cantada en *mi* alto está marcada verbalmente como de sonido grave). Puede explicarse esta emergencia, en el terreno mismo, por el cariz determinado del sugestivo movimiento propiamente oral de los pasajes,



los cuales han sido forzados por pura analogía, a equipararse con el movimiento oral del pasaje anterior, colocado en la palabra *ad-joné*, etc.



No quiere decir esto que la idea de analogía opere en un punto y no en otro; pero, el caso que estudiamos nos induce a pensar de este modo. Los movimientos impuestos por las entonaciones del lenguaje, como también los movimientos rítmicos de la segunda y tercera palabra, son bien similares para establecer un sentimiento de parentesco que clama por más estrechos convenios. Además todo el rito está estructurado en ese cotejo y equilibrio de apareados y análogos elementos. El primer par se integra con una parte desatinada y una parte de lema o tema, las que se disgregan en dos frases, y éstas, a su vez, en dos secciones; y, aun en dos pequeños temitas cada una. Los motivos de cotejo están situados, cada uno, en *a* (vuelto hacia arriba en «eiyo wiyo» y vuelto hacia abajo en «wuina»), los mismos que aparecen emparentados y conectados en la sección *b*; y, aún en la sección *c* se les pone en competencia o apareados pese a la oposición que exige la entonación del lenguaje.

En el ejemplo siguiente, el motivo de una sección, estructurado en consecuencia con el patrón de las entonaciones verbales, aparece aún impuesto al corte o molde sugerido por las entonaciones verbales de la sección siguiente.

J: 152. **||: Dos veces**

ha - e - ya - a néi á - ná néi á - ná néi á - ná néi á - ná

néi á - ná néi á - nga - nga hei - ye - ye

tá - jã á - há - chò - ye bí - tá - yá í - gò - ye ye néi á - ná néi á - ná

néi á - ná néi á - ná néi á - ná néi á - nga nga hei - ye - ye hei - ye - ye

Aquí el patrón dominante de la primera frase—un latido (o batido) bajo y dos altos—una vez establecido en la primera palabra, está injertado en la frase siguiente. De este modo, en ambos compases del sector *b* tenemos mayor número de tonos «altos» de

los que pudiera esperarse para dar contraste a los «bajos». La causa por la cual se impone esta fuerza de analogía, aquí justamente se puede contestar como sigue. El movimiento melódico, algo bajo para los sostenidos altos, establecido por las entonaciones dadas de la primera palabra, es repetido con esta misma palabra cinco veces, obteniendo una revocación solamente en la sexta exposición, o sea cuando el tema se repliega. Es entonces el impulso de esta repetición el que acarrea ese movimiento al través del sector *b*.

Es un típico «canto de juego» de los muchos que entonan los indios navajos. Se les cree concebidos en un mítico pasado en el cual los animales del día jugaban con los de la noche, para decidir si acaso el día o la noche deberían gozar de un ininterrumpido reino. El juego terminaba en un empate o acuerdo y desde entonces el día y la noche se alternan. Los navajos cantan hasta hoy los aires que entonaban los animales; y, entre ellos se puede citar, como uno muy característico, el canto del pavo que dice así:

Donde se le va a esconder (seis veces)
Al gran pavo
Cuyo moco se baja y se levanta.

El objeto de este juego es de suponer o adivinar el escondite en una bolita, o grano, ha sido ocultada por el partido contrario en uno de los cuatro zapatos indios (mocasins). Cuando la manta o tapiz que encubre este acto es recogida, el partido que esconde empieza a cantar y continúa hasta que los investigadores logran efectuar el acierto o adivinación. Muchos de estos cantos expresan un vituperio para los contendientes, o dan una simbólica descripción del posible hallazgo de la bolita escondida. En esta última pantomima los sorprendidos como inexplicables movimientos del moco del pavo sirven para sugerir la fugacidad e inconstancia de la bolita, acompañando la burla con el satírico remoquete: «no lo puedes adivinar».

En el canto siguiente el artificio o ficción poética de una re-

ké-ni-dé-ní-ló ye hai ké-ni-dé-ní-ló ké-ni-dé-ní-lo ye
ké-ni-dé-ní-ló ké-ni-dé-ní-lei-ye ná-ní-ná-ná à-nga-nga hai-yei-ye

Repeat ad lib.

petición acumulativa, casi evidente en el aire anterior, se presenta como un nuevo agente en el antagonismo con la melodía hablada.

La palabra capital «ken den lo» (*kendenla* al ser hablada) exige un movimiento bajo-bajo-alto-alto. En la lengua de los navajos la consonante *n* puede formar sílaba por sí misma, acarreado su correspondiente entonación; y, de este modo las descargas de la melodía aparecen antes del final (en la sílaba *lo*) y aunque su entonación deba ser débil. Esta curva ascendente está contrarrestada o equilibrada con una caída, para la cual sílabas, sin sentido, se han proyectado; y, como una caída que debe introducirse lo más posible en orden a lograr satisfacer el giro descendente de la melodía, con una característica tendencia, tanto de la música de los navajos, como la de cualquiera raza primitiva. Esta curva se reitera; y, en el pentagrama del ejemplo sus reapariciones están marcadas con paréntesis. Es interesante observar, en este caso, el poder del crecimiento del impulso descendente, como si fuera inducido por el ascendente (o vuelto hacia arriba) de los comienzos. Cuando la curva sobrepasa la octava, la trayectoria de ese trasero flujo se hace demasiado larga y tiene que ser rellenada. El prurito de repetición requiere la palabra todavía y cuando se desploma o voltea como curva prescrita, el patrón de las entonaciones verbales también aparece trastornado. Así la primera entonación baja se hace musicalmente alta, como para pronunciar el curso descendente de la melodía musical. En la tercera curva el movimiento se derrumba y fracasa; y, ambos tonos bajos de la iniciación se transforman en musicalmente altos, de modo que la melodía musical pueda ser conducida desde ellos al punto de reposo.

El dístico que sigue es también un canto de juego y un insultante requerimiento después de una desacertada adivinación. Su significado es:

Las mocasinas (zapatos indios) están empeñadas en una trifulca (repetido cinco veces). Y bien puede ser que la bola esté en el mismo lugar (como anteriormente). La manta vuelve a cubrir todo y esconder la bola de nuevo, después de cada fracaso del adversario. Tal vez la bola puede estar donde mismo estaba o tal vez no.

En el ejemplo siguiente dos factores se contraponen a la melodía hablada: cotejo o equilibrio y el movimiento musical descendente de la melodía. Al través de muchas repeticiones la melodía, después de haber seguido de cerca las entonaciones del lenguaje, se muestra invertida al final de la frase; hasta el punto de que una vuelta hacia arriba de la melodía tiene que ser equilibrado con un

giro descendente. En este caso hay que recordar que en las músicas primitivas no solamente la entera canción sino sus secciones, frases, etc. muestran una decidida tendencia a solucionarse en un nivel más grave.

Es un canto sacado de los danzantes ritos guerreros de los indios navajos. La alondra de los prados parece que se cantara a sí misma el dístico:

Apareciendo como un fantasma, escondida en la espesura

Apareciendo como un fantasma, escondida en la espesura (repítase).

1. 136.

Tambor

ei - ya de - wú.lyé há - shá de -
wú.lyé há - shá ei - na de - wú.lyé há - shá de - wú.lyé há - shá - a hi -
ya - no - u ei - ne hia - ngo hi - ya - no - u ei - ne hia - ngo hei ya - a
he - ya há ei hio - o - u ei - ne hia - ngo ei na he - ya há ei
hio - o - u ei - ne hia - o hi - ya - no - u ei - ne hia hi -
ya - no - u ei - ne hia - ngo he ya - a he ya
tr

Repeat ad lib. Fine

El lector ha observado, sin duda, cuán simple, por no decir nímio y escaso, es el texto de los precedentes cantos de los indios navajos. Esta simpleza se hace presente en la mayoría de los aires seculares o medioseculares, pero no en los ensalmos o conjuros, entre los cuales lucen conjuntos de cantilenas que se siguen y continúan en un orden prefijado. Tan bien contruídos como están estos expedientes—algunos destinados a durar nueve noches en su realización—así lo están asimismo, sus letras respectivas. La menor falta en estos textos literarios, aún en el orden en que deben ser

vertidas las sílabas vacuas, de por sí, la única letra de determinados grupos de cantos, estropea y malogra tanto la ceremonia como la curación. Es en realidad el grado de alta exactitud el móvil o resorte que asegura la confianza y la fe en los poderes mágicos del curandero y su ritual; y, de este modo pasan a integrar las causales determinantes del fracaso curativo las faltas y errores cometidos tanto en el ceremonial como en el canto. No hay que olvidar que el curandero es el oficiante o cantor del rito, quien frecuentemente actúa como solista.

Los conjuros o ensalmos se componen de una, relativamente agradable, introducción; de la estancia o estrofa, considerada como un ciclo de frases cantadas que mantiene el detalle del ritual y en que se finaliza cada verso con un brevísimo refrán destacado de la introducción; y, de la coda similar a la introducción. Las estancias pueden ser varias y el comienzo de una puede juntarse con la cola de la precedente. Aunque esta clasificación formal (introducción, estrofa, coda) nos solicita precisamente en el plano melódicamente musical vemos, sin embargo, que este plano deriva precisamente de las entonaciones del lenguaje. Por otra parte, el bloque de los versos que integran la estrofa; y, aunque ésta esté entonada, suena al hombre blanco más bien como lenguaje que como música. Con todo, ese texto no respeta los tonos propios del lenguaje, ya que cada estancia aparece cantada con la misma frase musical y aún con un limitado atractivo melódico. Es más bien la repetición la que nos la hace aparecer como un monótono recitado, como asimismo la flagrante disparidad que no logra encubrirse entre el lenguaje hablado y la melodía. Como se comprende, cada verso o línea susceptible de encerrar un contenido especial diferente del de los otros versos, exigiría un patrón musical exclusivo; pero, sin embargo, es el hecho de que un diseño melódico logra abarcarlo todo. Se ve, como es de comprender, algunos casos en los cuales ciertos imperceptibles ajustes entre la letra y el impuesto patrón melódico se llevan a cabo, previendo mayores complicaciones. Asimismo surgen otras dificultades promovidas por los cambios que imponen a dicho patrón melódico, los textos recalcitrantes de algunas letras disconformes; pero, en estas emergencias, la dificultad se obvia arrastrando el conflicto hasta los versos que siguen, en la espera de que en estos últimos la disconformidad citada sea menos evidente en orden a respetar las entonaciones del lenguaje.

Con todo, cabe preguntarse si la comprensibilidad de estos cantos resulta buena o mala, desde el momento en que la melodía hablada es tan predominante en este preciso lenguaje. La respues-

ta asigna un resultado negativo porque es evidente que el nativo, entre los navajos, no puede entender tales cantilenas; y, son precisamente los aspectos misteriosos del ritual los que producen mayores efectos tanto entre los espectadores como entre los auditores. Para el mundo entero, y especialmente en los pueblos primitivos, el idioma usado en estas especies de cantilenas es un alarde de poesía y de anticuadas fórmulas que integran una jergonza técnica verdaderamente inaccesible al término medio de los nativos. Entre los navajos todos los profanos o legos están verdaderamente conscientes de las posibles variaciones lingüísticas en uso por los cantos rituales; y, por ello el novicio que se cree poseído de la vocación de curandero se somete a un estudio y a una preparación de muchos años, antes de llegar a ser autorizado para actuar en su primer ritual y aún otro período análogo para oficiar en una segunda ceremonia. Hay muchos ritos que solicitan su aplicación poniendo en juego todas sus facultades para vencer el bien comprensible desarrollo de la acción, sometiendo a prueba toda su fuerza y su ambicionada resistencia al encarar el párrafo de enseñanzas que han llegado a poseer los viejos curanderos. Este verdadero estudio debe proseguirlo visitando sistemáticamente a los profesores de una tarde, tratando pacientemente de retener en la memoria cada una de las lecciones, hasta altas horas de la noche. El novicio no solamente debe aprender los aires, sino que también le es menester informarse de las súplicas y plegarias, con todo el aparato manual y facial que requieren las diferentes fases del ceremonial; iniciándose, además, en las simulaciones, gestos y visajes propios de estos trances.

La comparación entre la melodía musical y la melodía hablada en esta serie de cantos mágicos y sus relaciones con las parciales formas y con las estancias ha sido, de rigor, violentada, en orden a simplificar la realización. Actualmente rigen muchas variedades, con un verdadero espíritu de componenda o de aveniencia en los conflictos de antagonismo o entrechoque; intercambiándose, para el efecto, arbitrios favorables. El ejemplo que sigue representa solamente una de estas variedades o tipos de cantos ceremoniales (7).

(7) Este canto proviene de la gran colección (dos mil aires) de los navajos, comprendiendo la recolección poética y musical de cinco rituales navajos, grabados por el Dr. H. Hoijer, del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago y por sí mismo. El trabajo forma parte de una sistemática iniciativa y empresa de Miss Mary C. Wheelright, de Boston, en orden a preservar, definitivamente, las manifestaciones de la vida ritual de los Navajos. Las traducciones y la letra se deben al Dr. Hoijer.

$\text{♩} = 104$

na - nga ai ei - i - ye - i ai ei - i - you na - nga ai
 ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

1. ka - há - tsé - há - tin - e ei - na bi - ya - ji ní - lé - ye ní -
 2 ka - i' - tsé - es - dzán - i ei - na etc.
 3 ka - té - hwi - yill - tsó - di etc.

11. 11

yá i a' - té na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

12.

na - nga ai ei - i - ye - i ai ei - i - you na - nga ai
 ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

CANTO DEL DILUVIO

Na - nga ai ei - i yo - i ai ei - i you
 Na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga.

1.

ka - ha - tse - has - tin - e ei - na bi - ya - ji n - le - ye
 El primer hombre es Ud. su criatura y él es la suya
 ni - ya i a - te na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne ye - ya - nga

2.

Ka - i - tse - es - dzan - i ei - na
 La primera mujer es su criatura y ella lo es de Ud.

3.

Ka - te - hwi - yill - tso - di	ei - na.....
El monstruo del agua	es Ud. su criatura

4 al 11.

.....
El caballo negro del agua	es Ud. su.....

5. El culebrón negro

6. El culebrón azul

7. El maíz blanco

8. El maíz amarillo

9. La harina de maíz

10. La sabandija del maíz

11. La «palabra sagrada»

12.

Na - nga ai ei-i- yei ai ei - i - you na - nga ai ei - i - you

La «palabra sagrada»

ai i-you ai ne -ye-ya -nga.

Es este cantar poco común en algunos aspectos. En general se impone una categoría de rituales que exhiben un largo verso de estancia alternando con un refrán corto—a veces sólo una palabra—. En el caso que estudiamos pasa lo contrario: la estancia es corta y el refrán largo. Ordinariamente la introducción y el refrán están relacionados sólo por el hecho del que el segundo es un pedazo de la primera: aquí son idénticos, aunque solamente el refrán tenga un texto real en su enigmática letra. Aparentemente no es la introducción la que ha generado el refrán, sino lo contrario; y parece ser que es el refrán el que ha dado tema con su cola o apéndice de sílabas decorativas. Por lo demás el patrón melódico de la estancia se adjudica todo su peculiar interés, y de este tipo hay solamente unos cuarenta diseños que logran destacarse del fárrago de miles y miles de cantos mágicos propios de la tribu. Algunos, con imperceptibles variaciones, son aptos para servir todas las necesidades, mientras que el resto se trae solamente a la memoria en reducidas situaciones; y, aún hasta en una sola de ellas, tal como es el caso del modelo que estamos estudiando. Las dos modificaciones melódicas, que se presentan en detalle, alternando con la que podríamos llamar su original, no proceden con regularidad.



El patrón melódico sigue una norma dada para insistir en la ordenación de ciertas notas, pero en tal emergencia acusa el influjo decidido del modelo melódico impuesto por el refrán; con lo cual se patentiza, una vez más, el poder sugestivo de la melodía hablada. Se presenta arrogante el refrán al sentirse estructurado por las entonaciones propiamente vocales de la letra. Es la porción más antigua y primordial de todo el rito y aún parece haber generado todas las otras partes. Se le cree gestora del patrón cantante de la estrofa o bien que la haya asimilado. Habiendo perdido la letra en la introducción, aparece ahí como «melodía absoluta» y como aliviada y libertada de sus amarras: las entonaciones del lenguaje.

No vaya a creerse por eso que la fuerza de reconstrucción de la melodía absoluta esté ausente de este ejemplo. El texto del refrán necesita terminar en un nivel elevado, cuando las dos últimas entonaciones del lenguaje son también elevadas; pero, justamente, la propia melodía musical descende en ese preciso punto. Puede achacarse este hecho a aquella tendencia peculiar de las melismas, en general, considerada en el ejemplo anterior, N.º 9, del juego de las mocasinas (kendenló), de conducir su progresivo desenvolvimiento a un grado siempre inferior al del resto del tema.

* * *

Los aires considerados en este artículo no se ofrecen como una prueba o una refutación de alguna teoría. Las ha habido muchas de éstas en el pasado cuando la escasez e incertidumbre del material instaba a la especulación. En nuestros días aparece como más recomendable un procedimiento general de examen y comparación de los pasajes que ofrece la música primitiva, antes de andar al asecho de fundamentales orígenes. El material que aquí se presenta seleccionado en el fárrago que se le ofrece a los técnicos interesados, sugiere claramente el hecho de que la melodía hablada puede abastecer música en verde o imponer sus gestiones para una elaboración más amplia. Las más convincentes realizaciones con que podríamos contar para estas posibilidades surgen en los «lenguajes entonados», dentro de los cuales, los elementos melódicos están metódicamente realizados.

No se puede hablar tampoco de un servil cotejo con la melo-

día hablada establecido por la melodía musical; y, aún más, los aires ilustran un constante conflicto de acomodamiento o transacción entre las tendencias propiamente musicales y las curvas trazadas por los tonos verbales del lenguaje, incluidos en la letra. Cuando prevalecen las entonaciones del lenguaje, el impulso virtualmente musical no es reprimido sino más bien limitado y hasta incitado o estimulado a aventurarse en terrenos desconocidos. La prueba más convincente de ello la ofrecen aquellos giros o rodeos fortuitamente evocados de la melodía hablada, y que de hecho pasan a fundamentarse en una vida musical propia, solicitando su repetición y cotejo, pese a que esta imposición coincide o no coincide con las curvas dominantes que en el plano verbal vienen a continuación.

Hay que considerar, sin embargo, muchas mayores complicaciones o derivaciones. El elemento melódico, que acusa cierta reciedumbre en los lenguajes entonados, se entromete en el arte sonoro de los pueblos que usan estas lenguas. Tal influencia es mucho menos definitiva en nuestros lenguajes; pero, el acento o fuerza emocional y la duración (importante elemento músico en nuestras parlas) pasan, especialmente este último, a figurar en nuestra evolución propiamente musical. En cada caso el más potente de estos arbitrios orales es el que más haya logrado influenciar la música vocal. Una vez percibida esta relación, se presenta simple, al parecer, pero cobra todo su alcance cuando verdaderamente nos enteramos de su significación y poderío. A causa de esa abstracta cualidad que le concedemos al arte sonoro, de nuestros ideales de «música absoluta», de «arte por el arte», todos estamos demasiado capacitados para considerar al arte sonoro como un verdadero desarrollo de sí mismo o más bien como un dominio propio y aparte. Un estrecho conocimiento de la música que ejercen y practican los pueblos exóticos y primitivos, nos puede revelar, además de las deficiencias evidentes en las nociones que poseemos del arte de los sonidos en general, las limitaciones de nuestra percepción de la naturaleza interior de nuestra propia música. La prosecución de esta serie de conocimientos puede recompensarnos, no solamente por la variedad de las formas musicales que nos pueden ser reveladas, sino además porque nos ayuda a darnos cuenta y hacernos cargo de todas las múltiples posibilidades que pueden metodizar el engrandecimiento musical, las múltiples y probables fuentes de sus materiales y las diferentes clases de integración de este arte con otros elementos de práctica o de ejercicios espirituales propiamente estéticos.

LA VIDALITA ARGENTINA Y EL VIDALAY CHILENO

P O R

Carlos Lavín

EN los anales de la musicología iberoamericana sobresale por su instancia una copiosa literatura relacionada con la especie folklórica argentina denominada *vidalita* o *vidala*. Es sorprendente la insistencia con que se encara su origen en el exclusivo plan literario, tratándose de una creación específicamente musical; y, como es lógico no se consiguen uniformar las incontables opiniones y disertaciones que sobre el particular han abundado en lo que va del siglo.

Los observadores extranjeros han seguido de cerca esta debatida investigación, circunscrita a los límites de la prosodia, de la métrica—hasta de la retórica—; y, rememorando la impresión que les ha dejado ese discutido y típico cantar, sólo recuerdan sus primeros compases influidos por un fermento melódico desusado en el campo de la ideología musical criolla. Ese fermento, casi siempre cromático, matiza la especie de jerarquía indoeuropea y la clasifica en un tipo especial y bien destacado en todo el vasto repertorio criollo sobremantemente conocido. Es así como la *vidala* personifica la vena subjetiva y un determinado modelo de cantar lírico en la música popular argentina. Proceder a su filiación supone una rebusca de antecedentes de diversos órdenes que reclaman la preeminencia de hechos históricos.

Comprobada arqueológicamente, y en forma fehaciente desde los comienzos del siglo, la extensión de la raza precolombina de los *diaguitas* o *calchaques* a la zona trasandina que integran las provincias chilenas de Atacama y Coquimbo, no solamente por el material y la decoración de la alfarería, sino también por las más perentorias señales de la toponimia y de la onomástica, lo que vale decir la comunidad del idioma *kakan*, se podría recurrir al campo de observación, situado al poniente de los Andes, en demanda de indicios sobre el desenvolvimiento de las manifestaciones musicales de las tribus *diaguitas*.

Fué esa precisamente la tendencia y el derrotero que siempre decidieron nuestras personales observaciones, ya predisuestas, desde 1911, con un hecho insólito que, por esos años carecía de justificación.

En los comienzos de siglo tuvimos ocasión de visitar en el puerto de Valparaíso, y en procura de canciones criollas, una serie

de bodegones que daban gran carácter a la barriada del Arrayán, en los cerros de este nombre, de las Carretas y de San Agustín. Entre los focos de diversión preferidos por la gente de mar se imponía como el más típico la Fonda la Mariposa, frecuentada por algunos artistas exóticos. Hicieron época algunas veladas características en las cuales actuaba el Negro Julián, original danzante y ejecutante. Aportaba el típico repertorio copiapino de los tiempos gloriosos de las explotaciones mineras; y con sus sesenta y cinco años, este trovero lograba imponerse por la novedad y la osadía de sus aires de canto y guitarra, solos de acordeón e intermedios de flauta. Su repertorio era absolutamente castizo y consultaba canciones regionales, aires criollos y cantares de los mineros de Chañarillo, de Condoriaco, de Arqueros, de Tamaya y en especial los cánticos tradicionales de las romerías de esas comarcas.

Personalmente interesados con los aires de flauta, a los cuales él mismo y en son de chungu, les atribuía la modalidad típica y despreciable de los indios de esas regiones, tuvimos ocasión de interrogarlo al respecto. Al negarse a ofrecer mayores detalles, repetía, despectivamente, que él soplabá esas lamentaciones de los indios «para variar» y porque al público le agradaba el contraste. Apenas logramos averiguar que él, desde su niñez, había trabajado como «apir» en los precipitados minerales y que retenía, desde 1871, esos aires que él llamaba «vidalays» (en plural). Ni por un momento desconfiamos de la autenticidad de este repertorio, pues habíamos logrado sorprender contactos con los recuerdos que guardábamos del programa musical de los tamayinos, aquellos «chinos» y promeseros que se habían presentado como un espectáculo exótico en la Exposición de Minería y Metalurgia, realizada en 1894, en la Quinta Normal de Santiago.

Hacia 1914 llegó a nuestras manos la colección de artículos del festivo escritor chileno Jotabeche, testigo presencial en las regiones norteñas de la vida de los mineros hacia mediados de la pasada centuria. Con la ansiedad que puede comprenderse leímos el párrafo especial dedicado a esta serie de actividades folklóricas.

Refiriéndose a las fiestas del Carnaval de Copiapó y las comarcas mineras, escribe: «Las demás clases sociales se entregan a diversiones no menos tumultuosas. Grandes cuadrillas de mineros a pie, de pescucete con su cada una, y fuertes pelotones de caballería armados de odres de agua, no siempre mezclados con esencias aromáticas, recorren las calles repartiendo a derecha e izquierda caudalosos asperges, o visitan las chinganas, donde tomándose de las manos las consabidas parejas forman una gran rueda para dan-

zar el vidalai. Este antiguo baile de los indígenas se ejecuta al son lastimero de una flauta que, oída desde lejos, más bien inspira tristeza y ternura que acalorado entusiasmo. Al escuchar esa música, los mineros que tanto gustan de divertirse con intermedios de camorra, aplacan su ira, buscan a su enemigo, le presentan cual de oliva, un ramo de albahaca y le convidan a tomar un lugar en el círculo danzante».

De esta recolección del festivo escritor se han hecho numerosas ediciones y los artículos, en particular, han sido reproducidos en toda la prensa chilena. Los mismos conceptos de este feliz pasaje fueron en seguida glosados por otros testigos presenciales, contándose especialmente entre ellos el Presidente Sarmiento, entusiasta observador de las costumbres chilenas durante su exilio en nuestro país. En su novela «Facundo», encontramos (Edición W. M. Jackson, Buenos Aires, 1946), en la pág. 34, el pasaje siguiente: «La vidalita, canto popular con coros, acompañado de la guitarra y un tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre y va engrosando el cortejo y el estrépito de las voces: este canto me parece heredado de los indígenas, porque lo he oído en una fiesta de indios en Copiapó (Chile), en celebración de la Candelaria, y como canto religioso debe ser antiguo, y los indios chilenos no lo han de haber adoptado de los españoles argentinos. La vidalita es el metro popular en que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras, el gaucho compone el verso que canta y lo populariza por la asociación que su canto exige».

Justificada en esta forma la índole tradicional de las actuaciones del trovero de Valparaíso y su regocijada audición de tan valiosos documentos folklóricos, ya identificado por nuestra parte con los cantos y danzas de los tamayinos escuchados en Santiago, nos dimos a la tarea de averiguar el paradero del rapsoda, pero toda rebusca fué inútil. La policía porteña había reformado, con especiales ordenanzas municipales, las atracciones del pintoresco barrio del Arrayán y a fines del año 1915 dimos por terminada la investigación.

Durante nuestros viajes de estudio a las comarcas norteñas, en 1944, tuvimos ocasión de interrogar algunos viejos mineros casi todos los cuales incrementaron estos indicios, aludiendo a los «vidalajes» con la consabida frase: «eso ya no se encuentra, pero nos acordamos de haberlos oído». Sin embargo, la más sorprendente confirmación la obtuvimos al escuchar, en 1945, los aires de acordeón de Juan Ortiz Morgado, un minero de Condoriaco convertido en músico viajero. En el curso del programa que repetía este tro-

vero, en la recova de La Serena, percibimos inmediatamente los incisivos melódicos más destacados del repertorio del Negro Julián.

a) Aire ritual I. Anotado por el autor
a Ismael Barraza
(flauta) en Guamalata
1946.

Animado

Al año siguiente tuvimos ocasión de escuchar, también en La Serena, los aires de flauta de Domingo Márquez, minero de Tamaya y señalado como el más fiel conservador del legado musical indígena de los coquimbanos. Aun, más certeramente confirmaba este octogenario rapsoda los aires autóctonos; y, no solamente apuntaban en ellos las melismas de Valparaíso, sino muy especialmente el preciso y auténtico repertorio escuchado en Santiago (1894) en la

b) Aire ritual I. Anotado por el Dr.
Gustavo Galleguillos
a un grupo de Turbantes,
en La Serena
1944.

Animado

Exposición citada. Todas estas reminiscencias se fueron fortificando al oír en Ovalle el tamayino Jesús Castillo, en Tambillos a Manuel Cerda, en Compañía Baja a José Mercedes Rojas y en el puerto de Coquimbo a Guillermo Contreras. Todos estos iniciados—romeros o promesantes, o sea dicho músicos viajeros—de Andacollo, de Sotaquí, de San Fernando de Copiapó, de Recoleta, de Barraza

c) Aire ritual I. Anotado por Vicente
Salas Vio a Manuel Cabezas
(flauta) en Sotaquí. 1949.

Allegro

y otros santuarios y de los centros mineros aludidos citaban al flautista y acordeonista Manuel Cabezas, hábil ejecutante y cantante y el más reputado propagandista de estas jornadas musicales. En 1948 lo interrogamos en Santiago y obtuvimos la última comprobación de todas nuestras anotaciones.

Considerando como las más representativas de estas versiones aquellas que atesoraban los ejecutantes Cabezas, Márquez y Ortiz, procedimos a grabarlas para el Archivo Folklórico, en interpretaciones de acordeón, de flauta, de guitarra y de canto. Estos tres

Aire ritual II.

Anotado por el
Dr. Gustavo Galleguillos
a un grupo de Torbantes
en La Serena 1952

Un poco animado

prontuarios sonoros forman un resumen y compendio del repertorio general del arte característico de las provincias mineras de Atacama y Coquimbo. En cada aire grabado surgen fragmentos integrantes de dos decenas de «anotaciones al pentagrama» efectuadas a los sujetos secundarios—de ambos sexos—en la misma zona. Todos

a) Aire ritual III.

Anotado por el autor
a José Mercedes Rojas
en Compañía Bajo en 1958

Tranquilo

esos sonos son susceptibles de ser clasificados genéricamente en marchas y pasos de promeseros, en cortejos, en danzas rituales y aun en tonadas y zamacuecas. En el conjunto se impone una im-

portantísima proporción de temas insustanciales y simplistas, absolutamente peculiares del repertorio criollo del sur del país; pero, entremezclados y, especialmente de la categoría de los temas danzables, surgen textos sonoros de una estructura y de un sistema musical distintos, enteramente típicos de la región diaguíta (provincias de Atacama y Coquimbo). Son auténticas reminiscencias

b) Aire ritual III

Anotado por el autor
a Domingo Marqués
en La Serena 1948.

Moderado

del arte aborigen, muchas de ellas fielmente reproducidas y conservadas por los descendientes, ofreciendo un sensible contraste con el tipo dominante de nuestros aires propiamente criollos. Difieren asimismo de las melismas de los promaucaes, mapuches y otras tribus araucanas, de las catilenas de los atacameños y los peculiares aires quechuas y aymarás surtos en el norte de Chile.

c) Aire ritual III.

Anotado por el autor
a Jesús Castillo
en Ovalle en 1949.

Moderado

Un medio centenar de grabaciones y de «anotaciones directas en el pentagrama» repiten esas melismas tradicionales en los departamentos más alejados de ambas provincias; y, ya se ha aludido a la fidelidad con que éstas corroboran las audiciones distribuídas en el dilatado tiempo de una media centuria.

En las latitudes de más al norte o de más al sur del país se puede sorprender, en el dominio de la música natural, una nota regocijada de la cual carece categóricamente la promoción diaguíta, de suyo característica por un inconfundible y regional acento dolorido. Aquella vena patética del «vidalai» a que aludía, en 1850, José Joaquín Vallejos (Jotabeche, 1809-1858), como una cita propiamente literaria, ha quedado confirmada en el campo sonoro con

observaciones de 1894, 1911 y 1945-49; y, en forma de testimonios irrecusables. El dejo lamentoso de la tradición diaguita, si no pueden extremarlo los ejecutantes, lo exacerbaban, al máximo, los cantantes; entre los cuales el caso del ciego Juan Ortiz Morgado es un ejemplo flagrante y decisivo. Aún esta peculiaridad musical ha influido en la parte literaria engendrando temas, motivos y acentos de un patetismo similar.

Cada nacionalidad musical de nuestros aborígenes, especialmente en el mosaico étnico chileno, exhibe un aire típico con el carácter de «canción nacional» y sin puntualizar propiamente el género. Los promaucaes, mapuches y tribus araucanas apuntan el «llamekan», el «ngeneulen» o sea los «ul» y «ulkatun»; los atacameños destacan el «talatur», el «tassumar», el «tussutur» y el «erk-tur»; los quechuas, el «yaraví» y tantos otros sonos específicos, a veces confundidos con los de los aymarás; y, por último, la zona diaguita presenta como cantar genuino el «vidalai».

En el acto de requerir, para una zona determinada del territorio chileno, una provisión inestimable de cantos aborígenes y en la precisa latitud de la contigua provincia argentina de la Rioja, a la cual los tratadistas del Plata atribuyen un cancionero riojano que comprende como especies principales la vidala y la vidalita, sería oportuno señalar el contacto del vocablo «vidalai» de incuestionable filiación diaguita, propia del idioma kakan, con la denominación similar y de idéntica procedencia que tanto estiman los argentinos, especialmente en aquel castizo giro evolutivo de «vidal-itay», copiosamente vertido en el texto literario de las vidalitas. Si las especies argentinas señalan un período de evolución más avanzado en sus precisas onomásticas, no por ello pueden desviarse o desentenderse del fondo o de la raíz étnica a que venimos aludiendo; y, para justificar esas discrepancias en el preciso «habitat» de los diaguitas, no hay más que recordar la evolución histórica de esos territorios y de sus habitantes.

En esas tierras argentinas la influencia hispánica fué ostensiblemente más prematura y vigorosa, por la topografía y el desarrollo demográfico privilegiado de esos contornos, influyendo la cultura impuesta por los Conquistadores y los Colonizadores para hispanizar más vigorosamente las poblaciones aborígenes, en franco contraste con el proceso evolutivo del lado chileno, entregado a características explotaciones mineras en zonas montañosas y aisladas que entorpecieron y retardaron la acción civilizadora.

Sobre todas estas consideraciones prima la fatalidad filológica del vocablo del kakan: «vidalai», incluyendo dos sílabas que in-

tegran en el castellano de los criollos el vocablo más sensacional de la vena lírica: «vida», consabida muletilla de todo canto criollo algo dolido, relleno indispensable en la zamacueca y verdadero pasador de la tonada. Su irresistible valorización literaria—por coincidencias lingüísticas—extremó, cada vez más, el divorcio de los contenidos musicales y literarios, en beneficio del último para los efectos de la clasificación, pero en desmedro del significado musical, al fin enteramente descalificado en su legitimista filiación étnica y prosapia indígenas.

Ya ensalzada la rápida y avasalladora hispanización de estos preciosos aportes precolombinos, en la vertiente oriental de la nación diaguita y recordando su descalificada condición aborígen en la cuerda sensible de su naturaleza sonora, no queda más recurso que celebrar la reviviscencia de estos mensajes del pasado americano en la música natural del sector chileno.

Las discrepancias y las variedades del material diaguita son tan perceptibles en el repertorio heredado por Chile como en el contenido musical de la vidalita argentina, disfrazada por toda una métrica aplicada, bien reveladora de un lirismo popular de grandes recursos y de una copiosa literatura; pero, que nunca, jamás, podrá desvirtuar la original y desusada fisonomía musical con que se inicia el texto sonoro de toda vidalita. No hace falta que las características argentinas coincidan con las chilenas, pues la vitalidad del arte diaguita aborda estructuras múltiples—las señales chilenas lo atestiguan—aunque fácilmente identificables en el bien ponderado tono lamentoso, típica vena sentimental americana que con secular preferencia ha identificado los documentos sonoros más auténticos de dos nacionalidades musicales tan opuestas como la de los quechuas y la de los araucanos.

LA MUSICA SACRA DE CHILOE

P O R

Carlos Lavín

AUNQUE parezca cosa de broma aquello de que una región de nuestro suelo posea un repertorio exclusivo de música religiosa, debe ser admitido como una enorgullecedora realidad y nada puede resultar más interesante que confirmar los antecedentes de esta adquisición.

El historiador chilote D. Pedro J. Barrientos Díaz, académico de la lengua, se refiere a este caso en los siguientes términos: «Los Jesuítas enseñaron en el Archipiélago la música y los cantos sagrados. El Padre Francisco van den Bergh, que los isleños tradujeron por Vargas, fué, se cree, el introductor de los cánticos que aún hoy se entonan después de algunos siglos, no sólo en las parroquias y capillas, sino en las propias casas, en los viajes por tierra y mar que emprenden los pobladores a lo largo de los canales. ¡Cuán gratamente resuenan, al compás de una boga, oídos desde la orillas, en una noche de calma alumbrada por la luna!»

Ya desde 1590 se habían establecido en Chiloé algunos padres franciscanos y mercedarios, pero en los comienzos del siglo XVII arribaron los misioneros jesuítas y regularizaron la acción evangelizadora. Además del misionero Vargas, actuaron los Padres Melchor Venegas, Juan Bautista Ferrucio, Agustín de Villaza y Gaspar Hernández; todos los cuales extendieron el auxilio espiritual a todas las islas.

El apostolado secular, tanto de estos religiosos como de los misioneros de otras órdenes y algunos exploradores, logró arraigar la fe católica en esas latitudes como nunca lo fué en el resto del suelo patrio. Mucho influyó, durante las jornadas de la Independencia, esa riqueza espiritual para moderar los rozamientos entre vencedores y vencidos; y a esta concordia se refiere el precitado historiador asegurando que «en Chiloé no existió esa división profunda entre españoles y criollos que, en Santiago y otras ciudades del norte, dió origen a dos partidos que se odiaban cordialmente: el partido realista y el partido patriota. Los peninsulares eran españoles y no godos como en las otras provincias y el criollo (chileno de nacimiento) logró conservar la pureza de sangre transmitida por sus progenitores, en nada se diferenció del Castellano. Tal vez en pocos puntos de la república se conservó más definido el carácter español que en el Archipiélago y las creencias religiosas son ingénitas.»

Toda la centuria anterior a aquella de la Independencia fué dedicada a la catequización, imponiéndose la fe cristiana que abolió todo gentilismo. Las misiones se multiplicaron y las festividades patronales aun subsisten en todo su esplendor. La Candelaria de Carelmapu, la de Jesús Nazareno de Cahuach, la de San Judas Tadeo de Curaco de Vélez, la de N. S. de Gracia de Quinchao y cien peregrinaciones más integran un calendario de acentuada piedad. Fué así como la metódica imposición y aplicación al culto dió todo su esplendor a los actos litúrgicos. Los jesuítas aportaron la letra y los temas musicales para cada uno de los ritos, tanto el cotidiano como el de las fiestas de guardar; y, el gran repertorio trascendió de la capilla, de la catedral y de la iglesia, al hogar, a la calle, al barco y se difundió en todos los rincones de la selva que habitaba el hombre.

En pleno siglo XX nos encontramos con que toda aquella «liturgia» de uso familiar no sólo ha prevalecido sino que ha fructificado en productos virtualmente chilenos o sea en prístina substancia folklórica. Para los oficios del templo y todas las ceremonias hogareñas—sin excepción—subsiste al través de todo el Archipiélago, y con uniforme entereza, un reguero de piedad y devoción que se expresa en el canto personal y colectivo, para elevar aun más la oración, las preces, los ruegos y las súplicas. ¿Que los versículos y las melodías no se han conservado incólumes? Tanto mejor, pues, ahora son creaciones chilénimas y privativas de una privilegiada comarca del suelo nacional. Tal como los bailes paganos (peruanos y españoles) que ahí arraigaron los milicianos hispánicos, los cánticos sagrados prevalecen luciendo una raigambre hispánica y un contorno o un sabor regional: son cantos chilotes; y, cada creyente de la Isla los conoce y atesora para expresar su fe en todos los momentos de su vida. Si asiste a las romerías, si concurre al mes de la Inmaculada Concepción (Mes de María), si celebra la Navidad, si va a las procesiones, si reza el rosario en casa, si concurre a un funeral, a un bautismo, a unas vísperas, a una consagración; si lo llaman a un velorio, si sigue una novena, si debe pagar una manda, cada uno de los fieles retiene sus versículos y las melodías correspondientes.

El «rosario cantado» es el rito de todo hogar chilote—al anochecer— y la oración y cántico de rigor en las novenas y cada oficio de la Iglesia; pero, aun con mayor celo y unción se entonan las dos Salves, tanto la «Salve Dolorosa» como la «Salve Chilota». Esta última figura como una creación isleña: es su acento muy particular entonada en los «solos» por el sacerdote, alternando con el «coro»

de todos los fieles. Siempre incólume, magnífica, tradicional y respondiendo al supremo anhelo de elevación y deseo de purificación de cada creyente del Archipiélago. Por su parte la «Salve Dolorosa» es requerida para momentos más solemnes y estrofas del repertorio universal; pero en Chiloé su adopción da nacionalidad a la liturgia.

Del «rosario cantado» hay adaptaciones comarcanas en el acto de entonar la «letanía», las «tres avemarías» y las «coronas»; de los oficios de las «estaciones» en la Semana Santa al entonar en solo y coro, las «Via Crucis»; y, de los actos piadosos de los «Velorios» al entonar los «Misterios Dolorosos» a los adultos y los «Misterios Gozosos» a las criaturas; alternando este repertorio musical con las consagradas oraciones rezadas en conjunto. En el hogar prevalece para el rosario vespertino, el cántico «Buenas Noches nos deis Madre, hija del Eterno Padre», así como en el templo las dos «Salves» precitadas.

Basta examinar la forma estricta de los tres diferentes cánticos, que estudiamos, para confirmar su filiación. El «Canto de las Estaciones» es intachable en su prosodia y algo nos libra la «Salve Dolorosa», en la cual se advierten arcaísmos de gran sabor. En cuanto a la «Salve Chilota» no cabe ninguna vacilación en admitir su procedencia popular, con todos sus defectos, sinceridad y candidez. Su filiación del pleno vulgo se confirma al sorprender los giros peculiares de la literatura sacra de las peregrinaciones del norte de Chile.

De este modo y en un programa místico amplísimo, expresa su unción el alma chilota, imprimiendo supremacía a las preces de carácter musical, más bien que oral. Salta a la vista el anhelo de mantener la tradición secular que ahí arraigaron factores políticos, sociales y geográficos. La Isla fué dominada por los representantes de la Corona de España hasta 1826 y esta prolongación de hispanidad afianzó, con el apoyo y auxilio del aislamiento geográfico, la acción perdurable de los conquistadores, los colonizadores y los elementos militares de la Guarnición, representada en Chiloé por muchos miles de soldados hispánicos que allí permanecieron, bajo la hegemonía chilena, siempre atesorando el legado espiritual de la Península.

Cuatro siglos de evangelización sirvieron en esas apartadas tierras americanas para resguardar la pureza del culto católico y generar modalidades locales al mismo tiempo. Esa acentuada firmeza coincide con la conmovedora conservación de las costumbres patriarcales, la guarda y mantenimiento de nobles ruinas arquitec-

tónicas y la persistencia de piadosas y antañonas romerías, integrando el calendario folklórico más rico y variado de toda la nación chilena.

Lento

Dios te sal.ve, Rei. nay Madre Madre de mi. se. ri. cor dia

Al pie de la cruz constante. fli. gi. day do. lo. ro. . . sa.

Salve Dolorosa

*Dios te salve, Reina y Madre
Madre de Misericordia
al pie de la cruz constante
afligida y dolorosa.*

*Vida, dulzura y esperanza,
Sálvete Dios toda hermosa,
de amargura transpasada
por mis culpas muy llorosa.*

*A Vos, reina de hermosura,
suspiramos muy llorosas
las almas de agreste valle
de lágrimas y congojas.*

*Ea, pues, Reina del Cielo,
abogada nuestra asoma
y vuélvenos ya tus ojos
de mansa y simple paloma.*

Muy lento.
Solo

Je - sus a - mo - ro - so dul - ce Pa - dre mí - o
 Con la cruz a cuestas dul - ce Je - sus mí - o

Coro.

Pé - sa - me Se - ñor de ha - ber te ofen - di - do.

The image shows a musical score for a piece titled 'Vía Crucis de las Estaciones'. It consists of two staves of music. The first staff is marked 'Solo' and the second 'Coro.'. The music is in a simple, homophonic style with a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The tempo is 'Muy lento.' (Very slow).

Vía Crucis de las Estaciones

*Jesús amoroso
 Dulce padre mío,
 Pésame Señor
 de haberte ofendido.*

*Con la cruz en tierra
 caíste Dios mío,
 Pésame Señor
 de haberte ofendido.*

*En la cruz te enclavan
 Con duro martillo,
 Pésame Señor
 de haberte ofendido.*

*En sepulcro encierran
 tu cuerpo extendida,
 Pésame Señor
 de haberte ofendido.*

Salve Chilota

*Dios te salve, Reina y Madre
de misericordia
Vida, dulzura y esperanza nuestra
Dios te salve.*

*A ti llamamos
los desterrados hijos de Eva;
a ti suspiramos
gimiendo y llorando
en este valle de lágrimas.*

*Ea, pues, Señora, abogada nuestra
Vuelve a nosotros
esos tus ojos misericordiosos
y después de este destierro
muéstranos a Jesús,
fruto bendito de tu vientre.*

*¡Oh, clementísima, oh piadosa!
¡oh, dulce Virgen María!
Ruega por nosotros
Santa Madre de Dios*

*Para que seamos dignos de alcanzar
las promesas de Jesucristo
Amé, Jesús, María y José.*

Lento y Solemne

Solo

Coro.

Dios te Sal - ve Rei - nay Ma - dre de mi - se - ri - cor -
 di - a, Vi - da, dul - zü - ra yes - pe - ran - za nues - tra.
 Di - os te sal - ve, a tí lla - ma - mos, los des - te -
 rra - dos hi - jos de E - va. Rí ti sus - pi - ra - mos, gi - mien -
 dey llo - ran - do. En es - te va - lle de la - gri -
 mas. E - s, pues, Se - ño - ra, R - bo - ga - da nues - tra,
 vuel - ve a no - so - tros e - sos tus o - jos mi - se - ri - cor -
 dio - sos. I des - pues de es - te des - tie - rro nues - tra - nos
 a Je - sus, fru - to ben - di - to de tu - vien - tre
 . Oh clem - ti - si - ma! Oh pi - a - do - sa - ! Oh, dul - ce Vir - gen Ma -
 ri - a! Ru - e - ga por nos - San - ta Ma - dre de Di - os.
 Pa - ra que sea - mos dig - nos de al - can - zar - las pro - me - sas de
 Je - su - cris - to, A - men, Je - sus - !, Ma - ri - a Jo - sé - !

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

EL FOLKLORE DE CHILE EN EL EXTRANJERO

EN la Cuarta Conferencia Internacional de Música Folklórica, celebrada últimamente en Londres (14 al 19 de Julio), y aunque fué imposible enviar un delegado, tal como se pedía a la Facultad de Música (U. de Ch.), se remitió la Comunicación o Informe solicitado. En este estudio, del Profesor Carlos Lavín, Jefe del Archivo Folklórico de esta Universidad, se daban a conocer las bases de nuestra organización en tal sentido, los trabajos realizados en el país y los planes de futuras actividades.

Enviaron también comunicaciones técnicas de este orden los musicólogos iberoamericanos Renato Almeida (Brasil), Isabel Aretz (Argentina), André Sas (Perú), los norteamericanos Charles Seeger, Howard Darrington, Winifred Hodges y conocidos representantes de los cinco continentes.

El detallado Informe de este Congreso Internacional—con el objeto de facilitar los debates—ha distribuido un folleto explicativo, marcando los puntos salientes que se hayan extraído de los comunicados, en orden a incorporarlos al estudio de la materia.

En siete Secciones y más de cuarenta Capítulos, destinados a clasificar los diferentes medios, recursos, avances y métodos para encarar y solucionar el problema, se extraen las sugerencias más salientes de los concursantes. En los que se refiere a documentación del folklore hace hincapié en la necesidad de centralizar y metodizar estas observaciones, haciendo amplia referencia al Instituto de Investigaciones Musicales de nuestra Facultad de Música, como una institución dedicada preferentemente al archivo de estas manifestaciones y su difusión, con lo cual se ha otorgado un merecido reconocimiento a la labor realizada entre nosotros.

En breves compendios, destinados a publicarse en la REVISTA MUSICAL CHILENA, se hará mención de las fases y condiciones en que fué encarado en Londres este gran problema internacional, los medios sugeridos y las conclusiones obtenidas.

TEMPORADA DE VERANO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE

Prosiguiendo su labor de difusión cultural, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció durante la pasada temporada de verano diecinueve conciertos gratuitos al aire libre y dos funciones de ballet a precios rebajados, con la participación del Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical. Cuatro de los mencionados concier-

tos, se consagraron a la ejecución de *El Rey David* de Arthur Honegger, donde participó el Coro Universitario, que dirige Mario Baeza y un destacado grupo de solistas encabezados por la soprano Clara Oyuela e integrado por Aída Saavedra, Ilse Hagemann y Hernán Würth, actuando en la parte de Pitonisa Fanny Fischer y de Narrador Roberto Parada.

Los programas desarrollados incluyeron siempre una obra para solista y orquesta, en las cuales se presentó a un grupo seleccionado de alumnos de los cursos superiores del Conservatorio Nacional de Música. Figuraron en éste los pianistas María Angélica Castellblanco, Nora Bierwirth, Angela Fornells, Nora Sapiaín, María Elena Villar y René Reyes; las cantantes Georgeanne Vial y Florentina Daza y la violinista Celia Herrera.

Los mencionados conciertos se verificaron en diferentes barrios de la ciudad de Santiago y algunos de ellos en ciudades vecinas como San Bernardo, Buin, Melipilla y Puente Alto, contando todos éstos con una asistencia media de diez mil personas.

CONCIERTO DE JÓVENES ALUMNOS DE COMPOSICIÓN

Con el patrocinio de la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S. I. M. C., realizóse en la Sala de Conciertos del Conservatorio Nacional de Música la presentación anual de las obras más destacadas escritas por los alumnos de la cátedra de Composición de este plantel educacional.

El talento de diez nuevos compositores pudo ser aquilatado en esta oportunidad, destacándose entre ellos Darwin Vargas, con una *Introducción y Largo* para flauta, viola y piano, Carlos Botto, con su *Suite N.º 2* para piano, Agustín Cullel, con *Tres Canciones para niños*, Alfonso Bögeholz, con una *Suite para piano* y José Vicente Asuar, con *Tres Canciones* para soprano.

Figuraron también en estos programas los nombres de Rebeca Gidekel, Miguel Aguilar, Tomás Lefeber, Diana Pey y Eliana Opazo.

EL MAESTRO LUIGI STEPHANO GIARDA HA MUERTO

En la ciudad de Viña del Mar falleció el día 3 de Enero, a la edad de 85 años, el Profesor, compositor y violoncellista, Luigi Stephano Giarda, nacido en Cassolnovo, Italia, en 1868. Desde su establecimiento en Chile, hace cincuenta años, el maestro Giarda realizó una labor fructífera como Profesor del Conservatorio Nacional de Música y compositor de un sinnúmero de obras sinfónicas, de cámara y dramáticas.

Desaparece con el maestro Giarda, no sólo una personalidad poderosa, que tuvo importancia destacada en el surgimiento de nuestra vida artística, sino también un hombre que tenía a su haber una vida fecunda como creador y músico, cuya educación habíase realizado en Italia junto a los grandes maestros europeos de fines de siglo. Sus primeras experiencias como ejecutante las hizo com-

partiendo el mismo atril con el gran Toscanini y ejecutando muchos estrenos de las últimas óperas de Verdi, dirigidas por su propio autor. En dos oportunidades, se encontró con Ricardo Wagner en Venecia. Conoció también a Liszt con motivo de una visita que el gran maestro hiciera al Conservatorio de Milán. Estrenó la *Sonata para violoncello y piano* de Grieg, acompañado por el autor y fué amigo de Boito y Puccini en Italia, de Debussy y Ravel en Francia.

Al llegar a Chile fué nombrado Profesor de Armonía, Contrapunto, Composición e Historia de la Música en el Conservatorio Nacional. Junto con desempeñar estas cátedras, tuvo una actuación muy brillante como concertista, en recitales solos y con el famoso Trío Giarda, formado por este músico, José Varalla, violín y Bindo Paoli, piano.

La obra del compositor Luigi Stephano Giarda es muy extensa, y se distingue por su perfecta realización, dentro de un lenguaje esencialmente romántico y con no pocas influencias del verismo italiano. Entre éstas se destacan sus óperas *Lord Byron*, estrenada en Santiago en 1911, su escena dramática para solos, coros y orquesta *Sul Mare* (1918), su *Obertura Romántica*, sus poemas sinfónicos *La Vida, Loreley* y *Más allá de la Muerte*, su *Konzerstück* para violoncello y orquesta, un *Cuarteto de Cuerdas*, dos *Sonatas para violoncello y piano*, una *Sonata para violín y piano*, una *Suite* para estos mismos instrumentos, una *Sonata para piano* y numerosas obras vocales entre las que se pueden mencionar en lugar destacado sus dos ciclos para voz y piano titulados *Canciones Toscanas* y *Los Cinco Sentidos*, álbum de canciones escolares.

El maestro Giarda fué nombrado miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en 1946, con lo cual esta Corporación quiso distinguir a uno de los más preclaros servidores de la música chilena, cuyo reciente desaparecimiento enluta a todos los músicos del país.

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Con gran éxito se llevó a efecto en la ciudad de Pittsburgh, Estados Unidos, y dentro del Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto Carnegie, el estreno de las *Alabanzas de Adviento* para coro de niños y órgano, de DOMINGO SANTA CRUZ, obra escrita especialmente para esta oportunidad por encargo de la institución mencionada. La crítica norteamericana describió la mencionada composición como el producto de «la dulzura de la fe, expresada en términos de un lenguaje perfectamente contemporáneo». Junto al nombre de Santa Cruz figuraron los de Copland, Vaughan Williams, Randall Thompson, Villa-Lobos, Read y Lopatnikoff.

Ecos que son orgullo para la música chilena, han llegado hasta nosotros a través de la crítica que ha comentado el estreno de las *Variaciones para piano* de ALFONSO LETELIER en el Festival Internacional de Salzburg, patrocinado por la S. I. M. C. El «Salzbourg Tageblatt» lo elogió diciendo que se trata de «una obra brillante,

realizada dentro de una no difícil escritura pianística, que explica su resonante éxito». Por su parte el «Salzburger Volkszeitung» afirma que esta creación «se abrirá un seguro camino en las salas de conciertos».

El joven compositor chileno CARLOS RIESCO, que actualmente integra el Comité Directivo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, ha sido elegido por esta Institución como representante de ella ante el Comité Internacional de Música de la UNESCO.

El 8 de Noviembre pasado, la Orquesta Sinfónica del Estado, bajo la dirección de Roberto Kinsky, estrenó en la Sala Cervantes de Buenos Aires, la *Obertura Festiva* opus 21 de JUAN ORREGO SALAS. La prensa de Buenos Aires dijo: «... la partitura reafirma la presencia de un compositor enjundioso, a quien la música brinda amplio y fecundo campo de expresiones, vertidas dentro de una línea armónica, celosamente cuidada». En el mismo programa, se interpretó el *Concierto para piano y orquesta* del argentino César Franchisena, *Congada* de Francisco Mignone, *Mburucuyá* del uruguayo Eduardo Fabini y *Bachianas Brasileñas N.º 2* de Villa-Lobos.

Hace algunos meses el Guildhall School of Music de Londres concedió el certificado de «Honorable Musicianship» por su *Tocatta*, *Interludio* y *Final* y por su *Fantasia para orquesta*, al joven compositor chileno MARCELO MOREL, a quien le cupo además como pianista una destacada actuación en el Wignore Hall de Londres y en la Universidad de Oxford, durante su permanencia en Gran Bretaña.

Otro joven compositor chileno, CLAUDIO SPIES, ha recibido su título de Bachiller en Artes «magna cum laude» en la Universidad de Harvard de Estados Unidos, donde realizó sus estudios de composición en las cátedras de Walter Piston y Randall Thompson y sus estudios superiores de musicología con el Profesor Otto Gombosi. En esta misma Universidad el mencionado artista desempeña en la actualidad el cargo de Profesor Asistente de Historia de la Música. Su *Sonata para dos pianos*, estrenada hace algunos meses en un Concierto de la Liga de Compositores de Nueva York, obtuvo un éxito singular.

El pianista chileno Claudio Arrau ofreció en Noviembre pasado, en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana, un concierto con motivo de la celebración del centenario de José Toribio Medina, en cuyo programa interpretó las *Tonadas N.º 7 y 10* de PEDRO HUMBERTO ALLENDE y los *Poemas Trágicos* de DOMINGO SANTA CRUZ.

El pianista chileno Armando Palacios, en el curso de una reciente jira por los países europeos, interpretó las *Variaciones y Fuga sobre el tema de un Pregón* de JUAN ORREGO SALAS, en el Wigmore Hall de Londres y en la Sala Pleyel de París. De este mismo compositor, la joven pianista Edith Fischer ejecutó en el Museo de Brooklyn de Nueva York la *Suite N.º 2* opus 32, junto con *Dos Preludios* de ALFONSO LENG y *Movimiento Perpetuo* de CLAUDIO NARANJO.

Con gran éxito ha puesto fin a su reciente jira por los países

sudamericanos de la Costa del Atlántico, la mezzo-soprano chilena INÉS PINTO.

Con el auspicio del Instituto de Cultura Hispánica se presentó en Madrid el joven violinista chileno PEDRO D'ANDURAIN. Su actuación marcó un señalado éxito en su corta y brillante carrera.

EL SEXTETO DE AMENGUAL EN OSLO

Acaba de emitir su fallo el Jurado destinado a seleccionar las obras para el vigésimo séptimo Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que se celebrará en Oslo entre el 28 de Mayo y 5 de Junio del presente año. Entre las obras escogidas figura el *Sexteto para instrumentos de viento* del compositor chileno RENÉ AMENGUAL, Director del Conservatorio Nacional de Música.

Es ésta la tercera composición chilena que figura en estas justas internacionales, junto a las Canciones Castellanas de Juan Orrego Salas (Palermo, Italia, 1949) y a las Variaciones para piano de Alfonso Letelier (Salzburgo, 1952). Con ello nuestros compositores han conquistado un lugar de importancia dentro del panorama general de la música contemporánea y se le ha reconocido a Chile, la posición que corresponde a su desarrollo artístico de los últimos años, asegurada en este caso, por el criterio de Jurados siempre compuestos por los más destacados músicos del Viejo Continente.

TRIUNFO DEL CORO DE CONCEPCIÓN EN ARGENTINA

Los más elogiosos conceptos acaba de vertir la prensa argentina a propósito de las actuaciones de los Coros Polifónicos de Concepción, durante su jira de conciertos por la vecina República. Premian éstos al conjunto de 100 voces y a su director Arturo Medina, quien con extraordinaria competencia profesional y con dotes artísticas de gran maestro, ha sabido prepararlas hasta poderlas situar dentro de esa categoría que «La Nación» de Buenos Aires califica como «la más perfecta del continente». Más adelante este mismo diario dice al comentar su reciente actuación en el Teatro Colón que sus voces son «de muy buena calidad y adecuada escuela de canto y sus interpretaciones se destacan por la justeza y precisión realmente absoluta, así como por la finura y variedad de los matices. Su afinación es perfecta y muy amplia su variedad de recursos, aptitudes que se encuentran al servicio de una profunda y dúctil musicalidad, que les permite comunicar singular relieve y fuerza expresiva a sus versiones».

A estos elogios agrega «El Clarín» de Buenos Aires: «El instrumento vocal de este coro es de primerísima magnitud, pero lo que cobra un relieve mayor aun en él es el grado finísimo de ajuste y equilibrio entre las partes. Arturo Medina es un músico de sensibilidad con un dominio cabal de los recursos corales y de los estilos, que sabe darle a cada cual su exacto color y alcance.

El programa con que se presentó el Coro Polifónico de Concep-

ción en el Teatro Colón de Buenos Aires, comprendió obras de Victoria, Gesualdo, Monteverdi, Lassus, Gastoldi, Bach, arreglos del folklore de diferentes países y composiciones de autores contemporáneos argentinos y chilenos.

CON GRAN BRILLO SE DESARROLLARON LOS TERCEROS FESTIVALES DE MÚSICA CHILENA

Tres Conciertos Sinfónicos y cuatro de música de Cámara comprendieron los Terceros Festivales de Música Chilena, celebrados en Noviembre y Diciembre de 1952.

El Premio de Honor en estas jornadas artísticas fué concedido al joven compositor, recientemente egresado del Conservatorio Nacional de Música, Carlos Botto, por sus *Diez Preludios para piano*, obra que prueba el talento de su autor y la madurez alcanzada por los compositores de su generación, representados también en estos Festivales por otro joven músico Gustavo Becerra, quien logró destacarse en las secciones sinfónica y de cámara con su *Concierto para violín y orquesta* y su *Dúo para violines*, respectivamente.

En la primera de las mencionadas secciones figuraron además con segundos premios la *Sinfonía de la ópera «Deirdre»* de Free Focke y el *Concierto de Cámara* opus 34, para cuarteto de maderas, dos cornos, arpa y cuerdas, de Juan Orrego Salas.

En la Sección Música de Cámara se otorgaron además del ya mencionado segundo premio de Gustavo Becerra, las siguientes distinciones de la misma categoría: a Alfonso Letelier por sus *Cuatro Canciones Corales* para voces mixtas, y por su *Sonata para viola y piano*; a Juan Orrego Salas, por sus *Diez Piezas Simples* para piano y a Federico Heinlein, por su *Cuarteto N.º 1* para cuerdas.

Obtuvieron mención honrosa la Suite N.º 1 del Ballet «*Noche de San Juan*» de Salvador Candiani, el *Concierto para órgano y orquesta* de Hans Helfritz, *Cuatro Preludios para piano* de Ida Vivado y *Sexteto para instrumentos de viento* de René Amengual.

MÚSICA CHILENA EN DISCOS LP.

Acaba de salir a la venta la primera grabación comercial de música culta chilena, realizada por la R. C. A. Víctor en colaboración con el Instituto de Extensión Musical. Se da cumplimiento con ello a un contrato celebrado entre las nombradas entidades para llevar a cabo un amplio y regular plan de grabaciones, al que se ha dado comienzo con el disco microsuroc, sello rojo CRL 1, que contiene la *Egloga* para coro, soprano solista y orquesta, de Domingo Santa Cruz y la *Sinfonía N.º 1* opus 26 de Juan Orrego Salas, ambas interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, colaborando en la primera de éstas la soprano Olinfa Parada y el Coro Universitario que dirige Mario Baeza.

Se proyecta continuar este plan de grabaciones, agregando a los mencionados títulos el de las *Doce Tonadas* para piano de Pedro

Humberto Allende, el del poema sinfónico *La Muerte de Alsino* de Alfonso Leng, de la *Sinfonía Romántica* de Enrique Soro, del *Concierto para arpa y orquesta* de René Amengual y de los *Sonetos de la Muerte* o de los *Vitrales de la Anunciación* de Alfonso Letelier, aparte de otras composiciones de destacados autores chilenos que completarán esta lista.

Asimismo se estudia un acuerdo entre la R.C.A. Víctor y el Instituto de Investigaciones Musicales para la grabación de discos sello especial, de música folklórica chilena, seleccionada del archivo de matrices que mantiene la última de estas instituciones.

Por su parte el Centro Internacional de Música de la UNESCO, ha comunicado recientemente, la inclusión dentro de su plan destinado a la difusión de la música contemporánea, de la grabación de las *Canciones Castellanas* para soprano y conjunto de cámara de Juan Orrego Salas, disco que se hará con el sello His Master's Voice o Pathé-Marconi.

LA PRÓXIMA TEMPORADA SINFÓNICA EN SANTIAGO

En los primeros días de Mayo, la Orquesta Sinfónica de Chile dará comienzo a su temporada de conciertos de 1953, con una serie de programas a cargo del director titular de ésta, maestro Víctor Tevah, Dos maestros extranjeros han sido contratados para compartir la dirección de los conciertos de esta temporada; Igor Markevitch y Sergiu Celibidache.

Se proyecta el estreno de un apreciable número de obras contemporáneas, junto a la repetición de otras del repertorio corriente. Entre las primeras podemos mencionar la *Quinta Sinfonía «Di Tre Re»* de Honegger; el *Concierto para violín y orquesta*, el *Concierto para dos pianos, percusión y orquesta* y la suite de «*El Mandarín maravilloso*» de Bártok; los *Modos Noruegos* y la *Sinfonía de los Salmos* de Strawinsky; el *Concierto para doble orquesta de cuerdas* de Michael Tippett y *La Canción de la Tierra* de Gustav Mahler.

A las mencionadas se agregarán dos conciertos sinfónico-corales con la participación de los Coros Polifónicos de Concepción que dirige Arturo Medina, cuyos programas comprenden la interpretación de las *Cantatas N.º 190 y 140* de Bach, del *Magnificat* y de la *Pasión según San Juan* de este mismo autor.

El Coro Universitario tendrá a su cargo la interpretación de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky, bajo la dirección de Sergiu Celibidache.

Figuran además en estos programas, *Cuadros de una Exposición* de Moussorgsky-Ravel; las *Sinfonías N.º 3, N.º 5 y N.º 7* de Beethoven; la *Primera Sinfonía* y las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms; las *Sinfonías N.º 3 y N.º 7* de Schubert; la *Sinfonía Italiana* y la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn; la *Sinfonía Haffner* y la *Sinfonía N.º 33* de Mozart; la *Sinfonía Patética* de Tchaikowsky y la *Quinta Sinfonía* de Prokofieff; la *Alborada del Gracioso*, *Daphnis y Chloe*, *Le Tombeau de Couperin* y el *Bolero* de Ravel, la *Sinfonía N.º 104* de Haydn; *Las Fuentes de Roma* de

Respighi; el *Tricornio* de Manuel de Falla; *El Aprendiz de Brujo* de Dukas; la *Sinfonía Mathis der Mahler* de Hindemith; la *Suite Lúrica* de Soro; los *Vitrales de la Anunciación* de Letelier, *Emocionales* de Bisquertt; las *Variaciones para piano y orquesta* de Santa Cruz, y *Sinfonía de la ópera «Deirdre»* de Focke. A las obras chilenas especificadas se agregarán otras dos, dirigidas respectivamente por Markewitch y Celibidache, las que aun no han seleccionado estos maestros.

TEMPORADA DE BALLET DE 1953

El Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical anuncia para la temporada a iniciarse en el mes de Mayo, el estreno de *Carmina Burana* del compositor alemán Carl Orff, con coreografía de Ernst Uthoff. Junto a éste que contará además con la participación del Coro Universitario que dirige Mario Baeza, se ha programado el reestreno de *La Leyenda de José* de Strauss-Uthoff; y la repetición de *Petruschka* de Strawinsky-Uthoff; *Orfeo* de Strawinsky-Poll; *Redes* de Scarlatti-Cintolessi y *Coppelia* de Delibes-Uthoff.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

RESULTADO DE LA QUINTA CONFERENCIA INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

EL Informe General, destinado a encauzar y clasificar los estudios de la Quinta Conferencia Internacional de la Música Popular, resultó de suyo interesante por estar basado en las conclusiones y postulados emitidos por los concursantes. El profuso material aportado, procedente de las Cinco partes del Mundo, permitió modelar un régimen conclusivo que lograra consultar todas las orientaciones susceptibles de conciliarse y fijar métodos y sistemas perdurables. Las más variables normas de acción y los divergentes puntos de vista tuvieron acogida en un propósito de concordia, adaptado a los tiempos en que vivimos.

Entre los aportes más prometedores pudo señalarse el conjunto de informes del Nuevo Mundo, integrado por las comunicaciones del Perú (Prof. Andrés Sas); del Brasil (Prof. Renato de Almeida); de la Argentina (Prof. Isabel Aretz); de Chile (Prof. Carlos Lavín); de los Estados Unidos (Profesores Carlos Seeger, Winifred Hodges y Howard Larrington) y del Canadá (Prof. Margaret Sargent Mc. Taggart), ampliamente basados en el cúmulo de razas y divergentes niveles de cultura que caracterizan a cada uno de esos países, en abierto contraste con el afán de unificación y centralización de que hacen gala las naciones del Viejo Mundo Europeo, o bien el enigma que aleja la perspectiva de los otros viejos continentes. Al asegurarse que la Conferencia tenía por objeto estudiar la

precisa significación de la música popular en la amplia variedad de la vida cultural de nuestra época, precisando su rumbo educacional y recreativo, se encaró la necesidad de vigorizar y estimular su práctica y desarrollo. Los puntos salientes destinados a extraerse de las comunicaciones extranjeras y ser incorporados en la línea de los debates, fueron clasificados en las rúbricas siguientes:

La Sección Primera se refería a las definiciones y principios generales en el justo plano de nuestros días, haciendo hincapié en los postulados de la «Carta del Folklore Brasileño». Se insinuaban, además, diversas medidas para afianzar del mantenimiento de la corriente cultural que distingue a la música popular, su defensa y la continuidad de que hace ostentación en su permanente curso evolutivo. Al escogerse las materias se recomendaron las manifestaciones «neofolkloricas» observadas en Africa. En su actual significación fué calificada la música popular como una entidad viviente y se le auguró los destinos de una durable expresión artística; atendiendo a la existencia de «subproductos», o las tentativas de «reconstrucciones».

La Segunda Sección quedó dedicada al examen de las materias y a la educación general; considerando los métodos orgánicos y los mecánicos, la vía de la tradición oral y los caracteres de oportunidad y espontaneidad del material. Se acusaron las perjudiciales intervenciones del maquinismo, del estilo del canto solicitado simultáneamente por la perfección técnica y por la reposición del ambiente local, las exigencias del acompañamiento instrumental, la intromisión de los conjuntos vocales y orquestales, el uso de los dialectos y la amplitud del repertorio en los dominios regionales; nacionales e internacionales. En los aspectos pedagógicos se insinuó a los educadores aquella condición privativa de la música folklórica al ser enfocada como consecuencia natural de la vida gregaria.

En los límites de la Sección Tercera, dedicada a la educación musical, se agotaron los argumentos destinados a recordar el rol insustituible del folklore musical para alimentar en el corazón infantil el sentimiento patriótico, la sana tradición, el apego al suelo nacional y las tradiciones de la raza; le fué asignada la santa misión de colaborar en los propósitos de reconstrucción de los mundos atormentados por las guerras, las catástrofes universales y las irreconciliables ideologías, flotando sobre un juego colectivo de angustias y áridos materialismos. Se acordaron los derechos del arte popular en la formación del músico, con avanzados ejemplos de la cátedra inglesa, brasileña y sueca; y aun las influencias de estas manifestaciones populares en la música artística de varios países. En lo referente a la documentación de los archivos y grabaciones, se pusieron en evidencia los procedimientos ya confirmados en Chile y otros países.

En la penúltima Sección se proponía señalar el rango y los propósitos de los festivales, las reuniones, congresos e intercambios, como asimismo las presentaciones y los certámenes; y en la última Sección se aludió a los organismos oficiales y públicos, especializados en la organización y fomento de la música popular.

En sus correspondientes especializaciones merecieron una bien destacada referencia algunas instituciones como la irlandesa «Belfast Folk Dance Society», la chilena «Instituto de Investigaciones Musicales», la italiana «E. N. A. L.», la suiza «Schweizerische Trachtenvereiningung»; la brasileña «Escuela Nacional de Música», la argentina «Escuela Nacional de Danza» y la yugoeslava «Radio Zagreb». Entre las conclusiones más acatadas e incorporadas en el Informe hay que recordar las del italiano A. V. G. Malavasi, del suizo A. E. Cherbuliez y del alemán Klem Pauli.

CONCURSO MUNDIAL DE SAN PABLO

Con motivo de la celebración del Cuarto Centenario de la ciudad brasileña de San Pablo en 1954, el premio Carlos Gómez que comprende una suma de 200.000 cruzeiros, será conferido a la mejor obra que se presente en un concurso abierto a los compositores de todo el mundo. Requiere ser ésta una composición sinfónica inspirada en asuntos históricos relacionados con la Ciudad de San Pablo, o una creación de música pura dividida en tres o cuatro movimientos.

Los interesados que participen en este importante torneo artístico podrán obtener mayores detalles solicitándolos a la Comisión del 4.º Centenario de San Pablo, Rua 24 de Maio 250, San Pablo, Brasil.

UNA NUEVA OBRA DE VAUGHAN WILLIAMS

El octogenario compositor inglés, Ralph Vaughan Williams, acaba de terminar una nueva obra titulada *Sinfonía Antártica*, séptima composición de este género vertida de su pluma y cuyo estreno ya ha sido anunciado por la Orquesta Sinfónica de Halle, para el 14 de Enero de 1953, en Manchester y una semana después en Londres. La mencionada «première» sera dirigida por Sir John Barbirolli, a quien le cupo también estrenar la Sexta Sinfonía de este autor en 1949.

CONGRESO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA

Ciento sesenta musicólogos de diversos países concurren al V Congreso Internacional de Musicología, celebrado en Utrecht, a mediados de 1952, bajo los altos auspicios de la Sociedad Internacional de Musicología. Presidió las sesiones de esta reunión el Profesor A. Smijers, destacado investigador holandés, a quien le cupo además la responsabilidad de organizar este torneo.

Entre los más connotados trabajos que se presentaron en esta oportunidad se mencionan los de los profesores P. M. Masson, sobre la «Misión Internacional de la Musicología», del Dr. Leo Schrade sobre «La Música del Renacimiento» y del profesor R. von Ficken, titulada «Interpretación de la música Medioeval». En paralelo a estas sesiones académicas se realizaron conciertos de música poli-

fónica ofrecidos por el Coro de Cámara Holandés bajo la dirección de Félix de Nobel y de música Javanesa de gamelán, interpretada por el conjunto Babar Layar. Cada una de las reuniones fué anunciada por el insigne carillonista Fred Timmermans, desde la torre mayor de la catedral de Utrecht.

FESTIVAL DE BAYREUTH

Entre el 23 de Julio y 25 de Agosto de 1952, realizáronse las tradicionales festividades wagnerianas en Bayreuth, bajo la dirección de Herbert von Karajan, Joseph Keiberth y Hans Kanappertsbusch, actuando Wilhelm Wagner como director de escena.

En esta oportunidad se presentó la serie completa de la *Tetralogía*, *Parsifal*, *Los Maestros Cantores* y *Tristán e Isolda*. En la última de ésta tuvo una destacada actuación en uno de los papeles protagónicos, el tenor chileno Ramón Vinay, a quien público y crítica aplaudió sin reservas.

MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN BERLÍN

En Septiembre pasado, se llevó a efecto en Berlín un Festival Contemporáneo de Arte, en que actuó además de la Filarmónica de esta ciudad, la Comédie Française, el Teatro del Old Vic, el Theatre Guild de Nueva York y la Opera del Estado de Hamburgo.

Entre los directores que participaron en los diversos conciertos se mencionan los nombres de Leo Blech, Wilhelm Furtwaengler, Carl Schuricht, Hans Rosband, Sergiu Celibache y Ferene Fricsay, quienes tuvieron a sus cargos la interpretación de obras de Stravinsky, Bártok, Malipiero, Menotti, Copland, Hindemith y Krennek. Las obras de mayor envergadura presentadas fueron «*Edipo Rey*» de Stravinsky, «*El Castillo de Barba Azul*» de Bártok y «*Matías el pintor*» de Hindemith.

MAYO FLORENTINO

Además de los ocho conciertos de Música Contemporánea dirigidos por Leopoldo Stokowsky y Dimitri Mitropoulos, y de las veladas coreográficas a cargo del Ballet de la Ciudad de Nueva York, bajo la dirección de Georges Balanchine, el Mayo Florentino, realizó un Festival Dramático-Musical, que comprendió la presentación de seis de las menos ejecutadas óperas de Rossini, *L'Italiana in Algeri*, *Guglielmo Tell*, *Tancredi*, *Il Conte Ory*, *La Pietra del Paragone* y *Armida*, además de la ópera *Don Quijote* del autor italiano moderno Nicolo Frazzi y de *Dido* del operista del siglo XVII, Cavalli.

LA PRÓXIMA TEMPORADA SINFÓNICA EN NUEVA YORK

Dimitri Mitropoulos, Director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, ha anunciado los programas que presentará frente al

mencionado conjunto durante la temporada 1952-1953. Incluyen éstos un número apreciable de obras contemporáneas como también la ejecución no escénica de algunas óperas, entre las que figuran *Cristóbal Colón*, de Milhaud; *Salomé* de Strauss; y *Boris Godounoff*, de Moussorgsky.

Dentro del grupo de obras contemporáneas seleccionadas, se incluye el *Concierto para piano y orquesta* de Howard Ferguson y el *Concierto para violín y orquesta* de Frank Martin, interpretados respectivamente por Mayra Hess y Joseph Szigeti. Figuran además, el *Concierto para violín y orquesta* de Schoenberg; el *Concierto para violoncello y orquesta* de Hindemith, el *Concierto N.º 1 para violoncello y orquesta* de Martinu, el *Concierto para piano y orquesta* de Rousell, el *Concierto para violín y orquesta* de Bártok y los *Conciertos N.º 1 y 2 para violín y orquesta*, de Prokofieff.

A las mencionadas creaciones contemporáneas se ha agregado la presentación de la *Misa Solemne* de Beethoven; la *Canción de la Tierra* y *Cuarta Sinfonía* de Mahler.

ESTRENO DEL WOZZECK EN EL COLÓN DE BUENOS AIRES

La primera representación de la famosa ópera de Alban Berg en Buenos Aires, ha constituido una de las experiencias más interesantes dentro de la fecunda vida musical de esta ciudad. Cinco representaciones, realizadas a sala llena, sirvieron para demostrar el gran arraigo que puede crear en el público una obra como la mencionada, la que en esta oportunidad fué presentada con un destacado elenco bajo la dirección de Karl Boehm y con una escenografía de Armando Chiesa.

La crítica aplaudió en forma unánime los resultados de este estreno, situando a la obra misma en el lugar prominente que le corresponde dentro de la música contemporánea. Rodolfo Arizaga, al pronunciarse sobre ella expresó que en *Wozzeck* se produce una «real y efectiva transformación de los modos tradicionales de la ópera, sin llegar con ella a salirse de lo que la ópera en sí debe ser. . . Lenguaje musical generoso en invenciones e ideas, muy particular en su aspecto y realizado con una maestría increíble.»

García Morillo agregó a esto: «. . . una de las más importantes producciones líricas de la primera mitad del siglo actual. Lenguaje de un admirable lirismo e intenso sentido dramático, complementado por una maestría técnica asombrosa, que se inspira libremente en el sistema dodecafónico».

Miguel Mastrogiani, por su parte, se expresó diciendo que Alban Berg «logró crear el clima contribuyendo a hacer realmente impresionante varios de esos cuadros en que el escritor romántico de la primera mitad del siglo pasado anticipó las violencias del arte teatral contemporáneo. Por momentos, Berg se entregó al bizantinismo más refinado, adelantándose también él, pero el misterio, la angustia, la violencia que emanan de sus páginas, revelan a un privilegiado genial, capaz de pasar de lo más simple a lo más completo».

CONCIERTOS DE LAS JUVENTUDES MUSICALES DE BÉLGICA

A fines de Octubre pasado, y bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública y la presidencia de honor de SS. AA. RR. la Princesa Josefina Carlota y el Príncipe Alberto, iniciaron las Juventudes Musicales de Bélgica, su décimo tercera temporada de conciertos. Con ello se inauguró el ciclo de dieciséis audiciones, que se realizarán de acuerdo con el siguiente plan: seis conciertos sinfónicos, seis conciertos de música contemporánea y cinco de música de cámara. Actuarán en éstos la Orquesta de Cámara de Stuttgart, bajo la dirección de Karl Munchinger, la Orquesta Nacional de Bélgica, bajo la dirección de Ferenc Fricsay y Eleazar de Carvalho, el Colegium Musicum Italicum, bajo la dirección de Renato Fasano y la Orquesta Sinfónica del Instituto Nacional de Radiodifusión, bajo la dirección de Franz André.

Entre los compositores contemporáneos que figuran en los mencionados programas, aparecen los siguientes nombres: Strawinsky, Bártok, Hartman, Orff, Honegger, Chevreurille, Jongen y Claes.

LA TEMPORADA DE LA SCALA DE MILÁN

Para la Temporada Lírica 1952-53, el programa que desarrollará el Teatro de la Scala de Milán, comprende las siguientes óperas: *Macbeth*, *Il Trovatore* y *Don Carlo*, de Verdi; *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi; *Don Giovanni*, de Mozart; *L'Italiana in Algeri*, de Rossini; *La Favorita*, de Donizetti; *Lohengrin*, de Wagner; *Boris Godunov*, de Moussorgsky; *La Gioconda*, de Ponchielli; *Manon*, de Massenet; *Pelleas et Melisande*, de Debussy; *Tosca* y *La Boheme*, de Puccini; *Adriana Lecouvreur*, de Cilea; *L'Amore dei tre Re*, de Montemezzi.

En carácter de estreno absoluto se ofrecerá la tragedia popular en tres actos de Vittorio Viviani, música de Jacopo Napoli, *Mas'Aniello*, *El Amor de Danae* de Ricardo Strauss y el drama en dos actos, con texto y música de Ildebrando Pizzetti, *Cagliostro*. Se ejecutará asimismo el Concierto Escénico sobre textos latinos y griegos de Catulo, Safo y Eurípides, titulado *Los Triunfos de Arodita*, del compositor alemán Carl Orff, obra dividida en tres partes: *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* y *Triunfo de Afrodita*.

Actuarán como directores de los mencionados espectáculos Víctor de Sábata, Carlo María Giulini, Herbert von Karajan, Clemens Krauss, Dimitri Mitropoulos, Nino Sanzogno y Antonino Votto. Entre los cantantes figuran los nombres de Franca Duval, Renata Tibaldi, Giani Poggi, Ferruccio Tagliavini, Italo Tajo y Ramón Vinay.

Se anuncia además una temporada de ballet que comprende, *Las Criaturas de Prometeo*, *Il Fiume Innamorato* de Renzo Bianchi; *El Beso del Hada* y *Petruschka* de Strawinsky; *El Lago de los Cisnes*, de Tchaikowsky; *Daphnis et Chloe*, de Ravel y el *Amor Brujo* de Manuel de Falla.

FREDERICK JACOBI HA MUERTO

El 24 de Octubre pasado falleció en Nueva York el distinguido compositor norteamericano y profesor de la Juilliard School of Music, Frederick Jacobi, a los sesenta y un años de edad.

Jacobi nació en San Francisco e hizo sus estudios de música en la Hochschule für Musik de Berlín antes de ocupar el cargo de Director Asistente en el Metropolitan Opera House en 1914. Consagró gran parte de su vida a la investigación del arte indígena de los Estados Unidos, cuyos elementos musicales se reflejan en gran parte de su producción, como por ejemplo en sus *Danzas Indias* y en el *Cuarteto de Cuerdas*, compuesto en 1923. Como creador fué honrado con premios y encargos de la Sociedad para la publicación de música americana, de Elizabeth Sprague Coolidge, y la Sociedad Americana de Opera. Esta última patrocinó en 1924 el estreno de su ópera *El Hijo Pródigo*.

Fuera de las nombradas, se destacan entre sus obras una *Sinfonía en do*, un *Scherzo* para instrumentos de viento, un *Concertino para piano* y un *Concierto para violín y orquesta*.

Frederick Jacobi ingresó a la facultad de la Juilliard School of Music en 1936, fué uno de los fundadores de la Liga de Compositores de Nueva York y realizó una extensa labor como conferencista en las Universidades de California y Yale.

DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN KOUSSEWITZKY

En Mayo de 1942, Sergei Koussewitzky estableció la fundación que lleva su nombre en memoria de su esposa Natalia, fallecida el 11 de Enero de este mismo año. El propósito de ésta era estimular el desarrollo de la cultura musical contemporánea a través del encargo de obras a autores destacados en los diversos géneros de la música. En Enero de 1950, la fundación Koussewitzky, por voluntad de su creador, traspasó sus fondos a la Biblioteca del Congreso de Washington, estableciéndose desde entonces bajo el nombre de *Sergei Koussewitzky Music Foundation*, asegurando así su existencia después de la muerte del destacado maestro, acaecida a mediados de 1951.

En Mayo del pasado año esta prestigiosa organización cumplió diez años de existencia, exhibiendo una lista sorprendente de obras contemporáneas de los más famosos creadores de la actualidad, escritas para satisfacer sus encargos. Entre éstas figuran la *Oda para orquesta*, de Strawinsky, el *Concierto para orquesta*, de Bártok, la cantata titulada *Sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg, la *Sinfonía N.º 4*, de Malipiero, la *Sinfonía N.º 5*, de Honegger, la *Sinfonía N.º 2* y una obra para voz y orquesta destinada al Festival del Rey David en Israel, de Milhaud, *Turangalila*, de Messiaen, *Madona*, de Villa-Lobos, *Peter Grimes* de Britten, *Sinfonía para Cuerdas*, de William Schumann, *Sinfonía N.º 1*, de Martinu, *Sinfonía N.º 3*, de Copland, *Concertino*, de Lopatnikoff, *Sinfonía N.º 3*,

de Piston, una *Sinfonía* de Harris, otra de Randall Thompson, una obra para orquesta de Roger Session, una obra de Virgil Thomson, un Cuarteto de Fine y otro de Mennin, una ópera de Tcheretnin, etc.

Todas estas composiciones se agregan a las que con anterioridad a la creación de la Fundación Koussewitzky había encargado el distinguido maestro, entre las cuales figuran la orquestación de *Cuadros de una Exposición* de Moussorgsky, realizada por Ravel, y la *Sinfonía de los Salmos* de Strawinsky, una abundante lista en que aparecen los nombres de los músicos nombrados y de Sibelius, Hindemith, Prokofieff y muchos otros.

Sin duda alguna, el décimo aniversario que acaba de celebrar la Fundación Koussewitzky constituye un acontecimiento de trascendental importancia para la música contemporánea, expresión de una de las iniciativas más valiosas de nuestro siglo en pro de la creación artística, a cuya labor se asocia el nombre de su patrón como uno de los grandes mecenas de la época actual.

CONFERENCIA DEL C. I. M. DE LA UNESCO EN VENECIA

Durante la realización de la Bienal de Venecia se reunieron, en esta ciudad, destacados compositores, intérpretes y críticos musicales presididos por M. Roland-Manuel, ex presidente del Centro Internacional de Música de la UNESCO. El propósito de esta conferencia fué el de «determinar en qué proporción un festival de música puede ayudar a corregir el divorcio entre la música que se escribe hoy y el gran público». Entre los participantes estuvieron los compositores Honegger, Nabokof, Pizzetti, Malipiero, Ghedini y Petrassi.

La conferencia recomendó el combatir lo que se ha llamado «la manía de lo inédito», procurando que las obras ejecutadas vuelvan a ser oídas e incluidas en programas de otros festivales. Diversas medidas fueron acordadas tendientes a perfeccionar el papel de los críticos, como «intermediarios» entre el compositor y el público. Se recomendó la realización frecuente de conversaciones como las que se llevaban adelante en Venecia y promover que los estudiantes de música, los miembros de las juventudes musicales, y los profesores, entraran en contacto con los compositores, los intérpretes y los críticos. Se recomendó facilitar al público el acceso a los ensayos de música contemporánea y, en cuanto a la responsabilidad de los intérpretes quedó claramente expresado el voto de que toda obra nueva sea ejecutada por los mejores artistas en cada especialidad.

Otro grupo de expertos, encargados de «estudiar el papel de la música en los esparcimientos de la clase trabajadora», se reunió también en Venecia, convocados por el Centro Internacional de Música de la UNESCO. Formularon ellos diversas recomendaciones tendientes a suscitar la preocupación por este problema fundamental de los tiempos presentes. Como medios de acción se indicaron la radiodifusión, la preparación de maestros de música, especiali-

zados en esta materia, la grabación de discos, de orquestas y coros de obreros y la realización de estudios acerca de estos puntos en el próximo Congreso de Bruselas, que se llevará a efecto entre el 30 de Junio y el 9 de Julio del presente año, con un temario reunido bajo el título de «El papel de la música en la educación general». Dicho Congreso será complementado por otras reuniones, convocadas también por la UNESCO, que se realizarán en Salzburg, entre el 14 y 23 de Julio, para discutir sobre «La formación de los músicos profesionales».

CONCIERTOS

TEMPORADA OFICIAL DE CONCIERTOS SINFÓNICOS

LA Temporada Oficial patrocinada por el Instituto de Extensión Musical, comprendió dieciséis conciertos sinfónicos, cuatro dirigidos por Sir Malcolm Sargent, cuatro por Sergiu Celibidache y ocho por el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, maestro Víctor Tevah. A la mencionada serie se agregó un concierto extraordinario bajo la dirección del compositor español Gustavo Pittaluga, seis conciertos matinales a precios rebajados, un concierto de beneficio y un programa de música chilena ofrecido en honor de los delegados extranjeros que asistieron a las fiestas conmemorativas del centenario del nacimiento de don José Toribio Medina.

El balance general de estos conciertos arroja los siguientes resultados:

En un total de cincuenta y seis obras diferentes ejecutadas en esta temporada, dieciocho fueron estrenos en Chile, treinta y una fueron composiciones contemporáneas, es decir, creaciones posteriores a Debussy, sin contar las de este autor y nueve, exigieron la participación de solistas o coros, entre las que se cuenta la interpretación del salmo sinfónico «Le Roi David» de Honegger, con que se clausuró la Temporada Oficial. Entre los solistas hubo tres pianistas, tres violinistas, cuatro cantantes y un arpista, y siete de éstos se presentaron en estrenos de obras modernas.

De las cifras anteriores se desprende que un 55% de las obras interpretadas, corresponde a composiciones de esta época y que un 32% de estas mismas, fueron estrenos.

Es interesante también el mencionar, que la temporada de este año contó con el abono y la asistencia media más alta que se haya registrado durante los once años de vida del Instituto de Extensión Musical.

Víctor Tevah, a quien le tocó inaugurar la serie de conciertos, dirigiendo los seis primeros de éstos, puso en evidencia una vez más su notable intuición musical, la seriedad y esfuerzo con que prepara sus actuaciones y la indiscutible disciplina y colaboración que obtiene del conjunto, sobre todo en aquellas obras que requieren cierta cuadratura, y dentro de éstas, en las que son esencialmente animadas por una pulsación rítmica de cierta regularidad. Lo que este director no consigue en profundidad de estilo y aporte de conceptos personales, lo suple con la precisión y claridad con que vierte la materia artística, logrando así, y en muchas oportunidades, un impulso digno de la batuta más destacada y un equilibrio que sólo se destruye en algunos instantes, debido a este mismo impulso, que lo arrastra a ciertas acentuaciones que muchas veces tienden a la desintegración de la frase misma. Esto, de ningún modo sucede con una frecuencia que pueda llegar a ser perturbadora, y si de las obras incluidas en sus programas fué la *Sinfonía N.º 41*, «*Júpiter*» de Mozart, la que sufrió un mayor perjuicio al respecto, otras, como la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven, la *Sinfonía*

en do menor de Schubert, o la N.º 92 «Oxford» de Haydn, fueron vertidas con tanta precisión y dinamismo, que no hay factores que impidan recordarlas como interpretaciones de la más alta calidad.

Junto a las obras ya mencionadas como ejemplos de acertadas ejecuciones, el maestro Tevah obtuvo un máximo rendimiento de la orquesta en su excelente versión del poema sinfónico *Muerte y Transfiguración*, de Strauss, donde si no se llegó a la introspección dramática, a que nos han habituado ciertos maestros alemanes que enfocan la obra con un sentido de mensaje filosófico, se obtuvo en ella todo el arranque necesario a sus prescripciones puramente musicales y el equilibrio sonoro-orquestal que la composición exige, llegando al través de ello a llenar los requisitos descriptivistas que se desprenden de su programa literario. Otro tanto se obtuvo en la *Introducción y Danza de los Aprendices* de «Los Maestros Cantores» de Wagner, de donde podría desprenderse que Tevah se desempeña con gran acierto en el tipo de creación orquestal wagneriana o de esta procedencia.

Menos acertada, aunque igualmente sincera, fué su versión de la «*Rapsodia Española*» de Ravel, donde el brillo y luminosidad sonora obtenida, se mantuvo en un marco puramente exterior, perdiéndose aquella atmósfera esbozada con maravilloso tacto por el compositor y destinada a rodear todo ese fondo de españolismo algo cotidiano que se emplea con un sentido irónico, pero de ninguna manera caricaturesco. Si el mayor cuidado no se pone, al interpretar esta composición, en el factor ambiental impresionista, y por el contrario se acentúan exageradamente los elementos de procedencia local, quedan éstos en descubierto, sin el espíritu que los amarra y que a la vez evita la caricatura, factor totalmente extraño a la obra.

En aquellas obras donde el elemento pintoresco de tipo folklórico prima sobre los valores poético-ambientales de raíz impresionista, y se resuelve en el uso rudimentario de modelos rítmicos o melódicos desprendidos de la canción o de la danza popular, Tevah parece estar más cómodo, más aún cuando todo ello aparece musicalmente exteriorizado con procedimientos de tipo formalista clásico, donde se requiere prestar mayor atención al orden material que al contenido estético, factor de importancia secundaria en ellas. Por esto es que lo encontramos en su propio elemento en obras como la hermosa *Suite Provenzal* de Milhaud, la *Sexta Sinfonía* de Schostakovich, o las *Escenas Campesinas* del compositor chileno Pedro Humberto Allende, obra en que lo impresionista se manifiesta más en la forma de la orquestación y procedimientos armónicos, que en la posición estética de su autor.

Estas tres composiciones alcanzaron tal vez el grado de mayor perfección, entre las presentadas por Víctor Tevah durante la temporada que comentamos y pueden situarse sin titubeos junto a las mejores que puedan seleccionarse entre las interpretadas en esta misma, por los directores invitados. La riqueza y variedad con que Milhaud maneja la orquesta en la *Suite Provenzal*, los valores de un estilo marcadamente nacionalista y expresado con maestría de

las Escenas Campesinas de Allende, o la brillante superficialidad y no menos esplendorosa realización material de la Sexta Sinfonía de Schostakowich, fueron, como ya lo dijimos, traducidas con precisión y excelencia por el director chileno, encontrando en la orquesta un rendimiento superior a cuanto podría haberse esperado, donde especialmente llamaron la atención tres factores: afinación, disciplina de conjunto y seguridad individual. Por parte del conjunto no pecaríamos de exagerados al señalar estas actuaciones como las más completas de la temporada.

En forma correcta, profesionalmente adecuada y sin alternativas que permitan comentarlas en detalle, el maestro Tevah completó sus actuaciones presentando la *Obertura Egmont* de Beethoven, el *Concierto Grosso en si menor* de Haendel, el *Retrato de Lincoln* de Aarón Copland, donde actuó en la parte de narrador Roberto Parada, la *Sinfonía N.º 1* de Orrego Salas, y aquellas en que actuó como acompañante de los diferentes solistas que participaron.

La *Sexta Sinfonía*, «Pastoral» de Beethoven, que también se incluyó en los programas de Tevah, significó un descenso en cuanto a los resultados obtenidos en esta misma obra en temporadas anteriores, donde el fragmentarismo y opacidad de matices que fueron las principales características de esta ejecución, no se hizo presente debido a una concepción más elástica de la frase, a una mayor ductilidad en la traducción de su discurso y mejor valorización en perspectiva de los diversos planos sonoros. Nada ni nadie puede evitar estos momentos de relajación mental y emotiva, sobre todo en aquellos artistas sobre cuyos hombros pesa la enorme responsabilidad de estar siempre al pie del cañón, para cumplir los requisitos que demanda la dirección titular de una orquesta que actúa en conciertos sinfónicos, en la temporada de ballet y en la de óperas y que en los primeros debe llenar con sus programas un cincuenta por ciento de su actividad.

Pasamos enseguida a comentar en líneas generales aquellas obras que exigieron la participación de solistas o coro, todas ellas dirigidas por Tevah, y que por orden de ejecución se iniciaron con el estreno del *Concierto en re menor para violín y orquesta* de Sibelius, donde actuó Enrique Iniesta, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile.

La muy seria y madura interpretación realizada por Iniesta y la equilibrada forma en que apareció acondicionada la parte orquestal, no lograron extraer de la obra un interés mayor que el que encierra, donde si no puede exigirse profundidad, por lo menos la falta de ello podría verse suplida por una relativa expansión lírica, por algún toque de sentimentalismo, por la eficiencia de su tratamiento instrumental o por el brillo de su orquestación, factores que también faltan en general en esta creación. El ocasional lirismo que encontramos en el segundo de sus movimientos, no alcanza a levantarnos de la impresión de monotonía que produce una orquestación siempre cargada a la oscuridad del registro grave, donde se abusa de armonías siempre muy densas o de recursos muy repetidos y estáticos como son los pedales, donde la abundancia de ex-

plosiones en «tutti», no han sido orientadas hacia un «climax» dramático, y donde la parte solista, ausente de todo discurso intrínsecamente musical, divagadora y muchas veces desequilibrada con respecto al conjunto, no logra atraer por sí sola.

Sobreponiéndose a la ingratitud de su parte, Enrique Iniesta nos mostró una vez más la capacidad profesional que le es característica, y la calidad de una técnica propia al más destacado virtuoso.

La *Rapsodia opus 53*, para contralto, coro masculino y orquesta de Brahms, fué ejecutada en primera audición en el segundo programa de la temporada, contando con la participación de la cantante Marta Rose y del Coro de la Universidad de Chile, que preparó su director Mario Baeza. Todos los elementos participantes actuaron dentro de un conjunto que no logró dar a la obra el relieve dramático y calidad necesarios; el coro por la aspereza de su timbre, Marta Rose, aunque con un excelente material, por la falta de fluidez lírica y penetración emotiva con que vertió su parte y la orquesta por el escaso relieve y calor que le imprimió al comentario sinfónico.

La joven pianista Edith Fischer se presentó enseguida, interpretando en forma difícil de igualar por su precisión, calidad y conocimiento, la parte solista de una de las obras más discutidas de la presente temporada; el *Concierto opus 38, para piano y orquesta*, de Ernst Toch, ejecutado en primera audición y que provocó las naturales polémicas típicas a aquella década, en esencia experimentalista, que siguió a la primera guerra mundial. Con un cierto retraso, natural a un país cuya actividad organizada de conciertos se inició no hace más de veinte años, el público chileno se enfrentó a esta creación, escrita en aquella época en que la disonancia desempeñaba un papel de agresiva conquista, destinado a demostrar que la triada perfecta, o el tonalismo clásico y romántico, ya no eran necesarios a la música. Desquiciada en extremo les pareció a quienes les tomaba por sorpresa la existencia de la mencionada composición y que más sorprendidos aún se verían si supieran la enorme cantidad de obras que se escribieron dentro de los mismos conceptos, y pasada de moda puede haber sido para aquellos que desde entonces han visto pasar toda el agua que ha corrido bajo los puentes. En todo caso, la experiencia fué de gran interés entre nosotros, y a ella contribuyeron en forma maestra tanto la talentosa solista, quien con sorprendente técnica y libre del anquilosamiento del virtuoso corriente tradujo con maestría su parte, como el director y la orquesta, que salvaron con un éxito digno del más elevado profesionalismo, las considerables dificultades de esta partitura.

Dos pianistas, que ya han conquistado un justo prestigio en Chile y en el extranjero, actuaron en el cuarto y quinto concierto de la temporada respectivamente; Mario Miranda, en el *Concierto en si bemol, opus 83* de Brahms y Alfonso Montecino en el *Concierto N.º 5 en mi bemol, opus 73* «Imperial» de Beethoven. El primero de éstos, con una técnica de gran precisión y limpieza y con una

madurez conceptual que aún no está a la altura de los exigidos por la obra, ejecutó su parte con verdadera corrección mecánica y sin la suficiente penetración en su contenido. Alfonso Montecino en cambio, aunque víctima de errores circunstanciales que enturbiaron su ya probada técnica en otras oportunidades, demostró ser poseedor de una madurez mental, que le permitió llegar mucho más adentro en el dominio estético de la creación escogida. A ambos la orquesta los acompañó con corrección, pero sin el relieve que habría dado un estudio más acucioso de los valores orquestales explotables en las dos composiciones mencionadas.

Como solista en el *Concierto en sol menor* de Prokofieff, presentóse luego el violinista Fredy Wang, quien nos brindó una versión dinámicamente clara y cuidadosamente estudiada, aunque modesta en cuanto al volumen de sonido que la obra requiere en sus pasajes de más densa orquestación, a pesar de que éstos no llegan nunca a la plenitud de grandes «tuttis» sinfónicos, por su instrumentación más bien concebida dentro de la esfera íntima de la música de cámara. En la parte orquestal faltó brillo, es decir la luminosidad que puede obtenerse con precisión en los ataques y seguro manejo de cada parte, más que con la intensidad del sonido.

El último de los solistas participantes en los programas ofrecidos por el maestro Tevah, antes del estreno de «Le Roi David» de Honegger, fué el destacado violinista británico John Pennington, conocido por nuestro público al través de sus anteriores presentaciones como primer violín del Cuarteto Londres. El mencionado artista actuó en el *Concierto en la mayor*, K. 219, para violín y orquesta de Mozart, demostrando ser un intérprete de gran desplante, amplio sonido y de mucha calidad en el registro medio y grave. Su ejecución de esta obra fué correcta y equilibrada, sin que ello lograra suplir totalmente, una sobriedad expresiva muchas veces colindante con la más absoluta indiferencia emotiva.

La coronación de los serios esfuerzos realizados por el maestro Tevah, durante la temporada que comentamos, lo constituyó el estreno del salmo sinfónico «*El Rey David*» de Arthur Honegger, en el cual colaboraron con el director los solistas Clara Oyuela (soprano), Ilse Hagenann (mezzo), Hernan Würth (tenor), los recitantes Fanny Fischer y Roberto Parada, y el Coro Mixto de la Universidad de Chile, que en esta oportunidad superó de manera indiscutible el nivel alcanzado en su anterior presentación en la Rapsodia de Brahms.

La eficiente y sincera forma en que el maestro Tevah concertó todas las fuerzas requeridas por la mencionada obra y la colaboración prestada por ellas, son motivos para aplaudir con entusiasmo el acontecimiento de este estreno, el que si no puede considerarse de una máxima importancia por lo que la creación vale en sí misma, lo es trascendental por el hecho de haberla dado a conocer ante el público chileno. La habilidad orquestal con que está realizada esta partitura y la forma relativamente eficiente con que llena los requisitos dramáticos exigidos por el texto de Morax, no alcanzan a constituir motivos que la defiendan de esa heterogeneidad de

estilos encerrados en ella, de la pobreza con que están tratados muchos coros, de la atomización en pequeños trozos y de la ausencia de un desarrollo intrínsecamente musical. Hay en ella abundantes elementos que la ponen en muy estrecho contacto con cierta tradición francesa procedente de Massenet y su escuela, y por lo tanto la dejan al margen de lo que podría exigirse de un drama bíblico escrito con posterioridad a 1920. Esto justifica el que «El Rey David» pueda impresionar a muchos como algo ya caduco en el arte, sin que por ello dejen de reconocer en su autor, a un artífice de primera categoría y a un artista que a pesar de ello se ha impuesto en la música contemporánea con muchas otras de sus obras.

Los méritos en la preparación del Coro participante y de la traducción al español del texto francés de la obra, recaen sobre el director titular del conjunto universitario, Mario Baeza, quien en esta ocasión demostró una vez más su competencia como «leader» de masas corales. A él, a sus colaboradores, a los solistas, a la orquesta y al maestro Víctor Tevah, que clausuró con este estreno la Temporada Sinfónica y completó también sus actuaciones dentro de ésta, debemos expresar nuestro agradecimiento y transmitir nuestras felicitaciones.

A los programas comentados anteriormente, se agregaron, los interpretados por los directores huéspedes extranjeros, Sir Malcolm Sargent y Sergiu Celibidache, quienes con sus actuaciones dentro de esta temporada, completaron su segunda visita a Chile.

Sargent se destaca entre los directores británicos no sólo por la evidencia de sus dotes artísticas, sino que además por constituir un fenómeno muy típico de su país natal. Prima en él antes que nada la corrección en sus interpretaciones, en lo cual aparece en perfecta concordancia con el buen corte de sus vestimentas y equilibrado trato social, lo que durante las dos actuaciones cumplidas en Chile, ha sido primordialmente apreciado.

Los programas con que se presentó durante la reciente temporada, integrados en un sesenta por ciento por música inglesa, sirvieron para aquilatar tales características y captar en toda su integridad la presencia de un temperamento esencialmente objetivo, de gran claridad mental, es decir ausente de todo neurotismo y alambicamiento psicológico, donde reina el orden de las cosas como principio fundamental y el equilibrio, como meta única de sus interpretaciones.

Como tal, bajo sus manos se destacaron todas aquellas obras animadas por una esencia formalista, donde la objetividad primaba por encima de todo impulso revelador de conflictos internos ajenos a la música misma, o en aquellas cuya complejidad hacían necesaria una visión ordenada de sus elementos, que permitieran, aun-

que sin llegar al fondo de su contenido, juzgarla dentro de las exigencias propias a su orden material.

Dentro de esta especie de composiciones, sobresalieron sin duda sus interpretaciones de obras clásicas como la *Sinfonía N.º 40, en sol menor* de Mozart o la *Sinfonía N.º 88, en sol mayor* de Haydn, como también en las obras británicas de Walton, *Sinfonía y Obertura Scapino*, de Elgar, *Obertura Cockaigne*, de Britten, *Interludios y Passacaglia* de la ópera «Peter Grimes», de Vaughan Williams, *Sinfonía Londres* y el genial *Concierto para Orquesta* de Bela Bartok. Todas ellas aunque dejándonos muy diferentes impresiones como creación, fueron motivo de un alto rendimiento y perfección por parte del insigne huésped y de la Orquesta, de la cual éste supo extraer una calidad de sonido que nunca han alcanzado otros directores, donde en ningún momento se forzó a un instrumento para lograr la intensidad requerida, y a pesar de ello se consiguieron los «tutti» de mayor plenitud y la más variada gama de matices.

Entre las composiciones contemporáneas mencionadas debemos destacar antes que otras el *Concierto para Orquesta* de Bartok, obra que reúne en sí toda la excelencia de una creación maestramente realizada, de un profundo contenido espiritual y riqueza de ideas, producto de un músico que con toda justicia ocupa un lugar junto a Strawinsky dentro de la producción de nuestros días.

A nuestra manera de apreciar el fenómeno creativo, deben mencionarse enseguida, la *Sinfonía Londres* de Vaughan Williams, como el más auténtico producto de un músico de grandes conocimientos y de una mente sana, de una inspiración directa que fluye sin tropezos de orden intelectual, y los *Interludios y Passacaglia* de la ópera «Peter Grimes» de Britten, obra hábil, de gran vitalidad y fuerza expresiva, claramente orientada y de maestra orquestación, que por mucho que se resintiera de su separación de la creación dramática para la cual fué concebida, no impidió apreciar a fondo la rica personalidad de este músico británico.

Mal representado estuvo en los programas de Sargent, el distinguido compositor William Walton. Su *Sinfonía*, sucumbe ante los deseos de conseguir una monumentalidad y brillo, que se pierde por falta de contrastes agógicos, por la desproporción de cada uno de sus movimientos, por la presencia de una trama armónica de gran complejidad y de motivos temáticos demasiado comprimidos y escasamente caracterizados. Su *Obertura Scapino*, aunque más ágil y liviana de inspiración, no significa un aporte de importancia a los procedimientos orquestales ya conocidos en Strauss y Dukas, puestos aquí al servicio de un humor de corto alcance y de ideas ciertamente superficiales.

La *Obertura «Cockaigne»* de Elgar, se mueve dentro de ese rancio y trasnochado romanticismo inglés, tan pronto ingenuo como altisonante, que no ha absorbido de la tradición británica, sino la pompa vacía de todo contenido interno y ausente de toda originalidad que pueda proyectarla a la esfera de los valores universales del arte.

En un nivel de perfección semejante a las interpretaciones de

las obras comentadas anteriormente, Sargent nos ofreció una versión de la «*Fireworks Suite*» de Haendel, aunque en ella no contó con una verdadera concentración por parte de la orquesta. También se destacó el maestro británico en la ejecución de una de las obras más pobres y de menor atractivo presentadas en esta serie de conciertos; la *Sinfonía N.º 4 en sol mayor* de Dvorak, de escasa imaginación y técnicamente limitadísima. El encanto y gracia de algunos temas folklóricos de Bohemia, no suplen aquí la pobreza de desarrollos y el estatismo del discurso armónico, absolutamente dominado por la tonalidad principal y la insistencia de sus repeticiones.

Aunque sin el arranque lírico-sentimental a que nos han acostumbrado, la versión que Sargent ofreció de la *Sinfonía N.º 5* de Tchaikowsky, nos presentó a su autor en un terreno en que difícilmente se deja apreciar, es decir acentuando sus propósitos constructivos, destacando su frase sin dejarla llegar a los extremos de banalidad propios a ella, y organizando todo el proceso de su discurso expresivo, con un cierto pudor, que lo apartó de todo peligro de empalagosería.

De las interpretaciones ofrecidas por el director británico, la más discutida fué la que hiciera de la *Sinfonía N.º 8, en fa mayor* de Beethoven, puesto que en esencia ella se apartó de lo que tradicionalmente han establecido los maestros alemanes. La dramática impuesta por éstos, con el ánimo tal vez de desenterrar de su música algunos mensajes ocultos, de profunda y complicada filosofía, fueron reemplazados por la elegancia y finura de una concepción dieciochesca, si no frívola, por lo menos de una aristocracia muy exterior, aunque no por ello indiferente. Debe pensarse que si existe entre las sinfonías de Beethoven una que resiste ser enfocada con un espíritu de mayor liviandad, lo es sin duda la Octava, a cuya creación se asociaron propósitos de sátira, como lo revela el segundo movimiento con su comentario humorístico de las pulsaciones del metrónomo de Maelzel, el reemplazo del tradicional «adagio» o «andante» por un «allegretto» de carácter jocoso, muy diferente al de la Séptima Sinfonía y la presencia del Minuetto como tercer tiempo.

Todo ello podría esgrimirse en defensa de la versión presentada por Sargent, pero como conclusión general desprendemos que no constituyen las Sinfonías de Beethoven, el fuerte de este director, puesto que éstas exigen además del equilibrio y corrección que él pueda darles, un impulso emocional de una categoría que le es ajena a su temperamento.

Sin duda el acontecimiento de más alta categoría artística y de mayor arranque, lo constituyeron los cuatro conciertos dirigidos por Sergiu Celibidache, dentro de esta temporada. En cada uno de sus programas se interpretó una de las Sinfonías de Brahms, hasta completar el ciclo completo de éstas, agregándose a ellas,

otras obras del repertorio clásico, romántico y contemporáneo y el estreno de las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, del compositor ruso-alemán Boris Blacher.

Pocos directores tan dotados como Celibidache han actuado frente a nuestra orquesta, y tal vez sea el único caso de un músico de su especialidad en que todo el impulso de sus interpretaciones, proceda de una sensibilidad tan abierta a todos los géneros y estilos de la música. Y esto no es, como podría creerse, el producto de una garra inconsciente; en las interpretaciones de Celibidache hay una gran dosis de razonamiento, hábilmente encauzado y siempre al servicio de una emotividad, que trasmite sin tropiezos de orden intelectual y sin los excentricismos que por otro lado son peligrosos en el caso de una sensibilidad incontrolada. En su caso, lo personal o impersonal no resultan motivos de preocupación, ni para él, ni para el público capaz de apreciar sus interpretaciones. Su actitud frente a la música no responde en lo más mínimo a un deseo de reconstituir aquellas versiones que puedan tenerse como las más autorizadas, como tampoco de marcar diferencia con estas mismas introduciendo efectismos que puedan impresionar al público, desfigurando las ideas originales de la creación artística. Por el contrario, sus interpretaciones responden a un adentramiento espontáneo en el espíritu de cada obra y a la exteriorización de sus valores esenciales por medio de un impulso interior que nace de la creación misma, es decir, de los elementos que actúan como modeladores de la idea. De allí es que el director requiera entregarse por completo a la obra, identificarse con ella, apropiarse de la integridad de sus elementos, en tal forma que surjan de sus interpretaciones como si él mismo los tuviera creando por primera vez.

El fuego interno de Celibidache, lo arrastra a veces a una mímica altamente expresiva, pero poco clara en el batimiento convencional de la batuta. La confusión que podría surgir de esto en la orquesta es suplida no sólo por la intensidad de concentración que el director exige, sino que también por la seguridad y preparación conseguida durante los ensayos, con lo cual puede alcanzar ese alto nivel de perfección, nunca sobrepasado en nuestros conciertos, que logró en versiones como la de «*El Pájaro de Fuego*» de Stravinsky, la *Sinfonía en sol menor* de Roussel, las *Variaciones Sinfónicas sobre un tema de Paganini* de Boris Blacher, o la *Primera Sinfonía* de Brahms.

Todas estas obras alcanzaron un grado tal de excelencia, que hasta los defectos habituales y naturales de nuestra orquesta, desaparecieron ante el impulso y convicción a que la indujo Celibidache, subsistiendo sólo en el caso de Brahms, lo que se percibió en las cuatro Sinfonías de este autor, una cierta debilidad en las cuerdas, o más bien un sonido forzado en los «*fortissimi*». El grado de intensidad que corrientemente exige este director, acentúa este defecto, lo que se corregiría de inmediato agregando más ejecutantes y en el futuro, mejorando el elemento aún muy deficiente de algunos atriles.

Debe mencionarse, entre las interpretaciones de mayor inte-

rés realizadas por Celibidache durante la presente temporada, la que hiciera de la *Sinfonía N.º 29 en la mayor* de Mozart, donde con empleo de un vibrato propio de la época y de un arco reducido, logró una atmósfera de intimidad y finura pocas veces escuchada, sin perder de vista, la esencia dramática característica de este autor. Sin pretender reconstituir la sonoridad del conjunto instrumental clásico, con los instrumentos de la orquesta moderna, Celibidache consiguió que se apreciara esta música dentro del marco propio a ella, en la integridad de sus planos, en la rica variedad de perspectivas y transparencia, que por lo general se pierde en aquellas versiones en que predomina un enfático elemento cantante sobre un ecrán sonoro de fondo y se confunden en caprichosa sucesión, muchos elementos que musicalmente deben destacarse.

En un plano de similar perfección en cuanto a los propósitos planteados por el director, aunque con una respuesta menos calificada por parte de la orquesta, se nos hizo escuchar «*Ma Mère l'Oye*» de Ravel. El refinamiento a que se aspiró y el cuidado puesto en la acentuación de todo ese lujo sonoro que Ravel proyectó para su obra, sucumbió muchas veces ante una afinación poco precisa o ante los errores parciales de algunos instrumentistas, lo que atribuimos a razones temporales que también se hicieron sentir en la interpretación de la *Suite Iberia* de Debussy y en cambio desaparecieron para conseguir el más alto rendimiento en otras obras, ya nombradas en párrafo anterior.

En la interpretación de las cuatro Sinfonías de Brahms, todas ellas traducidas con un arranque e intensidad poco comunes, la *Primera Sinfonía en do menor*, fué la de mayor impulso, la *Segunda Sinfonía en re mayor*, la más equilibrada, la *Tercera Sinfonía en fa mayor*, la más perfecta en cuanto a ejecución y la *Cuarta Sinfonía en mi menor*, aunque con el beneficio de las cualidades de las tres primeras, empalideció ante la vecindad de *El Pájaro de Fuego* de Strawinsky, que como ya dijimos alcanzó un grado de perfección jamás logrado por director alguno ante nuestra orquesta.

En el tercer programa a cargo de Celibidache, figuró el *Segundo Soneto de la Muerte* del compositor chileno Alfonso Letelier, interpretado en su parte solista por la soprano Clara Oyuela. Esta obra, que no titubeamos en colocar entre las mejores creaciones chilenas de su género, es el producto de un músico altamente dotado, cuyo lenguaje muy directamente entroncado en una escuela de procedencia germana, se expide con soltura y elocuencia, sirviéndose de una técnica muy completa, sobre todo en el terreno de la orquestación. La solista, aunque con un timbre poco apto para las exigencias de la obra, se desempeñó con musicalidad y hábil manejo de su voz, penetrando muy a fondo en la esencia lírico-dramática de esta composición y llenando todas sus necesidades expresivas con un refinamiento que le es muy propio.

Como ya lo mencionamos, el único estreno ofrecido por Celibidache, fueron las *Variaciones opus 26, sobre un tema de Paganini*, de Boris Blacher, compositor ruso-alemán, que con esta obra agregó una nota de atrayente humor a la temporada sinfónica. Parte

esta creación por traicionar a su título, puesto que de todo tiene menos de «variaciones». Son más bien «comentarios» alrededor de un tema muy conocido, y que a veces aparece esbozado con tanta sutileza, que difícilmente puede apreciársele como base del discurso musical. Sin embargo hay en todas ellas un hábil manejo de la orquesta, riqueza rítmica y precisión, todo ello al servicio de una sátira intrascendental, sin asomo de vulgaridad y bien condimentada, mejor que lo que dentro del mismo espíritu nos han ofrecido con insistencia algunos franceses como Poulenc, Ibert u Auric.

En un concierto extraordinario, que se agregó al fin de la Temporada Oficial, presentóse el director y compositor hispano, Gustavo Pittaluga, quien confeccionó su programa a base de obras españolas. Incluyó éste dos *Diferencias* de Antonio Cabezón, orquestadas por Rodolfo Halffter y por el propio Pittaluga respectivamente, el Divertimento Coreográfico «*Don Lindo de Almería*» de Rodolfo Halffter, dos composiciones propias, «*El Maestro de Danzar*» (suite de ballet) y «*La Subida al Cielo*» (Suite Sinfónica), para terminar con la segunda suite de «*El Sombrero de tres picos*» de Manuel de Falla.

Pittaluga posee modestas condiciones de director, una batuta poco clara y conceptos interpretativos muy ambiguos. De ello se resintió la totalidad de su programa, subsistiendo de éste el interés de las obras estrenadas, entre las cuales, y dejando de lado la de Manuel de Falla por ser muy conocida, destacamos en primer lugar la de Rodolfo Halffter.

Halffter es un músico de muy buen oficio, así lo reveló su divertimiento «*Don Lindo de Almería*». Aparte de ello, es un artista refinado e imaginativo, cuyo estilo funde en un total bien equilibrado, rico de matices y novedoso, elementos de procedencia strawinskiana con los que surgen en forma espontánea del folklore español. Posee una personalidad bien definida, una mano escrupulosa y un perfecto sentido de las proporciones musicales, características que luce con esplendor la partitura escuchada y que colocan a su autor en una posición de gran importancia dentro de la música contemporánea.

Las dos obras de Pittaluga, nos parecieron algo flojas en su realización técnica y contenido. En el total de éstas, el abuso de una orquestación siempre repetida, con predominio de ciertos timbres, como el de la trompeta, contribuye a esa sensación de poco relieve de que ellas adolecen. El discurso mismo en Pittaluga, es poco claro, se hace notar un marcado desorden en la trama interna de su música, siempre elaborada a base de dibujos lineales sobrecargados de sonidos y ausentes de toda orientación precisa. Los elementos de procedencia scarlattiana, empleados en «*El Maestro de Danzar*», con aquellos que surgen del De Falla del «*Retablo*», o del Strawinsky de «*L'Histoire*», no logran fusionarse dentro de un total individualizado; se mantienen, por el contrario, apareciendo

como verdaderas citas, desnudas de todo cauce estilístico que las amarre y unifique y que se sirva de ellas para dar impulso a la constitución de un estilo personal.

Ninguna de estas dos obras de Pittaluga, pueden ponerse junto a otras vertidas de su pluma, como el «Canto a la muerte de García Lorca», cuya partitura revela una personalidad mucho más definida y un impulso emocional de mayor arranque y consistencia.

Con el comentado Concierto, la Orquesta Sinfónica de Chile, que en esta temporada alcanzó un alto grado de rendimiento artístico, cerró la primera etapa de sus actuaciones del año, para luego colaborar en la Temporada Lírica, que comentamos más adelante, y en los *Terceros Festivales de Música Chilena*, que se celebraron en Noviembre.

* * *

TEMPORADA DE MÚSICA DE CÁMARA

Uno de los síntomas más evidentes del progreso cultural de nuestro país, es el interés creciente que nuestro público ha ido evidenciando con el correr del tiempo, por los diversos géneros de música de cámara. En Chile, tras algunos años de esfuerzo e insistencia, se ha conseguido reunir un grupo de auditores, aunque todavía no todo lo numeroso que se requiere, que por primera vez en esta temporada agotó las localidades de la Sala Auditorium, donde el Instituto de Extensión Musical, habitualmente realiza sus conciertos de este género.

La Temporada que comentamos, comprendió cuatro conciertos del Cuarteto de Cuerdas y tres recitales de violín y piano a cargo de Enrique Iniesta y Giocasta Corma, donde se interpretó el ciclo completo de las Sonatas escritas por Beethoven para estos instrumentos.

No bastaría el progreso evidenciado por el público y el interés profesado por éste hacia el mencionado tipo de conciertos. Igualmente importante es el proceso de madurez artística que han ido adquiriendo nuestros conjuntos, y entre éstos el Cuarteto de Cuerdas que forman los profesores Enrique Iniesta, Ernesto Ledermann (violines), Zoltan Fischer (viola) y Angel Cerutti (violoncello). Ellos, al cabo de tres o cuatro años de práctica en conjunto, han logrado vencer muchos defectos conquistando un prestigio que ahora los coloca en un grado de competencia muy elevado, aunque lejos todavía de ser perfecto. La realidad es que en sus actuaciones de la presente temporada, con todas las altas y bajas de éstas, han puesto en evidencia una marcada disciplina de conjunto, una estrecha unión de conceptos estéticos, una afinación considerablemente más precisa que en años anteriores, y la unidad de vibrato que un grupo de esta especie requiere.

Aún subsisten en este Cuarteto, diferencias en el grado de preparación de las obras que presentan en público; mientras algunas alcanzan un elevado nivel de preparación, otras se resienten

de manifiesta falta de ensayos, lo que probablemente pueda atribuirse a la doble responsabilidad de sus componentes, que además deben cumplir con sus obligaciones de primeras partes de la Orquesta Sinfónica de Chile. El ideal en este sentido, sería que los profesores del Cuarteto, no tuvieran más cargo que éste, para poder dedicarse de lleno a la constante práctica que ello exige. Es posible suponer, que muchos de los defectos que aún subsisten en este conjunto, podrían corregirse en menor tiempo, si éste fuera el caso; sin embargo las conquistas realizadas hasta el momento, son dignas de ser subrayadas, especialmente considerando las circunstancias en que éstas se han conseguido.

En el concierto inaugural de la temporada, el conjunto mencionado presentó un programa integrado por el *Cuarteto opus 18 N.º 1* de Beethoven, el *Cuarteto opus 24 N.º 2* de Santa Cruz, y el *Cuarteto en sol menor* de Debussy. De todas estas obras, fué sin duda alguna la de Beethoven, la mejor interpretada. En ella el conjunto evidenció mayor seguridad, mejor afinación y más ajustamiento estilístico que en las otras dos. De estas últimas les hemos escuchado mejores versiones, sobre todo del Cuarteto de Debussy, que en esta oportunidad resultó algo fragmentado, muy rudo de sonoridad y falta de equilibrio entre las partes. El de Santa Cruz, aunque vertido con una mejor orientación de estilo, se resintió de algunos errores parciales y excesiva velocidad del movimiento final.

La calidad de este concierto fué considerablemente mejorada en la segunda de las actuaciones del conjunto, donde se nos hizo escuchar en una correctísima versión el *Cuarteto en re mayor opus 35* de Haydn, el *Cuarteto en la mayor* de Schubert y el *Cuarteto N.º 7* de Darius Milhaud.

La última de estas obras fué presentada en una versión precisa y bien ajustada a sus exigencias de estilo, de modo que su interpretación nos permitió gozar de la calidad que no pudimos reconocer en la creación misma, que es de un escaso contenido y muy discutible en su realización instrumental y constructiva. Mas parecen cuatro piezas escritas para cuarteto de cuerdas, que un «cuarteto» en el estricto sentido de la palabra, es decir que cumpla con las exigencias formales que este género implica.

En el tercer concierto, se nos hizo escuchar el *Cuarteto en re mayor, K. 421* de Mozart, el único *Cuarteto* escrito por el compositor chileno Pedro Humberto Allende, y el *Cuarteto en do menor, opus 51* de Brahms, donde algunas fallas de afinación rebajaron un tanto el nivel alcanzado por el conjunto en las dos primeras obras del programa.

La obra chilena mencionada, no dice relación, ni por su contenido, ni por su realización con otras creaciones de su autor. Se resiente ésta, de la excesiva repetición de sus ideas y ausencia de un verdadero sentido de desarrollo de éstas. Todos sus movimientos transcurren dentro de una atmósfera similar, sin grandes alternativas rítmicas ni contrapuntísticas, lo que agregado a la eviden-

cia de su estatismo armónico, sume a la creación dentro de un total de gran monotonía.

En la última actuación del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, presentóse un programa de alta responsabilidad, que se inició con el *Cuarteto en la mayor* de Enrique Soro, uno de los exponentes más valiosos dentro de la creación de su autor, junto al cual, y en el panorama general de la música de cámara chilena, sólo podríamos colocar los dos Cuartetos de Santa Cruz. En la segunda y tercera parte de este programa se escucharon respectivamente el *Cuarteto N.º 4* de Bela Bartok y el *Cuarteto en la menor, opus 132* de Beethoven, obras que fueron interpretadas con acuciosidad y precisión dentro de sus enormes dificultades. El rendimiento obtenido en el Cuarteto de Bartok, aunque muy lejos de llenar las necesidades de la obra, fué sorprendente si se considera la corta experiencia del conjunto que lo interpretó. Este tipo de creación requiere, para conseguir una interpretación perfecta, de largos meses de estudio, que permitan a los ejecutantes adentrarse en el contenido temático y formal de la composición y dominar plenamente su compleja elaboración técnica, realizada con exigencias del más alto virtuosismo. Si tales necesidades no fueron llenadas en su totalidad, en parte como ya lo dijimos, por falta de los necesarios ensayos y también por fallas mecánicas de algunos ejecutantes, por lo menos en la versión comentada, se captó el espíritu de la creación y se consiguió con honestidad, dar una audición lo más clara posible de su intrincado tejido instrumental, como también una impresión general de su recia arquitectura, concepción de un intelecto superiormente dotado y de una sensibilidad en constante eferescencia.

Las semanas que el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical dedicó al estudio de la obra de Bartok, le servirán de valiosa experiencia futura.

Los tres programas dedicados a la audición integral de las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven, que estuvieron a cargo de Giocasta Corma (piano) y Enrique Iniesta (violín), completaron la Temporada de Cámara que este año nos ofreció el Instituto de Extensión Musical en la Sala Auditorium de Santiago.

El primero de estos recitales comprendió las *Sonatas en re mayor, opus 12 N.º 1, en la menor, opus 23* y la «Primavera» *opus 24*. Ambos artistas se compenetraron a fondo del espíritu de cada una de estas obras, desterrando todo ánimo exhibicionista, entregándose con sana emoción, gran equilibrio mental y ponderación expresiva a extraer de ellas, todo el significado de su impercedero valor.

En el segundo programa se incluyeron las *Sonatas opus 12 N.º 2 y N.º 3*, y las *Sonatas opus 30 N.º 1 y N.º 2*. En todas ellas se mantuvo el mismo nivel de musicalidad, equilibrio y finura, evidenciados en el primer concierto, logrando una vez más una acabada realización artística en que nunca se rebasaron los límites re-

queridos por la música de cámara, desterrando todo espíritu mezquino de lucimiento personal para entregarse de lleno a las obras y extraer de ellas hasta lo más hondo de sus significados.

En el tercero, y último de estos conciertos, se presentaron dos de las más ambiciosas obras de este género escritas por Beethoven, la *Sonata «Kreutzer» en la mayor, opus 47* y la *Sonata en sol mayor, opus 96*, junto a la *Sonata opus 30 N.º 3*, también en sol mayor. La mejor de las tres interpretaciones, correspondió a la opus 96, puesto que los ejecutantes captaron aquí con meridiana claridad toda la audacia y fantasía de una obra que se desborda de su propia época para aventurarse en la más evidente incursión en el corazón mismo del romanticismo, adelantando muchos elementos que más tarde iban a ser característicos de Schumann, Liszt y César Frank.

Tal vez debido a la monumentalidad, que al igual que las Sonatas para piano de Beethoven, muchas veces tocan la esfera de una concepción casi sinfónica, tanto la opus 47 como la «Kreutzer», requieren de una amplitud de sonido, de un énfasis expresivo y de un vuelo lírico, que solo pudieron dar en parte los ejecutantes, faltándoles para conseguir expresar en su integridad la incontentada ambición de estas obras, el abandonar por unos instantes, la ponderación y mesurada matización, que por otro lado beneficiaron en forma tan efectiva al resto de las creaciones presentadas durante este ciclo.

Con todo ello, Giocasta Corma y Enrique Iniesta, con esa característica honradez artística que les es propia y con el acopio de sus maduras técnicas, completaron sus actuaciones dentro de esta temporada, corroborando ampliamente el justo prestigio de que gozan en nuestro país.

RECITALES DE SOLISTAS EXTRANJEROS Y CHILENOS

La actividad de recitales de solistas, aunque con menor abundancia que otros años, se agregó a la presente temporada complementándola con la presentación de seis pianistas: Sigi Weisenberg, Pia Sebastiani, Mario Miranda, Flora Guerra, Alfred Cortot y Walter Gieseking, tres recitales de violín y piano; John Pennington y Rudi Lehmann, Enrique Iniesta y Giocasta Corma, Fredy Wang y Ellen Tanner, dos cantantes, Hilde Schenk y Rayen Quitral, y un bandoneonista, Alejandro Barletta.

Sigi Weisenberg, cumpliendo su segunda actuación en Chile, presentóse con un programa de gran responsabilidad que incluyó la *Sonata en sol mayor, K. 283* de Mozart, la *Sonata opus 58 en si menor* de Chopin y «*Cuadros de una Exposición*» de Moussorsky. Bien probaron estas obras, que se trataba de un pianista muy dotado y de un impulso tan grande como su desorientación artística. Todas sus versiones que momentáneamente nos permitieron gozar de los más sorprendentes aciertos, fueron también los ejemplos más perfectos de desfiguración y desequilibrio, de arbitrariedades cometidas con el solo propósito de lucir su destreza virtuosística.

Pia Sebastiani, la joven pianista argentina, nos impresionó en cambio por su madura técnica, combinada con un profundo sentido de penetración en los estilos que interpreta, conceptos que si aún no han alcanzado su máxima perfección, constituyen fuerzas potenciales, para hacer de ella en el futuro una artista de renombre internacional. Actualmente se destaca en forma especial en sus interpretaciones de los impresionistas franceses y de Scarlatti, donde exhibe con esplendorosa luminosidad su clara articulación digital.

Mario Miranda es un pianista de conceptos claros y personales, equipado de una madura técnica y que por sobre otras características ha llegado a ocupar un lugar espectable entre los jóvenes intérpretes chilenos, debido a la seriedad de su posición profesional.

La honestidad profesional de Flora Guerra y su técnica en constante perfeccionamiento, no han logrado aún suplir la frialdad predominante en sus interpretaciones, que sin llegar a acusarlas de ser puramente mecánicas, se resienten por lo menos de una manifiesta falta de elasticidad emotiva, menos aparente en aquellas obras de cierta intimidad, que en las de mayor ambición sonora y contenido dramático.

Por encima de los setenta y cinco años que pesan sobre los hombros de Alfred Cortot, descúbrese la personalidad de quien fué un gran pianista y se aprecia un último vestigio de las interpretaciones que en otro tiempo llegaron a cautivar a sus auditorios, pese a la adversidad de muchos que las condenaron en atención a las arbitrariedades de estilo de que se le acusó y que se adujeron como base de sus comentarios. Sólo el espíritu viviente de su pasado esplendor, nos permitió sobreponernos a los abundantes defectos de su técnica actual, síntoma cruel de la desfiguración que el correr de los años impone a la materia.

Walter Gieseking, lució con similar luminosidad que en la primera de sus temporadas en Santiago, la magnificencia de su técnica y el poder de penetración estilística de que es capaz, sobre todo en Debussy y Ravel, cuya perfección sobrepasa por mucho el ya elevado nivel artístico que obtiene en otras creaciones. Los conciertos ofrecidos en Chile, constituyeron uno de los más altos acontecimientos artísticos del año. Escuchar a Gieseking es rodearse de una atmósfera de poesía y perfección que raras veces se consigue en muchos virtuosos para quienes las conquistas mecánicas son atributos más importantes que el penetrar en la esencia del arte.

En un recital de sonatas se presentó en el Teatro Municipal acompañado al piano por Rudi Lehmann, el violinista John Pennington, que hasta hace dos años desempeñara las funciones de primer violín del famoso Cuarteto Londres. Su programa incluyó la *Sonata en mi mayor* de Bach, la *Sonata N.º 2 en la mayor* de Brahms, la *Sonata opus 9* del compositor chileno Juan Orrego-Salas y la *Sonata en la mayor* de César Franck. En Pennington sobresalen por encima de sus dotes de intérprete, la pastosidad y amplitud de su timbre, la segura afinación en el registro medio y grave y una técnica de la más completa madurez. Sus versiones se caracterizan por la corrección y sobriedad que pone al servicio de la creación,

evitando en lo posible cualquier arranque que pueda reflejar conceptos muy personales en la interpretación, o que hagan peligrar la fiel traducción del texto musical. La impersonalidad de sus interpretaciones, aparece contrapesada por la más exacta visualización de los elementos materiales y por una apreciación muy cuidada de la misión que cada uno de ellos desempeñan dentro de la integridad constructiva de cada composición. La objetividad es por lo tanto la meta única en su arte y en la defensa de los conceptos que de ella se desprenden, consigue versiones de un gran equilibrio y precisión.

Rudi Lehmann, como acompañante de este insigne violinista, se expidió con honradez y competencia artística.

Con los auspicios de una nueva Sociedad fundada en Santiago con propósitos de difusión artística y bajo el nombre de Richard Strauss, presentáronse Enrique Iniesta y Giocasta Corma, en un programa a base de sonatas pre-clásicas. Tanto el interés del programa, que en esta oportunidad fué escuchado por un numeroso auditorio en el Club de la Unión, como la elevada competencia profesional de ambos intérpretes, comentada ya en otras páginas, hicieron de este recital un acontecimiento de gran calidad, prestigiando de inmediato el nombre de la institución patrocinadora que con esta velada inició sus labores públicas.

Un programa de marcadas exigencias y atrayente en su ordenación, fué el escogido por el violinista Fredy Wang, para el recital que ofreció acompañado por Ellen Tanner en el Teatro Municipal de Santiago. Incluyó éste la *Sonata en si bemol mayor*, K. 454 de Mozart, la *Sonata en sol menor* para violín solo de Bach, una *Sonata* del compositor chileno René Amengual y la *Sonata «Kreutzer»* de Beethoven. En todas éstas, ambos artistas pusieron de manifiesto un eficiente trabajo de equipo, orientado conforme a todos los conceptos que deben tenerse en cuenta en la práctica de la música de cámara.

Si la generalidad de las obras incluidas en el programa mencionado, no requieren de mayores comentarios por ser bien conocidas, la obra chilena de Amengual merece en cambio destacarse, como uno de los mejores ejemplos en su género, que se han producido en nuestro país, y tal vez, entre las creaciones de mayor interés vertidas de su pluma. Se destaca ella, por la agilidad de su discurso, su excelente escritura, atrayente y fresco estilo, que combina la agresividad de sus armonías con el suave lirismo de la línea cantante.

En la Sala Cervantes, actuó por primera vez en público la joven cantante chilena Hilde Schenk, acompañada al piano por Eliana Valle. Considerando la escasa experiencia de esta artista y la musicalidad natural de que es poseedora, es posible pronosticarle un futuro halagador, si consigue vencer los defectos que en este momento evidencia; oscilación en el registro medio y grave, agregado a un cierto velo en este último, y relativa falta de elasticidad de fraseo en ciertos estilos. No obstante, su afinación es buena y la orientación general que demostró frente a las diferentes

obras de su programa, nos pareció acertada, aunque no siempre completa.

La extraordinaria soprano chilena Rayen Quitral, dotada de uno de los instrumentos vocales más portentosos, se presentó en el Teatro Municipal de Santiago, demostrando mayor concentración, responsabilidad artística y seriedad, que la evidenciada en sus recitales de años anteriores. La actitud que ésta adoptó frente a cada una de las obras incluídas en su reciente programa, reveló un sincero esfuerzo, estudio y dedicación, factores cuya ausencia nos han hecho lamentar muchas veces el que sus dotes naturales no puedan ser aprovechadas en mejor forma. Su voz premiada con una extraordinaria amplitud de registro y de una potencia también excepcional, se adapta especialmente a los géneros operísticos y conforme a ello las mejores interpretaciones logradas fueron las de los trozos de «*La Sonámbula*» de Bellini y de «*Dinohra*» de Meyerbeer. No obstante dos de las *Siete Canciones* de Manuel de Falla y algunos «*lieder*» de Schubert, Strauss, en conjunto con «*La Tarde*» de Emma Ortiz, fueron objeto de calificadas versiones, siempre engalanadas por los inagotables recursos de su voz.

Colaboraron con eficiencia y seriedad en este recital de canto, el pianista Free Focke, el clarinetista Juan García y el violoncellista Hans Loewe.

Un complemento poco habitual a la presente temporada de recitales solistas, fué el que hizo el prestigiado bandoneonista argentino Alejandro Barletta, quien se presentó en la Sala Auditorium, en un concierto auspiciado por el Instituto de Extensión Musical. Hace cuatro años, escuchamos a este artista durante su primera visita a Chile; tuvimos entonces la impresión de estar presenciando los albores de una carrera tan lucida y única como las de Wanda Landowska, Andrés Segovia o Nicanor Zabaleta. Este artista ha vuelto a nosotros, portando las glorias de sus recientes triunfos en Gran Bretaña y Francia y dotado de una madurez técnica e interpretativa, digna de un profesional en el esplendor de su carrera.

Aparte de haber escogido un instrumento de una modesta tradición y arraigo en la historia y haberse consagrado a su estudio con las miras más elevadas, lo que ya es un mérito, y grande, Barletta no ha descuidado su formación de músico completo, conocedor de la historia y por lo tanto capaz de penetrar a fondo en el significado específico de cada uno de los estilos que interpreta, con un amplio dominio de todos los aspectos técnicos de la creación, lo que le permite realizar con acuciosidad, las transcripciones que ha realizado de obras pre-clásicas, clásicas, románticas y contemporáneas. Pero aparte de esto, posee también una sensibilidad abierta a los lenguajes más avanzados de la música y conforme a ello interpreta ese número cada vez mayor de obras especialmente escritas para él, como lo son la *Sonatina Campesre* de Juan José Castro o un *Preludio y Fuga* de Julián Bautista, que estrenó en su concierto en Santiago. Tanto en estas composiciones, ambas realizadas con verdadero dominio de las exigencias técnicas del ban-

doneón, como las *Variaciones Canónicas* de Bach, dos *Sonatas* de Cimarosa y *Seis Trozos* del «Microcosmos» de Bartok, fueron objeto de las más acabadas interpretaciones por parte de Barletta, poniendo en evidencia no sólo una técnica perfecta, sino que a la vez una musicalidad sin tacha.

CONCIERTOS DE CÁMARA EN PRO ARTE

Alrededor del ya prestigiado semanario Pro Arte, publicado en Chile por un grupo de artistas independientes, se ha formado un club, que a su múltiple actividad de exposiciones de pintura y conferencias, ha agregado recientemente una breve temporada de Conciertos de Cámara, que han sorprendido al público santiaguino por la participación en ellos de un grupo de excelentes intérpretes y por la preparación bien cuidada de sus programas.

En el primero de éstos, el flautista argentino Esteban Eitler y el pianista y compositor holandés Free Focke, nos hicieron escuchar siete sonatas pre-clásicas para flauta y clave; *Sonata en sol mayor* de Benedetto Marcello, *Sonatas en fa mayor y en sol menor* de Jean Baptiste Loeillet, *Sonatas en sol mayor y en re menor*, de Godfrey Finger, *Sonata en si menor* de Johannes Mattheson y *Sonata en do mayor* de Carlos Felipe Emanuel Bach. En todas ellas, los artistas nombrados se desempeñaron con gran equilibrio y precisión, con la ponderación expresiva que este tipo de composición requiere y con la exacta sonoridad que exigían tanto las proporciones de la sala como la intimidad emotiva de estas creaciones.

En el segundo concierto de Pro Arte, volvióse a escuchar a Esteban Eitler, interpretando un grupo de composiciones para flauta sola, entre las que destacamos *La danza de la cabra* de Honegger, *Dos Monocromías* de Richard Goldman y *Andante y Giga* del flautista y compositor chileno Luis Clavero. A la actuación de éste, se agregó la que por primera vez en Chile hiciera la joven arpista belga Arlette Bezdechi, que a pesar de su programa de tan escaso interés compuesto por transcripciones de Bach y Haendel y por un trozo original para arpa y muy pobre como creación de Marcel Tournier, nos fué posible apreciar en ella una evolucionada técnica y natural musicalidad.

El tercer concierto fué dedicado integralmente a estrenos en Chile de obras contemporáneas escritas para conjuntos de instrumentos de viento y cuerdas. Actuaron aquí un grupo de intérpretes de primera categoría, como Hans Loewe (oboe), Esteban Eitler (flauta y saxofón alto), Rodrigo Martínez (clarinete y saxofón tenor) y dos ejecutantes de cuerda de seria preparación, Agustín Culler (violín) y Eduardo Maturana (viola). A éstos se agregó el pianista Free Focke, quien acompañó en forma maestra una *Sonata para flauta y piano* de Marius Flothuis, ejecutada en la parte de flauta por Eitler, además de sus propias piezas para piano tituladas «*Le Tombeau de Van Gogh*», obra excesivamente comprimida y ausente de desarrollo, a pesar de sus interesantes hallazgos sonoros.

Junto a las mencionadas creaciones se nos hizo escuchar un hermoso y ágil *Trío 1945*, para flauta, oboe y saxofón alto de Eitler, *Tres Piezas para flauta, corno inglés y clarinete* de Karl Wiener, que fué lo más atrayente del programa, un discreto *Dúo para flauta y oboe* de Wallingfor Rieger y una aburrida *Pieza Lenta*, para violín y viola del norteamericano George Perle, además de dos composiciones para flauta sola, *Tres Piezas* de Halsey Stevens y *Dos Piezas* del brasileño Lorenzo Barbosa, mejores las últimas que las primeras, dentro de su modesto lirismo y poca consistencia musical.

LA TEMPORADA DE BALLET

Diecinueve funciones en Santiago y tres en Viña del Mar, ofreció el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, durante las Temporadas de Otoño e Invierno. En el curso de éstas se estrenaron tres nuevos ballets; *Petruschka*, con música de Strawinsky, coreografía de Ernst Uthoff, escenografía y vestuario de Hedy Krasa; *Redes*, con música de Scarlatti orquestada por Urrutia Blondel, coreografía de Octavio Cintolessi, decorados y vestuario de Emilio Hermanssen; y *Orfeo*, con música de Strawinsky, coreografía de Heinz Poll, escenografía y vestuario de Guenther Rausch. De *Petruschka* se ofrecieron diecisiete representaciones, de *Redes*, nueve y de *Orfeo* cinco, agregándose ocho de *Don Juan* (Gluck-Uthoff-Krasa), tres de *La Mesa Verde* (Cohen-Jooss), seis de *Czardas en la Noche* (Kodaly-Uthoff-Krasa), dos de *Juventud* (Haendel-Jooss-Venturelli), dos de *Coppelia* (Delibes-Uthoff-Krasa) y una de *Gran Ciudad* (Tansman-Jooss-Heckroth).

El estreno de *Petruschka*, constituyó uno de los acontecimientos de mayor importancia de la temporada, no sólo por la magnitud de la obra, sino que también por la forma en que se resolvieron los problemas más difíciles dentro del arte coreográfico, sirviéndose de un grupo de danzarines de experiencia relativamente escasa, comparados con los que por costumbre han actuado en otros países del mundo, como intérpretes de la compleja partitura de Strawinsky. A pesar de ello, en la función de estreno y en las que siguieron, pudimos presenciar un conjunto de primeras figuras excelentemente preparadas, dentro de una penetración muy profunda del espíritu y significado dramático de la obra y combinando hábilmente las técnicas del ballet clásico y moderno. Nos referimos a Virginia Roncal y Malucha Solari, en el papel de BAILARINA, a Octavio Cintolessi y Joachim Frowin en el de MORO, y a Willi Maurer y Heinz Poll en el de PETRUSCHKA y a Jean Cebron en el de TITIRITERO. Junto a ellos un crecido grupo de solistas y alumnos del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música, subrayaron con acierto y precisión, la vivacidad y profundo significado poético de este excepcional ballet.

La coreografía de Ernst Uthoff, puede considerarse como el triunfo máximo de su brillante y fructífera carrera artística, la que en pocos años ha permitido establecer en nuestro país un Cuerpo

de Ballet, que nos honra, formado por elementos jóvenes, pero serios y entusiastas, a quienes ha educado en forma de suplir en un corto espacio de tiempo la falta de tradición y experiencia que en lo que se refiere a danza existía en Chile. El estudio cuidadoso y detallado de cada uno de los personajes, logrando en los principales, el más ajustado retrato psicológico y en el conjunto una composición de gran riqueza y variedad, es tal vez la característica más sobresaliente de la mencionada coreografía. Sin embargo, es preciso mencionar también, la indestructible unidad obtenida por Uthoff, dentro de esa caótica dispersión de elementos que caracterizan a las escenas primera y última de este ballet y la profunda expresión dramática obtenida en los cuadros centrales.

Entre sus colaboradores es preciso nombrar antes que a otros a Hedy Krasa, quien como responsable del vestuario y escenografía, volvió a dar pruebas de su gran talento, sentido del color y poder de captación del espíritu de la obra, lo que ha logrado plasmar especialmente bien, en aquellos ballet donde interviene el elemento popular, como en el caso presente lo es el ruso, o en el de *Czardas en la Noche*, el húngaro, también realizado por ella prodigiosamente.

El maestro Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile, colaboraron con gran eficiencia en la función de estreno, rebajando considerablemente el nivel alcanzado en ésta, en casi todas las funciones siguientes, lo que es lamentable si se considera la enorme importancia que la música tiene en este ballet.

El segundo estreno del año ofrecido por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, fué el que bajo el título de *Redes* realizara el joven coreógrafo y danzarín Octavio Cintolessi, basándose en música de Doménico Scarlatti, que fué orquestada por el compositor chileno Jorge Urrutia Blondel. Este poético ballet, breve en su duración y modesto en sus proporciones, resultó una feliz prueba del talento, seriedad profesional y justa apreciación de sus posibilidades, por parte del coreógrafo mencionado, quien debido a sus dotes y al hecho de haber ambicionado lo preciso, le fué posible coronar de éxito su empresa. En el terreno positivo se observó en él, claridad de ideas, sana orientación, sentido plástico y honestidad. En el aspecto negativo, falta aún caracterizar con mayor nitidez sus personajes, ordenar en forma más teatral sus elementos y definir más claramente el levantamiento del comienzo y el sentido conclusivo del final.

La orquestación de Urrutia Blondel reveló, penetración en el espíritu y significado del argumento e inteligente adaptación de una música escrita para clavecín a la sonoridad y posibilidades técnicas del conjunto instrumental empleado. Vivacidad, sentido del color, refinamiento y respeto por el original, son las características principales de su partitura.

El escenario de Emilio Hermanssen nos pareció excesivamente comprimido, o más bien rígido y encajonado, No captó por lo tan-

to, el sentido espacial que requiere la atmósfera marina planteada por el argumento; en resumen, faltó perspectiva.

A continuación del estreno de *Redes*, se nos ofreció la primera realización coreográfica de la partitura del *Orfeo* de Strawinsky hecha en Sudamérica, obra de otro joven componente del Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical; Heinz Poll, quien a diferencia del anterior, por ambicionar demasiado, no logró llenar totalmente los requisitos exigidos por la difícil partitura escogida. Aparte de los errores provenientes de su todavía escasa experiencia para poder realizar una obra como *Orfeo*, el coreógrafo incurrió en una errada interpretación del espíritu de este ballet, tan claramente planteado por la música, hasta el punto de resultar ser una imposición categórica a la coreografía.

La objetividad strawinskyana, la posición marcadamente apolína que este compositor ha defendido en la casi totalidad de sus obras, se acentúa en *Orfeo* hasta el límite de lo imperativo, es decir, hasta el punto donde todos los elementos de la música responden a los más puros y escuetos procedimientos de elaboración clasicista, procedentes algunos de la fuga y otros de los desarrollos de sonata. Por otro lado la clara atmósfera buscada con la orquestación de esta obra, no es sino el producto de la necesidad de evocar la luminosidad del clasicismo griego, el reposado esplendor de una estética que rinde un constante homenaje a Apolo, como símbolo de la pureza formal en el arte.

Lo mencionado descarta, por lo tanto, toda concepción expresionista de la obra, lo que si en la realización de Heinz Poll no apareció dominándola completamente, por lo menos le sirvió de base ideológica. Esto, acentuado por la oscuridad de los escenarios de Guenther Rausch y por la aparente morbosidad en las vestimentas de algunos personajes, fueron motivos suficientes para apartar a la obra del marco que le correspondía y encauzarla por un camino que falseaba absolutamente su propio contenido estético.

El grupo de danzarines que actuaron en los diversos papeles de este ballet, se desempeñaron en forma competente, siguiendo disciplinadamente los discutibles conceptos del coreógrafo, conforme a los cuales lograron, especialmente en el caso de Oscar Escauriza (APOLO) y Virginia Roncal (EURÍDICE), dar relieve a sus indicaciones. Aunque con menor vuelo, pero siempre de manera sobresaliente actuaron Jean Cebren en el papel de ANGEL DE LA MUERTE y Willi Maurer en el de FURIA. La actuación de Heinz Poll en el rol titular de la obra, se resintió de las preocupaciones inherentes a su doble misión de danzarín y coreógrafo, faltándole concentración en el primero de estos aspectos.

Juan Mateucci, como director de orquesta en este ballet, nos ofreció una lectura muy clara y bien ajustada a las exigencias dinámicas de la partitura de Strawinsky, resintiéndose sólo de una

cierta falta de relieve expresivo, motivada por ausencia de matización y fraseo.

A las funciones ofrecidas por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, se agregó el estreno de «*La Fuente de Bajchisaray*», realizado por el Ballet Clásico Sulima, basándose en la partitura escrita por el compositor ruso Boris Asafief.

El aparato escénico, que la obra exige, se resolvió en la coreografía de Vadim Sulima, en una aglomeración de elementos ingenuamente ordenados conforme a una pequeña variedad de combinaciones, pobremente caracterizados de acuerdo con el espíritu del argumento y muy comúnmente resueltos con absoluta carencia de sentido teatral. En cuanto al movimiento mismo de los solistas y de los grupos, llamó la atención no sólo la fría aplicación de recursos técnicos de la danza clásica, sino que también una persistente indiferencia por el ritmo y discurso expresivo de la música. Hubo escasos momentos en que pudiera observarse una lograda unidad entre plástica y música. Esta última desempeñó sólo la función de telón de fondo, a un cierto número de movimientos coreográficos muy académicos y a algunas acrobacias realizadas con un virtuosismo muy modesto, de lo que exceptuamos, aunque con reservas, a ciertos danzarines como Nina Sulima, Csenia Zarcova y Paco Mairena, cuyas técnicas superaban por mucho a las del resto del elenco.

La interpretación orquestal y los decorados, estuvieron en un nivel muy similar al resto de esta función, destacándose sólo algunas vestimentas como la de Girey en el segundo acto y los atavíos de los tártaros.

TEMPORADA LÍRICA OFICIAL

Como de costumbre, el Teatro Municipal sacudió ligeramente el polvo de los decorados, que esperan pacientemente a lo largo del año en el envejecedor reposo de sus bodegas, para que durante el mes de Septiembre, los aficionados a la ópera celebren las glorias de nuestra Independencia, escuchando la voz de uno que otro «divo» o «prima donna», frente a sus arrugas cada vez más acentuadas.

Aún considerando los excepcionales resultados obtenidos en algunas de las funciones de la presente Temporada Lírica, la «improvisación» ha seguido manteniéndose en pie como una de sus características fundamentales e ineludibles mientras la organización de éstas no se haga con un criterio diferente; es decir, mientras estas jornadas no se proyecten con la debida anticipación, mientras los coros no se preparen conforme a un plan de instrucción permanente, mientras no se seleccionen racionalmente las voces de los cantantes y mientras no se contrate a un «regisseur» o director

de escena, que permita dar al espectáculo la necesaria integridad que el género requiere.

La presencia de cantantes de renombre internacional, como los que nos honraron este año con sus actuaciones,—Delia Rigal, Ramón Vinay y Víctor Damiani,— de elementos de probado talento entre los artistas nacionales, —Marta Rose, Laura Didier, Marcela de la Cerda y Genaro Godoy,— o de un director de la categoría de Juan Emilio Martini, no basta, y menos cuando se los hace actuar junto a otros elementos de tan escasas condiciones y discutible calidad, como fueron en esta misma temporada, Judith Fuentes, Vidal Oltra, Raúl Fabres, Jorge Infanta, David Aguayo, Mario Paschetto o Gabriel Silva.

Aparte de las reposiciones de *Sansón y Dalila* de Saint Saens, de la ópera nacional titulada *La Florista de Lugano* de Eleodoro Ortiz de Zárate, o de la que como un paréntesis dentro de la Temporada hiciera de *Don Pasquale* de Donizetti el Curso de Opera del Conservatorio Nacional de Música, el repertorio no se apartó de lo convencional, o por lo menos de aquellas obras que hemos visto montar con insistencia durante los últimos años. Conforme a lo afirmado volvieron a presentarse, *Otelo*, *La Traviata* y *El Trovador* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Tosca* y *Madame Butterfly* de Puccini y *Cavalleria Rusticana* de Mascagni.

De todas éstas puede señalarse *Otelo*, como la mejor presentación, *Sansón y Dalila*, como un honrado esfuerzo y gran calidad en lo que se refiere a la actuación de Vinay, *Don Pasquale* como el producto de una labor de gloriosas proyecciones futuras, *Tosca* y *Cavalleria Rusticana*, como lo más vergonzoso y mediocre, y el resto, muy calificado en ciertos aspectos y modesto en otros.

Si en cuanto a las obras presentadas, los resultados pueden sintetizarse conforme a las expresiones del párrafo anterior, en lo que se refiere a la actuación individual de las primeras figuras, nos pronunciaremos al comentar por separado cada una de las funciones.

La Temporada Lírica Oficial del presente año, se inició con *Carmen* de Bizet, actuando en el rol titular, la joven y dotada mezzo soprano chilena Laura Didier, artista de considerables posibilidades, no sólo por ser poseedora de un material de voz de señalada calidad, sino que por el constante progreso que experimenta, el que puso en evidencia con esplendor durante su actuación en esta ópera. El esfuerzo y la perseverancia, le permitirán desarrollar una carrera de lucidas proyecciones y conseguir la elasticidad escénica que hoy sólo posee en proporción a su escasa experiencia y juventud.

En el papel de don José actuó el tenor chileno Ramón Vinay, cuyo prestigio internacional apareció plenamente justificado por la calidad de la presentación que nos hiciera, donde resaltaron antes que nada sus extraordinarias dotes de actor siempre complementadas por su apuesta figura, su gran musicalidad e inagotable variedad de recursos expresivos, tanto en el campo de la mímica como en el del fraseo y matización.

Víctor Damiani, en el papel de Escamillo, completó este cuadro de cantantes sobresalientes, impresionándonos una vez más por su seguridad escénica, dominio musical de su parte y calificada voz. Susana Bouquet, como Micaela, no estuvo a la altura de otras de sus actuaciones.

En los papeles comprimarios se destacaron Emma Brizio y Augusto Rescaglio.

El competente desempeño del director Juan Emilio Martini, contribuyó de manera muy importante al nivel alcanzado en esta presentación. La claridad de su batuta, el equilibrio con que condujo la parte orquestal y la penetración en las necesidades dramáticas de la obra interpretada, nos hicieron ver que se trataba de un artista de sólidos conocimientos, experiencia teatral y sinfónica y señalado dominio técnico de su especialidad profesional.

A las actuaciones de Ramón Vinay, en el papel titular y de Víctor Damiani en el de Yago, cuyas facultades ya hemos comentado a propósito de *Carmen*, se agregó en la presentación de *Otelo*, la de Delia Rigal en el rol de Desdémona. Respecto a los dos primeros podría decirse, que las exigencias de los papeles desempeñados en la ópera de Verdi, se prestan en mejor forma para lucir con más relieve sus personalidades.

Delia Rigal, nos impresionó especialmente por la dignidad y finura de su actuación escénica, que es sobria y contenida sin que por ello deje de acentuar en la medida necesaria y con una mímica muy expresiva, el contenido dramático del papel encarnado. A ello se agrega una voz grande y bien timbrada, la que maneja con un dominio técnico, del que aún debe esperarse mayor perfeccionamiento.

Mientras Emma Brizio (Emilia), Augusto Recaglio (Ludovico), Claudio Robles (Montano) y Juan Charles (Rodrigo), secundaron en forma acertada a las primeras partes, Raúl Fabres (Casio) agregó a sus modestas condiciones de voz, una escena pobre e inexpresiva y una seguridad musical muy relativa, que lo obligó a no apartar su vista del director, Juan Emilio Martini, que en esta oportunidad se desempeñó con igual competencia que la vez anterior, es decir con una calidad digna de una batuta de primera categoría.

La actuación del coro puede contarse como una de las mejores de la temporada, superando en todo sentido a la pobreza del montaje escénico, que a pesar de todo en *Otelo*, no llegó al grado de inferioridad de otras funciones.

Uno de los aportes de mayor novedad e interés a la Temporada Lírica, fué la presentación hecha por el Curso de Opera del Conservatorio Nacional de Música, de la hermosa ópera cómica de

Donizetti titulada *Don Pasquale*. Se nos ofreció aquí la oportunidad de escuchar a un grupo de cantantes jóvenes, casi todos ellos muy dotados, y de contemplar una función realizada con un sentido de integridad, que en general peca por su ausencia en las actuaciones profesionales de ópera en nuestro país.

Bajo la hábil y competente dirección de la maestra de este grupo, la distinguida soprano Clara Oyuela, se montó esta obra, presentando una atención similar, tanto a la preparación vocal de los cantantes, como a su actuación escénica, a la selección de los decorados, realizados aquí a base de cortinajes lisos adornados con ciertos detalles característicos, como también a la debida preparación del pequeño coro que actuó. Con ello se afirmó la única tesis posible en lo referente a los espectáculos de ópera, que cuando no se les concibe pesando en la misma balanza los aspectos musicales y los que pertenecen al puro dominio del teatro, la esencia de éstos se destruye.

A pesar de que ninguno de los cantantes que actuaron en ésta función, por su calidad de alumnos, han llegado a un total desarrollo de sus facultades artísticas, ni tampoco han alcanzado un cabal desenvolvimiento de sus técnicas vocales, la presentación de *Don Pasquale*, alcanzó un alto nivel de rendimiento y puso de manifiesto la existencia de una fuerza potencial de enormes proyecciones futuras.

Dentro del elenco merecen destacarse en primer lugar, Mariano de la Maza, que actuando en el rol titular de esta ópera, no sólo nos impresionara con su hermoso timbre de voz, sino que también con una prestancia escénica digna de un profesional de la mejor categoría, y Miguel Concha, quien en el papel de Dottore Malatesta, demostró un considerable progreso en lo referente a soltura escénica y seguridad musical, atributos que puestos junto a la hermosa calidad de su voz de barítono, lo colocan en un lugar muy señalado entre nuestros jóvenes cantantes y en un nivel muy superior al de casi la totalidad de nuestros profesionales.

Luego debe destacarse a Laura Krahn, el elemento de mayor madurez y experiencia con que cuenta este grupo, y que sin poseer una voz en extremo dotada, se desempeña con gran musicalidad y seguro dominio de los requisitos escénicos. El tenor Claudio Núñez (Ernesto), que hizo su debut en esta oportunidad, aunque con un grado de desarrollo vocal y escénico muy inferior al resto, es tal vez un elemento que con el transcurso del tiempo pueda llegar a rendir mucho más de lo que rindió en esta función.

Klein Hempel, en el breve papel de Notario y el pequeño coro, en sus dos aparecimientos en escena, revelaron por parejo una seria preparación y gran desplante en sus movimientos.

La dirección orquestal del mencionado espectáculo estuvo a cargo del joven maestro Héctor Carvajal, quien corroboró ahora las excelentes condiciones de director demostradas en su debut en *Suor Angélica* el año 1951, dotes que se revelan principalmente en la precisión y elasticidad de su batuta, en la posesión de un tempe-

ramento impulsivo y una sensibilidad abierta hacia la apreciación de los valores expresivos de la música.

En la presentación de *La Traviata*, debemos aislar a la soprano Delia Rigal (Violeta), Víctor Damiani (Jorge) y al maestro director Juan Emilio Martini, del resto del elenco y de la presentación general, del montaje escénico y de la actuación de los coros, que descendieron al más bajo nivel de competencia artística. Mientras Delia Rigal, nos ofreciera una de las más calificadas interpretaciones de este papel, que nos haya tocado presenciar y Víctor Damiani corroborara una vez más la seriedad profesional y competencia artística que le son propias, el tenor chileno Jorge Infantas, pese a sus honradas intenciones y relativas dotes vocales, encarnó el papel de Alfredo, en condiciones de manifiesta pobreza escénica y deficiente manejo de su voz.

Pero por encima de los defectos provenientes de la actuación de este tenor, resaltó la pésima preparación del coro y la improvisación, mal gusto e irresponsabilidad del montaje escénico, incluyendo el empleo de decorados que no son dignos sino de la hoguera y de un vestuario de la más absurda heterogeneidad, donde con trajes populares españoles y eslavos, atavíos de revolucionarios franceses y vestimentas que más correspondían a una fonda popular chilena, se ha pretendido crear la atmósfera de los salones románticos, en medio de lo cual la evidente elegancia de Delia Rigal, que era la única que correspondía al espíritu y requisitos costumbristas de la obra, resultaba totalmente fuera de ambiente.

En *El Trovador* se hace necesario una vez más, el destacar a Delia Rigal, Víctor Damiani y Juan Emilio Martini, sobre el resto, agregando en este caso a la contralto chilena Marta Rose, que en consideración al hecho de ser ésta su primera presentación escénica, encarnando el papel de Azucena, se desempeñó con una soltura excepcional, atributo que como complemento de una voz bien timbrada, de calidad muy a propósito para la ópera y de gran volumen, resultan ser facultades promisoras de un futuro de gran esplendor. El hablar de «futuro» en su caso, no significa el que no se valore en la debida forma su actuación en *El Trovador*, la que consideramos excelente, sino que aventurar un pensamiento, o más bien formular un deseo, dada la juventud, escasa experiencia y práctica que tiene esta artista, unido al talento de que goza, por que llegue a ocupar el sitio que le corresponde en nuestros escenarios líricos, y tal vez en los del extranjero.

No basta decir que Marta Rose superó al resto del elenco, exceptuando a Delia Rigal y Víctor Damiani; es justo reconocer que se situó junto a ellos haciendo un papel de gran dignidad y competencia, lo que no sucedió con el tenor Mario Pasquetto, quien con

probado mal gusto y manejos poco dignos de un actor serio, accedió a los irreflexivos aplausos de un grupo de auditores que tal vez previamente preparados para el efecto, le hicieron interrumpir la acción con «bises», que por su mala calidad de origen, ni siquiera debían haberse cantado una vez. Sus actitudes de «divo» de otros tiempos, no correspondieron al grado de preparación, condiciones vocales ni escénicas que posee, las que probablemente complementadas con una posición más modesta, si por lo menos no habrían sido perdonables, habríamos evitado acentuarlas en el grado que lo hacemos.

El desempeño de Augusto Rescaglio, Tosca Malinconi y Juan Charles en los papeles secundarios, fué digno y honrado, y el Coro, aunque con su característica falta de soltura escénica, demostró seguridad y conocimiento de sus partes.

En *Madame Butterfly*, se impuso a la actuación de Mario Pasquetto, que encarnó el papel de Pinckerton con las mismas deficiencias del de *Trovador*, la soprano chilena Marcela de la Cerda en el rol titular, demostrando una considerable evolución con respecto a sus anteriores presentaciones. La afinación, principal defecto de sus pasadas actuaciones, ha mejorado tanto como su mímica y compenetración dramática, lo que unido al hermoso timbre de su voz, la sitúa en un buen punto de partida para el desarrollo profesional de su carrera de cantante.

En una categoría muy superior al resto, no sólo por su mayor experiencia y preparación, sino que por la probada calidad de su voz, se situó el barítono Genaro Godoy, haciendo el papel de Sharpless. Junto a él Emma Brizio (Suzuki) y Juan Charles (Goro), actuaron con verdadera convicción, llenando las necesidades dramáticas de sus papeles, sino con voces especialmente dotadas, manejándose con soltura y seguridad.

Dijimos anteriormente que el montaje de *Sansón y Dalila* de Saint Saens, había constituido un sincero esfuerzo, no sólo por parte de los organizadores de la actual Temporada Lírica, sino que también por el desempeño del tenor chileno Ramón Vinay, quien encarnó uno de los roles titulares e hizo el papel de director de escena, con resultados que lejos de haber sido sobresalientes, por lo menos demostraron de inmediato una preocupación honrada por este aspecto tan importante en el teatro lírico. El movimiento de masas, fundamental en esta obra, se orientó con cierto orden y conforme a una idea más o menos clara, la iluminación, aunque no con toda la eficiencia que podría haberse obtenido, se estudió con cuidado, y la selección de los decorados superó a otros espectáculos, a pesar de los elementos muy pobres con que se contó.

Aparte de esto, Vinay hizo una creación de primera categoría

del papel que encarnó, logrando transmitir con emoción y probada inteligencia el significado dramático de éste y lo rodeó de un contenido espiritual de extraordinaria fuerza, tanto en los aspectos escénicos como musicales.

Laura Didier, secundó al notable tenor chileno, con eficiencia proporcional al talento que demostró tanto en esta ópera como en el papel protagónico de *Carmen*. El rol de Dalila, encarnado por ella, implica exigencias que están muy lejos de las posibilidades de una joven principiante, tanto por los requisitos dramáticos como por los que se desprenden de su elaboración vocal. Sólo las dotes naturales de esta artista, le permitieron salvar con excepcional dignidad sus dificultades, dejándonos una grata impresión, donde dos elementos positivos sobresalieron; finura de actuación y serio estudio.

Genaro Godoy, en el rol de Gran Sacerdote, se expidió, tal vez con una excesiva sobriedad de movimientos, lo que no logró enturbiar los méritos de su generoso timbre vocal.

En los roles comprimarios, tanto Juan Charles, como Claudio Robles demostraron ser artistas aprovechables para estos papeles en nuestros escenarios. Junto a ellos, el Coro llamó la atención por la seguridad de conocimiento de sus partes, aunque no siempre por la calidad y homogeneidad de la emisión de conjunto.

El ballet Sulima, quien tuvo a su cargo las escenas coreográficas del primero y tercer actos, se desempeñó con relativa soltura dentro de una concepción muy formalista y de dudoso gusto, de las mencionadas partes.

Tanto la función en que se presentó *Tosca* de Puccini, como el programa doble dedicado a la interpretación de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, y la ópera chilena *La Florista de Lugano* de Ortiz de Zárate, llegaron a un nivel tan bajo de ejecución, en todo sentido, que no merecen más comentario que el que enseguida dedicamos a la obra nacional, como creación.

La Florista de Lugano fué estrenada en Santiago en 1895, con relativo éxito por parte de un público que en aquellos tiempos valorizaba predominantemente el esfuerzo de un compositor chileno que hacía sus primeras incursiones en el género lírico, que por el valor intrínseco de la obra. No obstante esto, la crítica de entonces, se adelantó a señalar sus defectos y en nuestros archivos históricos se conservan los juicios con que el eminente musicógrafo don Luis Arrieta Cañas comentó esta presentación.

Desde entonces hasta hoy no ha variado grandemente la opinión que pueda merecer esta ópera, y sin necesidad de transcribir las expresiones del mencionado crítico, que coinciden en líneas generales con la presente, podemos resumir la nuestra en los siguientes términos:

La Florista de Lugano, adolece de una gran pobreza en su libretto, falta de relieve en su instrumentación y en sus partes voca-

les, escasa unidad de estilo y carencia de todo sentido teatral. Hay en ella aglomeración de elementos en un espacio demasiado breve de desarrollo y agrupación de personajes malamente caracterizados. A lo largo de toda la partitura subsiste una oscuridad y ambigüedad armónica, dignas de un principiante o de un aficionado en la materia, al mismo tiempo que una falta de trabazón temática, propia de una improvisación sin siquiera un germen melódico que le sirva de base, o una integridad de pensamiento que evite las constantes detenciones del discurso y por lo tanto el fragmentarismo de la obra.

En resumen, y como ya se ha dicho, *es una creación a la cual sólo puede otorgársele el valor de ser una «pionera» del arte lírico en nuestro país.*

Antes de cerrar este comentario, es preciso rendir tributo a la Orquesta Sinfónica de Chile, que con probada eficiencia colaboró durante todo el desarrollo de la actual Temporada Lírica Oficial, logrando su mayor rendimiento en las funciones dirigidas por el maestro argentino Juan Emilio Martini. Junto al joven director Héctor Carvajal, cuya actuación comentamos anteriormente, se agregaron algunas funciones a cargo del maestro Enrique Giusti, quien se desempeñó con una competencia proporcional a su ya larga experiencia en el género operístico, la que si no logró destacarse en la forma que merece, se debió principalmente a los pobres elencos de cantantes que se pusieron a su disposición.

D. I.

EDICIONES

PARTITURAS

MIGUEL BERNAL JIMENEZ. —
CUARTETO VIRREINAL, *para
cuerdas (Ediciones Mejicanas de
Música A. C.)*.

Desde que Manuel Ponce iniciara su labor de compositor y propulsor del ambiente musical mejicano hasta hoy, es fácil advertir en todos los compositores de ese país su adhesión permanente al nacionalismo musical, aprovechando el abundante material rítmico y melódico que les brinda el folklore criollo e indígena. En la misma tendencia, con ciertos ribetes de realismo, está el Cuarteto Virreinal de Bernal Jiménez, recientemente editado por Ediciones Mejicanas de Música, A. C.

La obra consta de cuatro movimientos. El primero es un «Allegro» en forma sonata basado en temas del folklore criollo. Todas las secciones se suceden sin solución de continuidad, por lo que se deduce que el autor se ha ajustado más al molde de la sonata clásica tal como la entendieron los primeros románticos, que como la observamos en los clásicos del siglo XVIII. El segundo movimiento es una «Sarabanda» con variaciones melódicas, contrapuntísticas y armónicas. El tercero es un «Minueto» muy movido, similar a lo de la época que precede a la transformación de esta danza en «Scherzo». También el cuarto y último movimiento «Mosso e spigliato», está escrito a base de un tema de danza folklórica en seis octavos, ritmo que hallamos con mucha frecuencia en la música danzable del folklore criollo hispanoamericano.

En esencia, el cuarteto nos da una visión musical retrospectiva de la música popular y de salón, de la época del

Méjico Colonial. En efecto, los temas utilizados en el primero y último movimientos, así como la textura melódica, armónica, contrapuntística y rítmica general de ambos son de extracción popular, y nos recuerdan sus giros más corrientes. En cambio, la «Sarabanda» y el «Minueto» tienen menos sabor local, lo que es lógico si se considera que las danzas de los salones aristocráticos del tiempo de la colonia en muy poco o nada se diferenciaban de sus homónimas europeas, cuando no eran importación directa de la última pieza musicalailable, de moda en España.

Hemos detallado someramente la procedencia del material empleado por el autor de este Cuarteto, no porque la música folklórica nos merezca reparos de fondo en cuanto a sus posibilidades de explotación en creaciones artísticas de calidad. La Historia de la Música Occidental está plagada de ejemplos que demuestran hasta qué punto la música popular ha revitalizado las formas cultas del arte. Desde hace tiempo, los estetas marxistas, basados en la experiencia histórica, han sido los principales propugnadores del realismo artístico, incitando al estudio de las sanas y vigorosas formas de expresión del folklore para crear un arte más objetivo, accesible y humana, y restablecer así el nexo entre público y artista creador, perdido por causa del excesivo subjetivismo que ha predominado en el arte contemporáneo. Sin embargo, en ningún momento tales estetas han sostenido que la pintura deba ser fotografía, ni han confundido la crónica periodística con el cuento, ni menos, han propiciado en el arte musical la vuelta a un lenguaje que pertenece definitivamente al pasado, y cuya reactualización en nuestro tiempo

significa un anacronismo histórico. Si aplicamos por extensión las comparaciones citadas, podrá explicarse la objeción principal que hacemos al Cuarteto del compositor Bernal Jiménez: el trabajo de estilización es nulo o casi nulo, y el lenguaje empleado involucra una regresión a los primeros decenios del siglo XIX.

Existen dos posiciones que puede adoptar un compositor que pretende darnos una visión musical del pasado, o que utiliza formas y materiales que pertenecieron a una determinada época histórica: la de efectuar una reconstrucción apta para museo, lo que no tiene ningún interés como arte vivo, y es en definitiva una repetición inferior del estilo de los maestros de esa misma época. Esto se agrava cuando el estilo del compositor actual tiene concomitancias con el de Beethoven y Schubert, cuya música hoy es objeto de la más amplia difusión. Por su excesiva fidelidad histórica, el Cuarteto Virreinal debe ser incluido en esta categoría de obras. La otra posición es la del compositor que enfoca el pasado con la mente, la sensibilidad y los medios de nuestro tiempo, y el mejor modelo que se nos ocurre citar en este momento es el de la Sinfonía Clásica de Prokofieff. Creemos apenas necesario decir que nuestra manera de pensar está de acuerdo con este último punto de vista y no con el primero.

Similarmente a lo expresado en el párrafo anterior, un compositor que basa su obra en materiales folklóricos, puede tratarlos de varias maneras. Desde la adopción de una melodía en estado natural o la creación de temas sobre moldes folklóricos, hasta su desnaturalización por efecto del exagerado pulimento, existe un margen bastante amplio que el compositor puede aprovechar con relativa libertad. Se sabe que las melodías creadas por el pueblo tienen una armonía objetiva, natural, que es la que hace oír cuando las acompa-

ña con sus instrumentos característicos. En el caso particular del folklore criollo de hispanoamérica, cuando no han interferido influencias indígenas o no hay derivación de los modos arcaicos europeos, la armonía natural es la de los tres acordes principales. Pero el compositor contemporáneo no puede conformarse con esto, después de las conquistas armónicas realizadas desde hace un siglo a esta parte, y forzosamente tiene que apelar a la subjetivización armónica de la melodía, limitada solamente por la acertada valorización de los elementos autóctonos. Aquí empieza el arte; lo otro es academia. Y el mejor ejemplo que podríamos citar de lo que es la interpretación académica en la armonización que corresponde a una melodía, lo tenemos en las correcciones que Rimsky-Korsakoff efectuó en las obras de Mussorgsky. Se sabe quién tuvo razón después. Ejemplos que hasta donde puede llegar una buena estilización armónica y melódica en un compositor moderno, los tenemos en Falla y especialmente en Bartok.

En el aspecto que acabamos de comentar, el Cuarteto Virreinal de Bernal Jiménez padece de un simplismo que lo hace muy poco aceptable en nuestra época; porque entre la posición idealista del que crea música de avanzada para una «élite» y la regresión a un clasicismo que es remedo del tiempo en que tuvo su razón de ser, existe también un campo muy amplio en el que el compositor, aprovechando las posibilidades que brindan a su fantasía los recursos de la música moderna, puede hacer oír su individualidad funcionalmente, es decir, en un lenguaje comprensible para una mayoría que ha tenido algún contacto con la buena música.

Hasta ahora hemos formulado una serie de objeciones a esta obra; pero no todas sus facetas son negativas. Por ejemplo, sorprende en Bernal Jiménez su dominio acabado de la forma, el tra-

tamiento que da al movimiento de sonata que encabeza el cuarteto, así como el del «Minuet» y el del «Mosso e spigliato» merecen elogios. También ha sabido solucionar satisfactoriamente el problema de equilibrio total de la obra.

La técnica instrumental empleada es la misma que de la mayoría de los cuartetos de Beethoven y Schubert, y su ejecución no presenta más dificultades de las que se exhiben en las obras del mismo género de los autores citados.

Nuestras últimas palabras queremos dedicarlas al elogio de la imprenta mejicana. El Cuarteto Virreinal ha llegado a nuestras manos magníficamente editado por Ediciones Mejicanas de Música A. C. La calidad de la impresión es tal, que honra el progreso editorial de ese país y lo coloca a la misma altura de las mejores editoriales europeas y norteamericanas.

N. C.

DAVID DIAMOND.—PSALM, *para orquesta*. (*Southern Music Publishing Company. New York*).

Con el título antes mencionado, el distinguido compositor norteamericano presenta una obra breve, bien escrita, muy bien orquestada y clara que puede servir para integrar cualquier concierto sinfónico. De Salmo tiene el aspecto en cierto sentido coral y algo declamatorio de su parte central, en contraste con el recogimiento sombrío de los compases iniciales y finales.

D. S. C.

HECTOR VILLA-LOBOS.—FANTASIA DE MOVIMIENTOS MIXTOS, 1 ALMA CONVULSA, (*Southern Music Publishing Company Inc. New York*).

En una reducción con acompañamiento de piano, ha llegado esta obra

originalmente escrita para violín y orquesta. Se trata de una composición brillante y bastante exterior en que el autor de los «Choros» da rienda suelta a su facilidad innegable de escribir música. La obra no añade nada a lo que conocíamos de Villa-Lobos, pero se escuchará con agrado y dará margen para que un buen violinista luzca todas sus condiciones técnicas.

D. S. C.

AARON COPLAND. — TWELVE POEMS OF EMILY DICKINSON, (*Boosey & Hawkes Nueva York*).

Esta colección de canciones para canto y piano, dedicadas cada una a un compositor amigo, entre los cuales está Juan Orrego Salas, Alberto Ginastera y Camargo Guarnieri, comprende una nueva excursión del gran maestro Aarón Copland en el terreno del Lied que, él mismo dice, no había abordado desde 1928. En esta música uno advierte desde la primera hasta la última página la presencia innegable de un gran músico. Copland sabe, con los medios más económicos, animar los excelentes textos de Miss Dickinson, relativos a la expansión lírica de una notable poetisa frente a la naturaleza y a los problemas de la vida y la muerte. Uno piensa instintivamente en el espíritu de la música de los compositores de canciones del tiempo de John Dowland, con su buen gusto poético y el sentido de las proporciones tan bien ajustadas. Sin ningún formalismo ni sistema, Copland da la plena sensación de lo que es el buen lied: esto es concentrada esencia musical y fusión estrecha de literatura y música. A veces recurre a acompañamientos ambientales como en el primero de estos lieder y en el muy poético titulado «The world feels dusty» dedicado a Alexei Haieff. El N.º 6 «Dear March, come in!», dedicado a

Juan Orrego, es de una exquisita poesía. Copland agrega una excelente obra a su producción.

D. S. C.

MANUEL M. PONCE.—TRES POEMAS DE LERMONTOW.—(*Ediciones del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*).

Junto a la obra anterior que acabamos de comentar, debemos señalar estas tres canciones en que Manuel Ponce nos da también una buena contribución a la música de canto y piano. Originalmente Ponce se sirvió no del texto ruso, sino de su traducción francesa y la edición acompaña dicho texto con las versiones al español y al inglés. Las obras son atractivas y finas, muy bien adaptadas al sentido poético. Pertenecen a la música que debía ejecutarse a menudo.

D. S. C.

FLORO M. UGARTE.—SONATA PARA VIOLIN Y PIANO.—(*Ediciones del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*).

He aquí una extensa e importante composición de un hombre que sabe escribir, que tiene un lenguaje bien asentado pero que no dice absolutamente nada fuera de hacer una Sonata más en el mundo. La obra se escuchará con agrado y dejará en paz a la gente que tiene miedo de que todo lo que se escribe hoy día signifique un peligro para las buenas maneras musicales.

D. S. C.

GAIL KUBIK. — GERALD McBOING (*Cuento Infantil*). (*Southern Music Publishing Company Inc. New York*).

La Columbia Pictures presentó los dibujos animados de esta divertida historia del niño que no podía hablar, porque todos los sonidos que emitía eran los que corresponden a cuanto instrumento de percusión se puede imaginar, a veces xilófono, tambores, tam tam, gong, campanas, platillos, fusta, etc. La obra obtuvo un premio, uno de esos famosos «Oscar» de la costa del Pacífico. La obra está escrita para un narrador, un pequeño conjunto de instrumentos de viento, piano, viola, violoncello y todos los instrumentos de percusión existentes, de los cuales algunos son ejecutados por el propio narrador. Musicalmente es una obra divertida, muy animada y brillante, admirablemente hecha para un dibujo animado y nada más.

D. S. C.

ALAN RAWSTHORNE. — CONCIERTO N.º 2, para piano y orquesta. (*Ed. Oxford University Press, Londres*).

Esta obra escrita por Alan Rawsthorne respondiendo al encargo hecho por el Arts Council para el Festival de Gran Bretaña celebrado en 1951, fué estrenada en el Festival Hall, por el pianista Clifford Curzon y la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent. La grabación de esta misma, realizada por Decca y la partitura impresa por Oxford University Press, en formato un poco más grande que el corriente de bolsillo, contribuirán en forma efectiva a la difusión de una obra, que prestigia a su autor y corrobora la importancia que día a día adquieren los músicos ingleses de la nueva generación.

Sus cuatro movimientos, escritos dentro de un lenguaje contemporáneo sin toques de excentricismo, claramente tonal y con predominio de una posición ciertamente neo-clasicista en lo que respecta al empleo de las formas, se enlazan dentro de un total de gran unidad estilística, donde se manifiestan dos factores principales: claridad de ideas y espontaneidad rítmica y melódica. En el terreno puramente técnico, este Concierto demuestra ser el producto de un compositor de gran maestría, que maneja con soltura y conocimientos la orquesta, y conocedor a fondo de los aspectos más típicos del instrumento solista.

El piano aparece tratado conforme a exigencias de clara procedencia liztiana, adaptadas sin dificultad a los elementos armónicos y rítmicos más propios a un idioma de nuestros días. La orquestación, sin ser recargada, es siempre brillante y se equilibra en forma natural con el solista, sin que ninguno de estos dos elementos se imponga en desmedro del otro. Hay en este sentido, una inteligente distribución de sus partes dialogadas, con aquellas en que el solista desempeña funciones concertantes frente al conjunto, y con los pasajes en que el primero tiene responsabilidades de figuraciones armónicas o rítmicas y acompañantes del discurso temático entregado a la orquesta. Todo ello contribuye a la constitución de un orden interno sólidamente establecido a lo largo de toda la obra, cuya esencia es el equilibrio y no la innovación.

El valor de este Concierto N.º 2, para piano y orquesta de Rawsthorne, reside, por lo tanto, en la solidez de su elaboración, en la espontaneidad y buen gusto de sus ideas y en el interés de su parte solista y orquestal, que sin apartarse de conceptos más bien académicos, los sabe utilizar con soltura expresiva, aunque sin una marcada individualidad.

No obstante sus cuatro movimien-

tos, *Allegro piacevole*, *Allegro molto*, *Adagio semplice*, y *Allegro*, se escuchan con interés; con el agrado de enfrentarse a una obra ágil en sus desarrollos, luminosa en su orquestación, sobre todo en el último tiempo, cuyo tema principal muestra un curioso contacto con el folklore mejicano, con algo de lo que Copland ya había planteado en *El Salón Méjico*. Por otro lado, no dudamos de la atracción que esta obra pueda presentar a los pianistas, puesto que les brinda constantes oportunidades de lucimiento técnico, sin que por esto se descuide la música, o ella se sacrifique en aras de un virtuosismo descontrolado.

J. O. S.

LUKAS FOSS. — CONCIERTO PARA OBOE Y ORQUESTA. (Ed. *Southern Music Publishing, Inc. Nueva York*).

Entre los músicos más dotados de la joven generación de compositores norteamericanos, figura el nombre de Lukas Foss, en quien su origen alemán, no le ha impedido adaptarse a todo lo más propio de la expresión artística del país de su residencia, lo que se ha manifestado con meridiana claridad en sus últimas obras, tales como sus dos cantatas «The song of song» o «The song of anguish» y en su ópera «The Jumping Frog», basada en un cuento de Mark Twain y grabada recientemente en discos por la compañía Lyricord.

En una cuidada y fina edición, Southern Music Publishing, Inc. acaba de entregar al comercio su Concierto para Oboe y Orquesta, escrito por Lukas Foss, respondiendo a un encargo de Whitney Tustin, durante los años 1947 y 1948.

La obra es ágil y expresiva, brillante en la parte solista y rica en todo su aporte temático; pero por sobre todo llama la atención, la efectividad de ésta,

lograda con las más absoluta economía de medios, hasta a veces, como sucede en las introducciones de los movimientos extremos, con un simple dibujo del oboe, sobre un pedal sostenido de la orquesta. La elegancia y variedad de la línea, bastan para llenar las necesidades expresivas de tales pasajes.

Hay en toda la composición un acento popular, exteriorizado con finura e inteligencia, que a excepción de su segundo movimiento donde el título puntualiza que está basado en «un canto folklórico siciliano», no establece referencias a un folklore determinado, sin embargo evoca la atmósfera propia a algunas obras de Bela Bartok. Esto se percibe especialmente en el tercero de sus movimientos, Moderato-Allegro, donde incluso la fisonomía rítmica y tratamiento armónico, nos recuerda algunos trozos del Mikrokosmos.

Sin embargo en medio de esta sólo aparente dispersión de elementos, la obra aparece unificada, dentro de formas de expresión muy personales, donde el sello norteamericano se hace sentir con nitidez y espontánea asimilación.

Este Concierto para oboe y orquesta de Foss, no reviste dificultades extremas, ni para el solista ni para la orquesta, lo que además de todas las razones aducidas para demostrar su valor artístico, aumentará sus posibilidades de ejecución.

J. O. S.

VIRGIL THOMSON. — SERENATA PARA FLAUTA Y VIOLIN.
(Ed. Southern Music Publishing, Inc. Nueva York).

Entre París y Nueva York ha transcurrido la existencia de este insigne compositor y crítico norteamericano, y este hecho no es indiferente a su creación, que recoge por iguales partes una influencia marcadamente francesa jun-

to con aquellas características propias a la música de su país natal.

Decir que su Serenata para flauta y violín, recientemente publicada por Southern Music Publishing, Inc. se da a veces la mano con Copland o Piston y otras con Poulenc o Ibert, es definirla en lo que es la síntesis de su estilo.

Esta obra fué escrita en París (Noviembre de 1931), y el aporte americano se percibe más bien en su fisonomía técnica, mientras lo francés aparece constantemente planteado en su contenido, donde predomina una cierta ironía y frivolidad muy propia de los nuevos músicos parisienses, o más bien de los que en la época en que Thomson escribió su Serenata, constitufan su admiración. Si entonces lo eran, Poulenc, Ibert e incluso el recuerdo de Satie, con quien el compositor americano demuestra un estrecho contacto, hoy es Messiaen, quien le debe en gran parte la difusión de su obra en Estados Unidos.

La Serenata para flauta y violín de Thomson, escrita dentro de modestas exigencias técnicas para cada uno de los instrumentistas, se divide en cinco movimientos cortos, pequeñas caricaturas, finamente realizadas, de una Marcha, Aria, Fanfarria, Fioritura e Himno. Cada uno de ellos, son microscópicos bosquejos, productos más bien de una improvisación intrascendental, que no se resiste a ser escuchada con cierto agrado y olvidada con la misma velocidad con que transcurre la obra.

J. O. S.

BENJAMIN BRITTEN.—LACHRYMAE, OPUS 48, para viola y piano. (Ed. Boosey & Hawkes, Londres).

La capacidad productora de Britten es un fenómeno único en nuestro siglo, y por el contrario de lo que a nuestro modo de ver han declarado con cierta

superficialidad algunos críticos, de que esto lo ha impulsado a escribir obras que revelan un escaso sentido autocrítico, pensamos que cada una de sus composiciones están animadas por una musicalidad digna de un talento tan excepcional como el número de obras que de tiempo en tiempo entrega al público, ya sea respondiendo a los encargos que se le hacen, como a la fuerza incontrolable de sus necesidades creadoras.

Acaba de llegar a nuestras manos una obra que pertenece a la primera de estas categorías, es decir escrita para William Primrose, titulada «Lachrymae, reflections on a song of Dowland» para viola y piano, en una cuidada edición de Boosey & Hawkes, publicistas de la totalidad de sus creaciones. Ella es una prueba más del dotado temperamento de Britten, el que nunca deja de expresarse sino en términos de la más cálida emoción, de la más auténtica musicalidad y de una técnica digna de un maestro de la más alta jerarquía.

Sin solución de continuidad se suceden en esta creación, una serie de movimientos cortos, que más bien corresponden a un cierto tipo de comentarios musicales alrededor de un tema de John Dowland, que propiamente a variaciones. Es una especie de «tombeau» destinado a recordar al insigne madrigalista inglés del siglo XVI, en que cada una de sus partes, recogen con abierta sensibilidad el espíritu arcaico de esta música y lo adaptan a una atmósfera armónica muy típica de este compositor, que tanto nos recuerda los Sonetos de Miguel Angel como los de John Donne, ciclos de canciones que pueden tenerse como lo más hermoso que se haya producido en su género en la música contemporánea.

En Lachrymae se constata la presencia de una música estrictamente organizada y con la natural fluidez y libertad de un temperamento que sólo res-

ponde a la necesidad de los dictados emocionales, es decir de la diversidad arraigada en la unidad, donde por simple y común que sea el material empleado, el genio le imprime constantemente un carácter de revelación espontánea.

Britten ha sido siempre un maestro completo en el dominio de sus procedimientos técnicos y elementos musicales, sin que por ello haya caído en fórmulas o arquetipos determinados. Su constante recurrencia a las formas de variación, empleadas en el movimiento lento de su Sinfonietta opus 1, o en el «Young Person's Guide to the Orchestra», opus 34, presente en cierto sentido en la obra que comentamos, lo ha impulsado naturalmente a enfocarla en las formas más diversas, hasta el punto que a pesar de su común procedencia, no se puede establecer un plan constructivo general; su ingenio e inventiva, lo conduce siempre a tomar caminos diferentes sin atentar contra la necesaria unidad de conceptos o la clara orientación de sus ideas.

La forma ha sido siempre un motivo de fundamental preocupación en este compositor, pero en su empleo ha sabido apartarse de lo académico, adaptándola con soltura y creciente experiencia a las necesidades propias de la música.

Tales conceptos aparecen sintetizados con elocuencia en la obra comentada, que a pesar de sus modestas proporciones significa un valioso aporte a la escasa literatura originalmente escrita para viola y piano.

J. O. S.

LUIS GIANNEO. — *COPLAS, para canto y piano. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires).*

Basadas en poesías populares argentinas, estas seis Coplas de Gianneo, editadas por Ricordi, constituyen un aporte más al amplio repertorio de com-

posiciones para canto y piano que figura en los catálogos de esta empresa publicitaria.

Luis Gianneo, en ésta como en otras de sus creaciones, demuestra ser un compositor de ideas claras, un inteligente adaptador del folklore a las necesidades técnicas de la música contemporánea y un artífice de probada competencia. La estilización de los ritmos folklóricos de cada una de estas coplas, ha sido realizada con finura de conceptos, sin que por la prosecución de un deliberado eclecticismo, se encubra la esencia del espíritu popular, como tampoco, por irse al extremo opuesto, se caiga en una mera reconstitución de lo regional. En esta obra se ha mantenido el justo término medio, dentro de un total bien equilibrado, donde las preferencias por algunas de sus seis canciones, no es más que materia de gustos personales, puesto que en todas se hacen presentes por parejo las bondades de la creación.

A nuestro modo de pensar, y en el terreno señalado anteriormente, preferimos la primera, la quinta y la sexta, por encima de las otras tres, sin que por ello se entienda que las que no aparecen favorecidas por nuestra selección merezcan ser descartadas en una serie que consideramos debe cantarse completa.

J. O. S.

DARIUS MILHAUD. — VIGESIMOSEXTO CUARTETO DE CUERDAS. (*Ed. Heugel et Cie. Paris*).

Este músico francés cuya experiencia en el Cuarteto de Cuerdas, puede contarse entre las más desarrolladas de hoy día, dedica la vigésimosexta obra de este género, a su esposa Madeleine «pour le 25e anniversaire de notre mariage».

Como todas las demás, ésta demuestra un fácil manejo del mencionado conjunto, dentro de un estilo donde la acos-

tumbrada politonalidad de las últimas obras de Milhaud, aparece suavizada por sus figuraciones melódicas donde predomina el movimiento conjunto, por encima de los grandes saltos de intervalos. No podría decirse que en este cuarteto se ha hecho uso de una técnica preferentemente contrapuntística, no obstante cada una de las líneas aparecen tratadas como partes reales dentro de un conjunto que en sus fundamentos responde a las necesidades de un esqueleto armónico, que es germen regulador de la obra. La imitación por ejemplo, se produce dentro de los marcos de determinadas armonías, establecidas «a priori», o de encadenaciones de acordes ordenados conforme a un sentido cadencial perfectamente libre, o en todo caso desprendido de cualquier concepto académico.

Hay en esta obra un elemento poético, que tan pronto se resume en atmósferas de gran intimidad, como traduce sentimientos de un impulsivo optimismo. Lo primero lo encontramos planteado en sus movimientos impares, «Tendre» y «Doux et calme», aunque en el último de éstos con una mayor dosis de patetismo; y lo segundo en los movimientos pares, «Vif» y «Animé». Cuanto de todo esto responde a un plan previamente establecido por el compositor no lo sabemos, pero el caso es que esta secuencia dramática resulta ser lo más característico de la obra, hasta el punto de hacernos pensar que su desarrollo está regulado por un programa literario. Incluso pueden establecerse algunas recurrencias temáticas, o más bien de incisos melódicos, como sucede con las primeras tres semicorcheas muy típicas del primer movimiento y el tresillo con que se inicia el cuarto movimiento, también motivo dominante en éste.

Una escritura sólidamente encauzada dentro de los preceptos técnicos más propios a los instrumentos de arco, es la que mantiene el interés constante

de la mencionada obra, a lo cual se agrega para favorecerla, toda la frescura de sus ideas, la claridad con que éstas se expresan y el tratamiento muy personal de un compositor cuyo estilo es inconfundible, y que en esta obra se manifiesta sin titubeo alguno. Las exigencias técnicas de esta obra, no son desmedidas, si en esta categoría extrema pudiéramos situar, por ejemplo, los cuartetos de Bela Bartok, pero al mismo tiempo exigen un profesionalismo bien experimentado en obras contemporáneas, es decir, requiere su ejecución de intérpretes de la madurez suficiente como para dar relieve a partes instrumentales que pueden serle cómodas desde un punto de vista mecánico, pero que necesitan de una gran concentración musical.

J. O. S.

DOMINGO SANTA CRUZ. — CANTARES DE PASCUA OP. 27, *para voces femeninas «a cappella»*. (Ed. Peer International Corporation, Nueva York).

En los momentos de entrar en prensa este número de la R. M. CH., recibimos la excelente edición que Peer International Corporation, ha hecho de la colección de Cantares de Pascua de Domingo Santa Cruz, en diez cuadernillos separados, tamaño octavo, impresos con claridad tipográfica, hermosa composición y buen papel.

Los textos de cada uno de estos cantares, algunos originales del compositor y otros tomados de la tradición popular, —a excepción de los N.ºs 6 y 7 que pertenecen a la liturgia de Navidad,— han sido traducidos al inglés por Hugh Ross con profunda penetración del espíritu literario de éstos y acertada sincronización con la línea vocal.

El tratamiento coral de esta colección va desde los más simples ejemplos

escritos a dos voces (soprano y contralto), hasta el empleo de un doble coro de sopranos, mezzo-sopranos y contraltos. Todos ellos revelan la mano maestra de un compositor formado dentro de la más recia disciplina del contrapunto y el más absoluto dominio de la tradición coral del renacimiento y del barroco, aplicada en el caso presente, a un lenguaje de amplias proyecciones contemporáneas, cuyo parentesco con el de Hindemith no impide que el compositor chileno se exprese en los términos más personales, especialmente individualizados por sus constantes referencias al folklore (N.ºs 2, 3, 5 y 8) al motete arcaico castellano (N.ºs 6 y 7) o al romance tradicional español (N.º 10). En las citadas referencias se percibe claramente la posición de un músico auténtico, que recurre a los elementos del folklore, —como sucede en los casos señalados—, sin tratar de hacer una falsa reconstitución de éste, sino que adentrándose en el espíritu mismo de su contenido y materializándolo con miras a expresarse en los términos más puros de su arte.

El analizar, aunque superficialmente estos Cantares de Pascua de Santa Cruz, nos hace ver la inmensa capacidad de su mente creadora y el insospechado alcance de su dotada naturaleza de artista, capaz de llegar a una perfecta síntesis y estilización de aquel torrente contrapuntístico, que por otro lado fluye en sus obras corales de mayor envergadura, como lo son su Cantata de los Ríos de Chile opus 19, para coro y orquesta, o sus Madrigales «a cappella» del opus 16, 17 y 28.

En los más simples como también en los más elaborados de estos cantares, se percibe una profunda apreciación de lo que es en esencia la materia coral, de la perspectiva que debe existir entre las diferentes partes reales del conjunto, de la necesidad de mantenerse dentro de un trazado lineal muy nítido, sobre todo en aquellos pasajes

en que entre las voces se producen roces armónicos de cierta complejidad. La consideración de los aspectos señalados, permite a estas obras el poder ejecutárselas con relativa facilidad, sin que la novedad de sus elementos musicales constituyan un escollo para alcanzar una apropiada interpretación.

Aunque la impresión en cuadernillos separados de cada una de sus partes, anticipa la posibilidad de una ejecución parcial, la serie completa ha sido

ordenada de manera que contrasten unas con otras, dentro de un total bien proporcionado y de la necesaria variedad.

Los sentimientos de ternura, austeridad, regocijo, meditación y vivacidad que en estos cantares se hacen presentes, son la médula de su discurso expresivo y la solidez de una realización plenamente lograda, su mérito artístico más sobresaliente.

J. O. S.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

SINFONICAS

LUDWIG VAN BEETHOVEN.—Sinfonía N.º 5 en do menor op. 67. Orquestación: 3223-2230-timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

LUDWIG VAN BEETHOVEN.—Obertura Coriolán op. 62. Orquestación: 2222-2200 timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

JOHANNES BRAHMS. — Variaciones sobre un tema de Haydn. (Coral de San Antonio) op. 56 a. Orquestación: 2223-4200 - Timbal, percusión y cuerdas. Con una nota biográfica de Hubert Foss e Introducción de Gordon Jacob. (Ed. Penguin Books Limited, Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra).

DAVID DIAMOND. — Salmo para gran orquesta. Duración, 7 minutos. Orquestación: 3333-4331-Timbal, percusión, 2 arpas, piano y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

FELIX MENDELSSOHN. — Sinfonía N.º 5 en re mayor op. 107 «Reforma». Orquestación: 2223-2230-timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—Cosi fan tute. Obertura. Orquestación: 2222-2200, timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—La Flauta Mágica. Obertura. Orquestación: 2222-2230, timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—Sinfonía N.º 39 en mi bemol K. 543. Con una nota biográfica de F. Bonavia e Introducción de Gordon Jacob. (Penguin Books Limited, Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra).

FRANZ SCHUBERT.—Sinfonía N.º 8 en si menor «Inconclusa». Con notas analíticas de E. Lindenberg y reproducción de dos páginas del manuscrito original de Schubert.

JOHN STRAUSS.—El Murciélago. Obertura. Orquestación: 2222-4230, timbal, percusiones y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

ORQUESTA DE CAMARA

CHARLES E. IVES.—Tone Roads N.º 3. Duración: 9 minutos. Orquestación: flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, cuerdas y piano

«ad Libitum». (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

GAIL KUBIK.—Folk Song Suite, duración: 10 minutos. Orquestación: 1121-2210, timbal, percusiones, piano y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

SILVESTRE REVUELTAS. — Ocho por Radio. Duración, 6 minutos. Orquestación: clarinete, fagot, trompeta, percusión y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

SOLOS CON ORQUESTA

ALAN HOWHANESS. — Oración de San Gregorio, para trompeta y orquesta de cuerdas. (Ed. Peer International Corporation Nueva York).

CONJUNTOS DE CAMARA

HENRY COWELL. — Sailors' Hornpipe, para cuatro saxofones. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

DAVID DIAMOND. — Chaconne, para violín y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

ROGER GOEB.—Prairie Songs para Quinteto de vientos. (1. Evening, 2. Dance, 3. Morning). (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

ROGER GOEB.—Suite para trío de vientos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

VINCENT PERSICHETTI. — Serenade N.º 3 op. 17, para violín, cello y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

SILVESTRE REVUELTAS. — Cuarteto de Cuerdas N.º 1. (Ed. Southern Music Publishers, Inc. Nueva York).

ROBERT STARER.—Cinco Miniaturas para Quinteto de Instrumentos de bronce: 2 trompetas, 2 cor-

nos y un trombón. (Ed. Southern Music Publishing, Inc. Nueva York).
ROBERT WARD.—Primera Sonata para violín y piano. (Peer International Corporation. Nueva York).

CORALES

JACOB AVSHALOMOV.—«Of man's mortalitie». Ciclo Coral en tres partes. Para cuatro voces mixtas a cappella. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

HENRY COWELL. — «Spring at Summer's end» para coro femenino a cappella. SSA (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

ALEXANDER EGOROV. — «Spring Round», para coro mixto a cappella. SSAATTBB. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

HERBERT HAUFRECHT.—«Speak, for you must!» para coro masculino a cappella TTTBB. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

WALLINGFORD RIEGGER. — «In Certainty of Song» op. 46. Cantata para voces solistas, coro mixto con Orquesta de Cámara. Reducción para canto y piano. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

TIBOR SERLY.—«The Playful Shepherd» para coro mixto. SATTBB y piano. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

FERNANDO FRANCO.—«Oh señora» «Parse Mihi Domini» «Plegaria de la Virgen» para voces mixtas a cappella. SATB. Colección de Motetes de los Archivos Mejicanos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

FRUCTUS DEL CASTILLO. — «Monstra te Esse Matrem» para voces mixtas a cappella SATB. Colección de Motetes de los Archivos Mejicanos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

PIANO

- GUILLERMO CASES. — Música de España; 14 bocetos para piano, escritos a la memoria del pianista español Ricardo Vignes. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires).
- ANDRES SAS.—Preludio y Toccata, sobre un tema del Folklore Peruano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- A. ADNAN SAYGUN.—«Inci 'nin Kitabi», Siete Piezas para piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

DOS PIANOS

- W. A. MOZART.—Sonata en do mayor K. 19 D., editada por Howard Ferguson con una introducción de Hyatt King. (Ed. Oxford University Press. Londres).

ORGANO

- TIBOR SERLY.—Elegía Americana. Con registración para órgano Hammond. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

CANTO Y PIANO

- RICHARD BALES.—«Mary's Gift», Canción de Navidad sobre un texto de Dorothy Calaway. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- SUZANNE BARON.—Nueve Canciones Andaluzas, sobre textos de García Lorca. (Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires).
- DAVID DIAMOND.—«My Spirit will not Haunt the mound», sobre un texto de Thomas Hardy. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- WILLIAM FLANAGAN. — «Heaven Haven» sobre un texto de Gérard Manley Hopkins (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- CHARLES E. IVES.—«A night Song» (Texto de Thomas Moore). «Ilmenau». (Texto de Goethe). «Lincoln, the Great Commoner». (Texto de Edwin Markham). (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- MIGUEL SANDOVAL. — «Lullaby». Texto de Miguel Sandoval. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- SERGE SAXE. — «Wedded Souls». Texto de Percy B. Shelley. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- CLIFFORD SHAW. — «To you». Texto de Walt Whitman. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- ELIE SIEGMEISTER. — «Lonely Star». Texto de Elie Siegmeister. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- ROBERT WARD. — «Sorrow of Mydath». Texto de John Masefield. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

LIBROS

- VICENTE T. MENDOZA. — FOLKLORE DE SAN PEDRO PIÉDRA GORDA. (Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes. Méjico. 1952).

Esta monografía, recién publicada en Méjico, instituye un modelo en su género. Está editada lujosamente en gran formato y 500 páginas. Música anotada, croquis, mapas, figurines y estampas en colores, dan carácter exhaustivo al paciente y magno trabajo de los folkloristas Vicente T. Mendoza (del Instituto de Investigaciones Estéticas) y Virginia R. R. de Mendoza (de la Sociedad Folklórica de Méjico).

No solamente esta obra honra a los autores, sino al Congreso Mejicano de Historia, al cual contribuye; y, al Instituto Nacional de Bellas Artes (Se-

cretaría de Educación Pública), que lo ha dado a las prensas. Ningún rincón de América se habrá visto tan honrado y favorecido como este villorrio del Estado de Zacatecas, hacia el cual encaminaron sus rebuscas, entre los años del 47 al 49, estos misioneros del folklore. Nos presentan en efígie y por sus saberes a todos los informantes de esas comarcas; y, las revelaciones de un medio centenar de testigos, logran acumular un verdadero monumento del saber popular, en la plena y maciza perspectiva de un siglo.

En lo principal el volumen constituye un utilísimo modelo de metodología folklórica, para los tres Nuevos Continentes; y, nada puede dar una idea del despliegue de conocimientos captados como la lista de materias, excluyendo los antecedentes previos de la obra. En dos partes se clasifican los capítulos: Literatura Popular (Coplas e improvisaciones). Música (Juegos, Juegos Infantiles, Danzas), Música Religiosa, Romances tradicionales, Relaciones, Corridos, Inditas, Coplas, Mañanitas, Jarabes, Aires Nacionales, Tonadillas, Sones, Pregones, Canciones Románticas, Canciones Rancheras, Canciones Políticas, Danzas, Teatro, Narraciones Tradicionales (Leyendas y Cuentos), Tipos populares, Tradiciones, Cuentos Tradicionales, Bromas y Anécdotas, Vida y Costumbres, Fiestas, Artes y Oficios, Comidas, Medicina Popular, Habla Popular, Refranes, Adivinanzas.

Esta sabia y lógicamente clasificada nomenclatura, logra abarcar el ciclo entero de la Nueva Ciencia. Campean en el volumen centenares de estrofas y de citas musicales anotadas en pentagrama. En lo principal se logra insertar nada menos que una «Pastorela Grande», intitulada «Los Siete Vicios» con música y todo, guarnecidas de algunos sainetes, coloquios, aires de títeres y escenas circenses. Las fotografías y tricromías dan el complemento que exige este derroche de información; al cual

tan dignamente se le ha dado la presentación gráfica que merece.

Osténtase, así, la obra de los esposos Mendoza, como un permanente consultorio, un patrón y una pauta de orden para los científicos y aficionados de América toda.

C. L.

J. TARNEAUD.— TRAITÉ PRATIQUE DE PHONOLOGIE ET DE PHONIATRIE. (Ed. Librairie Maloine de Paris, 1941).

Este tratado práctico, es un excelente compendio que puede ser de inestimable valor para profesores, lingüistas y cantantes. En su primera parte la Voz trata en forma clara y precisa los aspectos fundamentales que intervienen en la producción de la voz normal y disipa la nebulosa imperante respecto al mecanismo de la respiración corriente y establece las diferencias entre esta última y la respiración en la palabra y el canto.

La segunda parte de este vademecum de todos los oficios que dicen relación con la fonación, trata de la palabra y ofrece muchos puntos aclaratorios sobre la pronunciación de los sonidos que intervienen en la palabra, ayudado del análisis acústico, la exploración radiológica de los órganos de la fonación y de la laringoscopia practicada durante la articulación. Es natural que el acopio de material aludido permite al tratadista la enunciación de conceptos sobre el particular que se acercan notoriamente al campo de lo definitivo. Finaliza esta segunda parte con una serie de preceptos para la mejor utilización de la palabra en sus diferentes campos, como ser la conversación, la enseñanza, la voz en la radio, la declamación, etc.

La tercera parte de este tratado versa sobre el canto y sus diferentes problemas y proporciona conceptos claros sobre las condiciones de la voz, su

clasificación, pasajes, registros, imposición, apoyos, etc., de cuyo análisis y del de los métodos de enseñanza, saca conclusiones que le permiten enunciar preceptos fidedignos cuya importancia trasciende los límites corrientes de las controversias acostumbradas en este género.

Este tratado finaliza con una importante reseña de las enfermedades de la voz y la palabra y pone en manos de los técnicos los elementos necesarios para diagnosticar las diversas patologías en cuestión e indica cuáles son los métodos terapéuticos que deben seguirse en cada caso.

En suma este tratado debería ser el breviario de todo profesor, ya sea éste de canto o no, y de todas aquellas personas cuyas profesiones dependan de un correcto empleo de la voz y la palabra.

G. B.

PAUL SACHER.—ALTE UND NEUE MUSIK. *25 Jahre Basler Kammerorchester* (Edit. Atlantis Verlag). ZEHN JAHRE COLLEGIUM MUSICUM ZURICH. (Edit. Atlantis Verlag, Zurich).

En una bellísima edición de la Atlantis Verlag ha aparecido la reseña completa del trabajo que en 25 años ha cumplido la «Orquesta de Cámara de Basilea», fundada y dirigida por el admirable organizador y músico Dr. Paul Sacher y en 10 años el «Collegium Musicum» de Zurich, igualmente confiado a su batuta.

Pocas instituciones en el mundo pueden presentar un trabajo continuado mejor concebido que el de estos organismos, honra muy señalada para la República Suiza. Partiendo del hecho que no es necesario establecer organizaciones que se dediquen a la divulgación del período clásico y romántico, que constituye el repertorio fundamental de los conciertos corrientes, el Dr.

Sacher concibió las entidades como vehículo de conocimiento de la música anterior al siglo XVIII y de la música contemporánea. Es sumamente curioso anotar la coincidencia de este punto de vista, que no era en forma alguna conocido en Chile, con lo que la Sociedad Bach preconizó e hizo en los mismos días en que el Dr. Sacher iniciaba su labor; 1926 y 27 son los años en que la Orquesta de Cámara de Basilea empieza sus conciertos; en nuestro país el mismo pensamiento guiaba ya las audiciones de nuestra venerable Sociedad Bach desde 1924. Salvando, naturalmente, las diferencias de las situaciones de los países, ya que en Chile el movimiento, caído en tierra fértil y ávida de música, produjo una violenta floración, el caso cultural no deja de ser extraordinario y significativo. Por fortuna, el Dr. Sacher, actuando en un país de vieja tradición europea y de inagotables recursos artísticos, pudo seguir su labor con perfecto orden y atravesar aún toda la época de la guerra sin que sus trabajos se interrumpieran. El resultado es un libro imponente en todo sentido, que atestigua una de las más extraordinarias contribuciones a la vida musical de este siglo. A la Orquesta de Cámara de Basilea se agrega el Coro de Cámara en forma de poder presentar toda clase de obras y realizar programas de fundamental interés. A este Coro habría que agregar la frecuente participación de la «Schola Cantorum Basiliensis».

El libro *Alte Und Neue Musik* (Música Antigua y Contemporánea) es para un músico lo que podría constituir para un refinadísimo gastrónomo, la lectura de los más extraordinarios menús que se han podido servir en la mesa de algunos de esos príncipes como de libro, que la historia musical suele recordar. Uno piensa en el destino, hasta hace poco tiempo definitivamente volátil de la música y en la desgracia que constituye que de tanto pro-

grama extraordinario no haya quedado sino una pequeñísima parte. Hoy día con las grabaciones en cinta magnética, se podría dejar en un archivo toda la riquísima lista de obras de estos fructíferos 25 años. La obra que comentamos comprende, primero, algunos artículos relacionados con los puntos de vista de la Orquesta de Cámara de Basilea: sus postulados y manera de concebir los programas, las obras que han sido encargadas a diversos grandes compositores contemporáneos y una breve historia de la música dodecafónica. Luego, diferentes artículos breves se refieren a composiciones estrenadas, que los mismos autores explicaron por medio de indicaciones estéticas o técnicas. La tercera parte de la obra, comprende la lista de los programas, dividiéndolos entre los que fueron dados en Basilea, ya sea como iniciativa propia, como contribuciones a los conciertos en general, a los de la Universidad de Basilea y los realizados fuera de dicha ciudad. Igualmente se reseñan las transmisiones de radio y se dan las listas de las primeras ejecuciones, de los solistas, directores y de los miembros de la organización que preside el Dr. Sacher.

Lo más impresionante de la obra es, como ya hemos dicho, el verdadero tesoro cultural que significa la nómina de los programas dirigidos por Paul Sacher entre 1926 y 1951. El repertorio parte desde las obras gregorianas, pasa por toda la Edad Media y va descubriendo innumerables composiciones desconocidas en los siglos XV y XVI para adentrarse en el riquísimo repertorio de las cantatas y de los conciertos instrumentales anteriores a la época de Bach. Imposible es dar una idea en todo el inmenso repertorio que se ha ejecutado, yendo a renglón seguido a cada paso Palestrina, Victoria, Sweelinck, Buxtehude, Cabezón, Frescobaldi, etc., con Bach, Haydn, Dittersdorf, Strawinsky, Bartok, Hinde-

mith, Franck Martin, Martinu. Si una institución quisiera en este mundo hacer algo interesante, sin tener mayor cosa que discurrir, no tiene sino que abrir este diccionario del buen gusto musical que significan los conciertos de Paul Sacher.

Capítulo muy especial merecen las primeras audiciones de música contemporánea, muchas de las cuales han sido no sólo estrenadas por Paul Sacher, sino que escritas por encargo suyo y dedicadas a la Orquesta de Basilea. Bela Bartok aparece con obras tan importantes como la Música para Cuerdas, Percusión y Celesta y el Divertimento para Orquesta de Cuerdas; Conrad Beck con su Sinfonía N.º 5 y su Segunda Sinfonía para Orquesta de Cuerdas; Alfredo Casella con el Concierto para Orquesta de Cuerdas, Piano, Timbales y Percusión; Arthur Honegger con su Sinfonía N.º 2 para Orquesta de Cuerdas y la Sinfonía N.º 4, llamada «Deliciae Basilienses», escrita para celebrar el vigésimo aniversario de la obra de Sacher; Jacques Ibert con su Sinfonía Concertante para oboe y Orquesta de Cuerdas; Malipiero con su Sexta Sinfonía para Orquesta de Cuerdas; Frank Martin con la maravillosa «Pequeña Sinfonía Concertante» para Arpa, Cembalo, Piano y Doble Orquesta de Cuerdas; Bohuslave Martinu con el doble Concierto para Orquesta de Cuerdas, el Concierto para Violín, Orquesta de Cuerdas, Piano, Timbales y Percusión; Strawinsky con el Concierto para Orquesta de Cuerdas; Richard Strauss con la «Metamorfosis» que titula «Estudio para 23 solistas de cuerdas», etc. Esta lista revela la mejor que nada, no sólo la importancia que la obra de Sacher ha tenido para la historia de los conciertos, sino que en un terreno mucho más importante, lo que ha significado la iniciativa de este hombre para la creación de grandes obras que hoy día son mundialmente conocidas y constituyen pi-

lares definitivos de la música de este siglo. Muchas de estas composiciones han sido escuchadas en Chile y muchas otras conocemos por grabaciones excelentes que constantemente llegan al país. Sacher debe ser considerado no sólo un gran director, sino que una de las más extraordinarias y brillantes personalidades musicales de nuestro tiempo. Hace poco tuvimos el agrado de saludarlo en Santiago y que nos visitara durante breves días. Habríamos deseado tributarle un homenaje muy especial como una de las personas de mayor importancia histórica musical que ha visitado Chile, si su viaje no se hubiera mantenido en la esfera privada y con fines de descanso de su trabajo.

Un panorama igualmente interesante que el de la Orquesta de Cámara de Basilea presenta el Collegium Musicum de Zurich, en cierto modo una réplica del trabajo realizado por aquella. Son diez años de programas llenos de novedad en que alternan, como de costumbre, los nombres de Monteverdi con Purcell y Strawinsky, los de Honegger, Martin o Roussel con J. S. Bach y Haydn y Mozart con Bela Bartok. Todo este trabajo complementado de una ciudad en otra es un exponente de primera clase en la vida musical de cualquier país. Honra a Suiza que puede enorgullecerse de haber sostenido de un modo tan firme una labor eminentemente pura y riquísima de contenido. La historia de la música recogerá estos esfuerzos al lado de los que hicieron los grandes mecenas y que han revivido en nuestros días Paul Sacher, Sergio Kussewitzky y Mrs. Elisabeth Sprague Coolidge.

D. S. C.

SALOMON KAHAN. — IMPRESIONES MUSICALES. (Ed. «Independencia», México 1951).

Con el nombre señalado de «Impresiones Musicales» el conocido crítico

Salomón Kahan ha recopilado una serie de artículos seguramente escritos en muchas oportunidades diversas y dedicadas a toda clase de comentarios acerca de la vida musical: directores de orquesta, intérpretes, musicólogos, historiadores, etc. El libro, como es natural, pese a que los temas están agrupados, resulta como un caleidoscopio de artículos muy breves, ágiles y de una espontaneidad perfectamente periodística. Las observaciones son más bien cosas del momento y provocadas por situaciones que, una vez desaparecidas no se justifican. Así, por ejemplo, cualquiera que sea nuestra preferencia, no se puede hablar en forma tan ligera sobre Strawinsky, declarándolo en decadencia definitiva, porque se ha expresado mal de esa inmensa cataplasma sinfónica que es la Séptima Sinfonía de Shostakowitch. El libro se lee con agrado como uno coge cualquier día el periódico en páginas un poco magazine. Obras como la que comentamos nos hacen pensar en la diferente dimensión en que se mueven la prensa y los libros, la escritura rápida, entretenida y efímera de cierto periodismo y las obras que uno guarda en la biblioteca y consulta a menudo.

D. S. C.

OCTAVIO DA COSTA EDUARDO. — ASPECTOS DO FOLCLORE DE UMA COMUNIDADE RURAL. (Edición del Departamento de Cultura. Sao Paulo, Brasil, 1951).

Por demás interesante resulta la reviviscencia de los esclavos africanos que hace el «tradicionalista» da Costa Eduardo en su estudio dedicado al poblacho de Santo Antonio dos Pretos. En 1944 pudo verificar la existencia de una comunidad de negros, entre los cuales aquellos de más de setenta años, habían conocido la esclavitud. Solamente pervive una familia de blancos

y otra de mestizos, integrando una población rural de 150 personas, bien aislada de la civilización, a 60 kilómetros de la ferrovía. El informante ha podido captar la auténtica tradición africana en el material retenido de cuentos, leyendas, fábulas, modismos y vocabulario (orató, totó, kirirí, kalulú, etc.). No puede ser más oportuno el hallazgo de este núcleo de cultura específicamente africano, deliciosamente «mestizado» con raíces y preceptivas portuguesas; y, con razón la Discoteca Pública Municipal le otorgó el Primer Premio en un concurso reciente.

C. L.

JOSE NASCIMENTO DE ALMEIDA PRADO.—BAILE PASTORIL NO SERTAO DE BAHIA. (*Edición del Departamento de Cultura. Sao Paulo, 1951.*)

Si bien otros trabajos recompensados por la autoridad comunal paulista, como ser «Pasquins do Litoral Norte» de Sao Paulo de Giacanda Mussolini y «142 Historias Brasileiras» de Aluisio de Almeida, no se ocupan precisamente de las artes musicales o coreográficas, señalan atingencias con la línea folklórica que domina en los territorios del litoral sur. En cambio, la obra utilísima, y profusamente documentada en el pentagrama original del investigador J. N. de Almeida, establece un hallazgo de sensacional provecho para la investigación histórico-tradicional en el—posiblemente el más importante—vivero folklórico de América: Bahía. Esta monográfica reseña fué honrada con un Segundo Premio, en el Concurso de 1947 por la Prefectura del Municipio de Sao Paulo y ha dotado a la cátedra iberoamericana de una verdadera «obra de estudio», integrada por un centenar de estrofas y un medio ciento de aires anotadas al pentagrama. Ahí se reviven fuentes e indi-

cios rituales de esa sede colonial, entre los que sobresalen algunos bailettes de medioeval sabor, alegorías, églogas y dos o tres bailes pastoriles en forma y con complicada «escenificación». Tanto los diálogos simbólicos como las evocaciones, los solos y coros y los motivos bailables, restablecen el conjunto de esas ceremonias; revelándonos la auténtica vena y la más pura tradición lusitanas.

C. L.

FRANCISCO BRASILEIRO. — MONOGRAFIA FOLKLORICA SOBRE O RIO DAS GARCAS. (*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo, 1951.*)

De similar importancia a la obra anterior resulta esta recolección, y los comentarios del material recogido en la zona de los Garimpos por el folklorista Brasileiro, especialmente en el capítulo «Música e Danzas», en el cual evoca los «recortados», los desafíos de los «cantadores» y otras regionales danzas típicas. El opúsculo se refiere además al cultivo de todas las ramas del flokllore en una comarca generosamente dotada de manifestaciones típicamente criollas.

C. L.

WELMANN GALVAO DE FRANÇA. — ALGUNAS CONTRIBUIÇÕES ESPANHOLAS AO FOLCLORE PAULISTA. (*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo. 1951.*)

Tan oportuna como la evocación de los esclavos negros, ya reseñada, es la rebusca del investigador Galvao de França, sorprendiendo los vestigios de cultura europea en la zona paulista. Recuerda el autor que entre 1580 y 1640 fueron a parar a la comarca de Catanduva numerosas familias espa-

ñolas; y, de esa contribución pone a la luz la veta casi intacta de supersticiones, mitos y leyendas; como asimismo expresiones orales aún vertidas en castellano. Son muchos los aportes que se sorprenden intactos, y aún afiliados a regiones hispánicas, como Salamanca y Almería. Se presentan en el pentagrama un Acalanto y una Murga de tales procedencias, con el repertorio adjunto de los actos ceremoniales y felizmente revividos por el famoso conjunto vocal e instrumental denominado Murga de los Doctores.

C. L.

VICENTE SALAS VIU.—LA CREACION MUSICAL EN CHILE. (Ed. Universidad de Chile. Santiago, 1952).

Es siempre tarea ingrata y difícil la de enjuiciar a su propia época, y más aún estudiarla a la luz del pasado inmediato, de donde surge por caminos que no son fáciles de intuir el presente histórico, con resabios del pretérito e inquietudes de futuro. El distinguido profesor y musicólogo señor Vicente Salas Viu ha sabido sortear los escollos inherentes a una empresa de este tipo y ha logrado, con rara ecuanimidad, trazar las coordenadas de un panorama que encierra todo lo que hay de representativo en la música de arte contemporánea de nuestro país. Las luces animadoras no se desatan desbordantes al capricho del azar, sino que el rayo de luz está dirigido con inteligencia e ilumina en el panorama los contornos más vivos del escenario.

La obra se abre en un primer capítulo destinado a presentar el ambiente que reinaba a comienzos del siglo; en breves y condensadas páginas el señor Salas Viu comienza a trenzar la madeja que a lo largo del libro va a ir desmenuzando. Nos habría gustado sin duda un capítulo más largo y documentado, pues a nuestro juicio allí están las raíces de la actividad contemporánea,

que todavía conserva algunos de los colores representativos de esa época. El trabajo adquiere mayor densidad al describir las actividades del decenio 1910-1920, y la figura de los precursores se destaca con claridad. Pasa enseñada el autor a ocuparse de la obra realizada por la Sociedad Bach en que realiza sus primeras armas renovadoras la personalidad de Domingo Santa Cruz.

En el capítulo cuarto se describe el proceso de entronización de la música en la vida universitaria, que se logra al crearse en 1930 la Facultad de Bellas Artes. Este cuerpo docente y directivo, inspira las fundamentales reformas que conducen a la creación del Instituto de Extensión Musical en Octubre de 1940, gracias a la dinámica y valiosa labor del Decano señor Santa Cruz. Expuesta en todo su detalle la evolución de las Instituciones Musicales de Chile hasta el presente, el autor aborda en el meduloso capítulo sexto, espina dorsal de la monografía, el estudio de las tendencias predominantes en la creación musical contemporánea. Parte de una división tripartita en que anota evidentes subdivisiones. En el primer grupo engloba a los músicos que «dentro de la órbita romántica, retroceden hacia la técnica y la estética de los orígenes del romanticismo». En el segundo a los «músicos que parten del impresionismo para seguir tendencias nacionalistas». En el tercero a «los músicos de corrientes relacionadas con impresionismo o el expresionismo». A cada grupo le dedica un estudio cabal y justiciero.

La segunda parte de la obra, tiene deliberadamente el carácter de un diccionario, en que se analiza la labor de los cuarenta compositores que a juicio del profesor Salas Viu representan la actividad contemporánea. La pericia metodológica del musicólogo se evidencia al tratar del desarrollo interno de cada uno de los valores examinados,

ofreciendo una aguda crítica y exposición de la estructura y espíritu de las obras, con detalles que permiten formarse un juicio claro e inmediato de su contenido.

Esta descabalada reseña tiene por único objeto mostrar el positivo valor del interesante libro del señor Salas Viu. Gracias a esta monografía, el estudioso tiene a su disposición una síntesis de la creación musical en Chile, basada en una acuciosa bibliografía y

en el conocimiento personal de autores y obras que el crítico ha frecuentado en el país a lo largo de estos años en que se ha señalado por sus méritos como una de las personalidades más valiosas en el campo cuasi virgen de la musicología chilena.

La sobria y elegante presentación de este libro agrega a su acertada estructura espiritual una estructura material tipográfica digna de ponerse de relieve.

E. P. S.

OTROS LIBROS RECIBIDOS

FOLKLORE

MARIUS BARBEAU. — «Folk-Songs of Old Quebec», con quince transcripciones de cantos folklóricos e ilustraciones de Arthur Lismer. 72 páginas. (Ed. National Museum of Canada, Anthropological Series N.º 16. Quebec 1952).

STITH THOMPSON. — «La Leyenda», 12 páginas, colección del Folklore de las Américas, editada por Ralph Steele Boggs. (Ed. University of Miami Press, Florida 1952).

ISABEL ARETZ. — «El Folklore Musical Argentino», con noventa y un ejemplos musicales, treinta y tres esquemas y ocho láminas. 271 páginas. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires 1952).

BIOGRAFÍAS

DONALD MITCHELL y HANS KELLER. — «Benjamín Britten», comentario de sus obras por un grupo de especialistas con un catálogo cronológico de éstas, ocho ilustraciones fotográficas, cuatro láminas de dibujos y numerosos ejemplos musicales. 410 páginas. (Ed. Rockliff Salisbury Square, Londres, 1952).

HECTOR PANIZZA. — «Medio Siglo de Vida Musical», ensayo autobio-

gráfico, 192 páginas. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952).

ANTOLOGÍAS

ALEC ROBERTSON. — «Music 1952», antología crítica de conciertos, festivales de música, publicaciones y grabaciones de discos realizadas en Europa y Estados Unidos durante el año 1952. 232 páginas. (Ed. C. Nicholls and Company. Ltd. Col. Pelican Books Londres, 1952).

JULIUS STEEGER. — «Jahrbuch der Musikwelt», anuario musical de 1949-1950 con una introducción de Herbert Barth, redactado por el Dr. Richard Schall. 696 páginas. (Ed. Julius Steeger Verlag, Bayreuth, 1951).

RALPH HILL. — «The Concerto», guía analítica de los más conocidos conciertos para piano, violín y cello del repertorio actual, realizado en artículos escritos por veinte musicógrafos ingleses diferentes. 448 páginas con ejemplos musicales. (Ed. Penguin Books, Londres, 1952).

MUSICOLOGÍA

ROYAL MUSICAL ASSOCIATION. — «Proceedings», con estudios de Susi Jeans, Watkins Shaw, Sydney Mitchell, Hugh Gough, John

Stevens y Gerald Finzi, procedentes de la septuagésima séptima sesión académica de la Royal Musical Association. 75 páginas. (Ed. The Royal Musical Association, Londres, 1952).

ROYAL MUSICAL ASSOCIATION.—«Proceedings», con estudios de Denis Stevens, Hope Bagenal, C. L. Cudworth, G. Mackworth-Young, Humphrey Searle y Julian Herbage, procedentes de la septuagésima octava sesión académica de la Royal Musical Association. 96 pá-

ginas. (Ed. The Royal Musical Association, Londres, 1952).

DIDACTICAS

G. PASQUALI y R. PRINCIPE.—«El violín», manual de cultura y didáctica violinística. Traducción de la tercera edición italiana por Emilio Pelaia, con un prefacio de Guido Pannain, con numerosos ejemplos musicales e ilustración. 313 páginas. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952).

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS

N. C. (NINO COLLI)
 D. S. C. (DOMINGO SANTA CRUZ)
 J. O. S. (JUAN ORREGO SALAS)
 C. L. (CARLOS LAVÍN)
 G. B. (GUSTAVO BECERRA)
 E. P. S. (EUGENIO PEREIRA SALAS)
 D. I. (DANIEL IBARRA)

REVISTA DE REVISTAS

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1307. Enero 1952. Londres. Ingl.

The Royal School of Church Music	Sidney S. Campbell
Whar are Decibels	LI. S. Lloyd
Round about Radio	W. R. Anderson
Gramophone Notes	W. Mc. Naught
Church and Organ Music	
Programme Notes	Thomas Russell

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1309. Marzo 1952. Londres Ingl.

The South London Bach Society	Eleanor Morris
The Essence of Form	David Cherniavsky
Round about Radio	W. R. Anderson
New Music	
«Wozzeck» at Covent Garden	

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1312. Junio 1952. Londres. Ingl.

The Jubilee of the Music Masters' Association	George Dyson
Hugo Wolf	Mosco Carner
The Carl Opera Company Today	Richard RePass

The Musical Symbolism of Wagner's Music Dramas
 Round about Radio
 Gramophone Notes

Deryck Cooke
 W. R. Anderson
 W. Mc. Naught

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1314. Agosto 1952. Londres. Ingl.

What shall he have that killed the deer?
 Handel's «Alexander Balus»
 More about the Mass in B minor
 «Riders to the Sea»
 Gramophone Notes
 Round about Radio
 The Aldeburgh Festivalz
 Books of Psalmody: an inquiry

Ernest Brennecke
 Winton Dean
 A. E. F. Dickinson
 D. Hugh Ottaway
 W. McNaught
 W. R. Anderson

Maurice Frost

Tempo. N.º 21. Otoño 1951. Londres. Ingl.

Herman Melville and «Billy Budd»
 The British Navy in 1797
 «Billy Budd» on the Stage
 Guido Turchi
 Teaching with Bartok's Mikrokosmos»
 A note on Richard Strauss's Waltz «Munich»

Ronald Mason
 Eric Crozier
 Basil Coleman and J.
 Piper
 Fedele D'Amico
 Silvia Ameringer
 Willi Schuh

Tempo. N.º 22. Invierno 1951-1952. Londres. Ingl.

Sergei Rachmaninoff: A Twentieth-Century
 Composer
 Orpheus with his lute
 Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music
 The Songs: An Appreciation
 Chronicle of Exile
 Nicholas Medtner: An Appreciation

William Flanagan
 Israel Citkowitz
 Joseph Yasser
 María Kurenko
 Joseph Reither
 Arthur Alexander

Tempo. N.º 23. Primavera 1952. Londres. Ingl.

Igor Markevitch et «Icare»
 The Musica Offering
 The Brussels Philharmonic Society
 Music in Belgian Broadcasting
 Some Contemporary Flemish Composers
 Some Contemporary Walloon Composers

Jean Cocteau
 Igor Markevitch
 Marcel Cuvelier
 Paul Collaer
 Denijs Dille
 Robert Wangermée

Tempo. N.º 24. Verano 1952. Londres. Ingl.

A «Gay Myth» The Story of «Die Liebe der Danae»
 The Paris Festival

Roland Tenschert
 Colin Mason

Arthur Benjamin's Piano Concerto Tanglewood: 1952	John Cowan Aaron Copland
Howard Ferguson's Concerto for piano and String Orchestra	John Russell
A Producer's Viewpoint Notes on «Die Frau Ohne Schatten»	Stephan Beinl
The 26th ISCM Festival at Salzburg	Hans Keller

The Music Review. Vol. XIII. N.º 1. Febrero 1952. Londres. Ingl.

Editorial:	
Ornaments in old Keyboard Music.....	R. Beer
Wagner and Kundry	Audrey Williamson
Hindemith's Variations	William Hymanson
An Analogy of Music and Experience	Victor Bennett
Hallé Concerts 1951-52	John Boulton

The Chesterian. Vol. XXVI. N.º 169. Enero 1952. Londres. Ingl.

Some Observations on William Walton (Part I)	Donald Mitchell
Henry Purcell.—A Tribute from France	Rollo H. Myers
Background to Wellesz' Incognita	A. F. Leighton Thomas
Mompou's Elegy	Wilfrid Mellers
Strawinsky in Venice	John S. Weissmann
London Letter	Scott Goddard
Franck, d'Indy and Others	Herbert Antcliffe

The Chesterian. Vol. XXVI. N.º 170. Abril 1952. Londres. Ingl.

Some Observations on William Walton (Part II)	Donald Mitchell
Reflections on the Tenth Muse	G. Jean-Aubry
Hazlitt at the Opera	Stanley Bayliss
Music and the Inward Eye	Herbert Antcliffe
London Letter	Scott Goddard
Paris Letter	René Chalupt
New Music	Colin Mason

The Chesterian. Vol. XXVII. N.º 171. Julio 1952. Londres. Ingl.

The Later Development of Benjamin Britten (Part I)	Donald Mitchell
Verdi's Transitional Operas	Winton Dean
Tibor Harsanyi	John Weissmann
Three Golden Age Operas	Harry Beard
The Paris May Festival	Rollo H. Myers
London Letter	Scott Goddard
Music in Norway	Pauline Hall
The Gramophone and Composers of Today	Arthur Dennington

Music Survey. Vol. IV. N.º 2. Febrero 1952. Londres. Ingl.

Editorial:

Constant Lambert

More Off Than On «Billy Budd»

Artur Schnabel

The 1951 Bayreuth Festival

First Performances at the Proms (1951)

Edinburgh Festival

Salzburg and Bayreuth

Periodicals: I Foreign Journals: New and Old

II The Music Review's Festival Issue

Correspondence:

Humphrey Searle

Donald Mitchell

Konrad Wolff

Jack Bornoff

Joan Chissell

Dennis Dobson

Geoffrey Sharp

H. F. Redlich

Hans Keller

Peter Pears, Karl

Haas, David Drew

Music Survey. Vol. IV. N.º 3. Junio 1952. Londres. Ingl.

A Bedside Editorial for the B. B. C.

Unpublished Schoenberg Letters:

Early, Middle and Late-Annotated, and the

German letters translated

Composing with Twelve Notes

Dodecaphony in Schoenberg's String Trio

Composing with Twelve Notes

Dodecaphony in Schoenberg's String Trio

Schoenberg: «George-Lieder», Op. 15

Correspondence

Hans Keller

Matyas Seiber

O. W. Neighbour

Matyas Seiber

O. W. Neighbour

Humphrey Searle

Charles Reid

Music & Letters. Vol. XXXIII. N.º 1. Enero 1952. Londres. Ingl.

Strawinsky's Opera

In Defense of Schoenberg

Arab Music

In Search of Francis Tregian

A Singing Man of Windsor

Dering's Life and Training

Music in Gotfrid's «Tristan»

A Plea for Schumann's Op. 11

Village Conservatory

Reviews of Books

Reviews of Music

Correspondence

Colin Mason

O. W. Neighbour

D. J. Enright

Elizabeth Cole

Ernest Brennecke

Peter Platt

Ian F. Finlay

Ian Parrott

W. Murray Marsden

Music & Letters. Vol. XXXIII. N.º 2. Abril 1952. Londres. Ingl.

«Un Ballo in Maschera»

Britten's «Billy Budd»

Barzun's Life of Berlioz

Rossini's «William Tell» Overture

English Two-Part Viol Music 1590-1640

Edward J. Dent

Andrew Porter

Winton Dean

Percival R. Kirby

William Coates

Early Seventeen-Century Keyboard Parts	Cecily Arnold
Comfort may come from Stars	T. St. Quintin Hill
Reviews of Books	
Reviews of Music	
Correspondence	

Journal of the International Folk Music Council. Vol. IV, Marzo 1952. Londres Ingl.

Editorial	Marie Slocombe
Slovene folk dance and folk music	France Marolt
Le rythme critere de L'Attitude individuelle et collective	Antoine-E. Cherbuliez
Styles et techniques des danseurs traditionnels serbes	Ljubica et Danica Yan koviç
Migrations and Mutations of oriental folk instruments	Edith Gerson-Kiwi
Les bases tonales de la musique populaire serbe	Miodrag A. Vasiljeviç
Correspondence between Eastern and Western folk Epics	Felix Hoerburger
Yemenite Dances and their influence on the new Israeli folk dances	Gurit Kadman
Les formes polyphoniques dans la musique populaire de bosnie et D'Herzegovine	Cvjetko Rithman
Les Rapports reciproques du folklore et de la creation musicale artistique en Slovenie	Radoslav Hrovatin
Contenu ideologique et proces rythmique de la danse populaire Macedonienne	Emanuil Cuçkov
Folk Songs and the Concert Singer	Patrick Shuldham Shaw
Folk Songs in the folk plays of the Austrian Alpine Regions	Leopold Kretzenbacher
Les caractères Metriques dans la Musique populaire Macedonienne	Zivko Firfov
Some Theoretical Statements on the Art of Musical Folklore	Ivo Kirigin
Importance des Musiques Ethniques dans la Culture Musicale Contemporaine	Paul Collaer
Folk and Primitive Music in Canada	Margaret Sargent
Notes and News	
Reports from correspondents and national organisations	
Publications Received	

Music. Vol. 0. N.º 1. Diciembre 1951. Londres. Ingl.

Music I play	Colin Horsley
Instrumentos of the Orchestra: «Clarinet»	Frederick Thurston
Opera: Alban Berg's «Wozzeck»	Roberts Boas
Some Answers to Some Questions	Arthur Bliss

The B. B. C. Symphony Orchestra
 The Choirs of England
 Outline of the Sonata
 Music Piary
 New Music

C. B. Rees
 Charles Proctor
 W. H. Swinburne
 Laurence Swinyard
 Harry Dexter

Centre de Documentation de Musique Internationale. N.º 3. Enero 1952. París. Fr.

L'Index central de la musique enregistrée
 Ce que disent nos délégués
 Dans notre bibliothèque
 L'Activité Internationale

L. H. Correa de Azevedo

Bulletin Analytique. Vol. VI. N.º 1. 1952. París. Fr.

Bulletin Analytique. Vol. VI. N.º 2. 1952. París. Fr.

Revista Ritmo. Año XXI. N.º 239. Octubre-Noviembre 1951. Madrid. España.

Editorial: Pugnas evitables
 Leopoldo Stokowsky en España
 La Música en las fiestas del segundo milenario de
 París
 Cómo se ejecutaba y oía la música en los tiempos
 anteriores a Bach
 Líneas Noticiarias Musicales
 El intérprete y su emancipación

Antonio Iglesias

René Dumesnil

Daniel Blanxart

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 240. Diciembre 1951. Madrid, España.

Editorial: La Universidad Española y la Música
 Técnica Musical: Constitución acordante
 ¿Existe en realidad una técnica moderna del piano?
 Pro una educación musical
 Problemas del canto: los labios
 Crónicas de Conciertos
 El mundo musical

Manuel Barasoain

J. Mas Porcel

Arcadio Larrea

Celestino Sarobe

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 241. Enero-Febrero. 1952. Madrid, España.

Editorial: Una institución musical holandesa digna
 de imitar en todo el mundo
 El De Profundis de Marcel Dupré
 Concursos internacionales en Bélgica, Roma y Ho-
 landa
 Técnica Musical: Textos
 Crónica de Conciertos
 El Mundo Musical

René Dumesnil

Manuel Barasoain

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 242. Marzo 1952. Madrid, España.

Editorial: Juventudes Musicales	
Problemas del canto	Celestino Sarobe
Dos palabras sobre el calderón	Rodolfo Barbacci
Juan Sebastián Bach: Evocación	Emilio Zapatero
Desorientación armónica	Manuel Barasoain
El mundo musical	

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 243. Abril 1952. Madrid, España.

Editorial: La obra del siglo XX	
Sugerencias a propósito de Cultura Musical	Ignacio M. Sanuy
Técnica Musical: Inarmonismo	Manuel Barasoain J.
Problemas del canto: La muda de la voz	Celestino Sarobe
Crónicas Musicales	
El Mundo Musical	

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 244. Mayo-Junio 1952. Madrid, España.

Editorial: Versiones, siempre; transcripciones, nunca	
Peligros de un posible narcisismo instrumental	Joaquín Rodrigo
El Festival de Música y Drama de Edimburgo 1952	
Líneas Noticiarias Musicales	
El Mundo Musical	

Coral. Año. I. N.º 4. Cuarto Trimestre 1951. Madrid, España.

Editorial	
Maestro, Cuéntenos su anécdota	Amelia Redondo
Los Villancicos	F. Serrano Anguita
O famoso maestro Stokowsky	Rebello Bonito
Coros y Danzas de España	Santiago Riopérez
Giuseppe Verdi, expresión cimera de la música romántica italiana	Francisco Casares
Marta Canales Pizarro, Directora de los Coros «Amalia Errázuriz» y «Ana Magdalena Bach» de Santiago de Chile	
Premio Nacional 1951	Francisco Salazar
«Redimir almas cantando»	Miguel de la Morena
Agenda Musical	

Índice Cultural Español. Año VI. N.º 60 al 71. 1951. Madrid, España.

Índice Cultural Español. Año VII. N.º 72. 1.º de Enero 1952. Madrid, España

Índice Cultural Español. Año VII. N.º 73. 1.º de Febrero 1952. Madrid, España.

Índice Cultural Español. Año VII. N.º 74. 1.º de Marzo 1952. Madrid, España.

Índice Cultural Español. Año VII. N.º 75. 1.º de Abril 1952. Madrid, España.

Gazeta Musical. Año II. N.º 16. 1.º de Enero 1952. Lisboa Portugal.

Opera Portuguesa	J. F. B.
A Sinfonia em Portugal	A. N. Barreiros
Estudo sobre os «10 Madrigais Camonianos» de Luis de Freitas Branco. V	Antonio Nuno Barreiros
Os Concertos	J. J. Cochofel

Gazeta Musical. Año II. N.º 17. 1.º de Febrero 1952. Lisboa, Portugal.

Canção Portuguesa e Prosódia Portuguesa	L. F. B.
Nótulas de Etnografía Musical	Rebelo Bonito
A Música Austríaca Contemporânea	Hanns Winter
Noticiário	
Os Concertos	A. N. Barreiros

Gazeta Musical. Año II. N.º 1.º de Marzo 1952. Lisboa, Portugal.

O Ensino Universitário da Música	L. F. B.
Nótulas de Etnografía Musical	Rebelo Bonito
Estudo sobre os «10 Madrigais Camonianos» de Luis de Freitas Branco. VI	António Nuno Barreiros
Os Concertos	J. J. Cochofel

Gazeta Musical. Año II. N.º 19. 1.º de Abril 1952. Lisboa, Portugal.

A Música e os Costumes	R.
A Musicología Imaginária	R.
A Teoría do Polibatismo	Luis de Freitas Branco
Folklore ou Music-Hall?	J. J. Cochofel
A Música e as sensações visuais	Simoes Dias
Apontamentos de Bibliografía Musical	Manuel Joaquim
Umas tristes notas, un triste sintoma	A. N. Barreiros
Estudo sobre os «10 Madrigais Camonianos» de Luis de Freitas Branco. VII	A. N. Barreiros
Nótulas de Etnografía Musical. III	P. Rebelo Bonito
Os Concertos	J. J. Cochofel

Gazeta Musical. Año II. N.º 20. 1.º de Mayo 1952. Lisboa, Portugal.

Arte e regionalismo	L. F. B.
A Escola, do Apito	Luiz de Freitas Branco
Intemporalidades e Cosmopolitismo	J. J. Cochofel
The Sadler's Wells Ballet em Lisboa	Francine Benoit
Estudo sobre os «10 Madrigais camonianos» de Luis de Freitas Branco. VIII	A. N. Barreiros
Os Concertos	M. G. Amado da Cunha

Gazeta Musical. Año II. N.º 21. 1.º de Junio 1952. Lisboa, Portugal.

Música Negra	M. Simões Díaz
Uma Audição integral dos concertos para piano de Beethoven	M. da G. Amado da Cunha
Nótulas de Etnografia Musical. IV	P. Rebelo Bonito
A Técnica Dualista	Luis de Freitas Branco
Defesa e Ilustração da Canção Popular Portuguesa	Fernando López Graça
Males e virtudes da Música Contemporânea	João José Cochofel
Os Concertos	J. J. Cochofel

Gazeta Musical. Año II. N.º 22. 1.º de Julio 1952. Lisboa, Portugal.

Necessidade Urgente	L. F. B.
Quatro Operas contemporâneas ao Microfone	J. J. Cochofel
Seriedade e Profissionalismo	Maria da Graça, Amado da Cunha
A Música e a Criança. I	Francine Benoit
Os Concertos	J. J. Cochofel

Gazeta Musical. Año II. N.º 23. 1.º de Agosto 1952. Lisboa, Portugal.

Sobre a Natureza da Música	L. F. B.
Música em Férias	M. Simões Dias
Nótulas de Etnografia Musical. V	P. Rebelo Bonito
O Principio Associativo na Harmonia	Luis de Freitas Branco
Os Concertos	A. N. Barreiros

Gazeta Musical. Año II. N.º 24. 1.º Septiembre 1952. Lisboa, Portugal.

Edição Musical Portuguesa	L. F. B.
A Música e a Criança. II	Francine Benoit
Relações Harmónicas	Luis de Freitas
As Operas de Benjamin Britten	Eric Walter W.
Formação mental pela Literatura	Luis de Freitas Branco

La Ressegna Musicale. Año XXI. N.º 4. Octubre 1951. Roma, Italia.

L'interpretazione musicale e gli interpreti	A. Delia Corte
Le origini asiatiche della litania cristiana occidentale	A. Machabey
Intorno a Muzio Clementi (1752-1832)	V. Terenzio
Arnold Schönberg (1874-1951)	L. Rognoni
Ricordo di Giuseppe Bocca	G. M. G.
Vita Musicale	
Notizie e informazioni	
Fra le reviste	

La Rassegna Musicale. Año XXII. N.º 1. Enero 1952. Roma, Italia.

Nel V Centenario della nascita di un musicom- nista	G. Barblan
Definito e infinito nella musica	E. Borrelli
Una fase «decadentistica» nella coscienza di Verdi	G. Gavazzoni
Poetica e tecnica della dodecafonía	R. Vlad
Piccole scoperte nel Settecento: Trii per fiati di G. Moneta,	A. Bonaccorsi
Vita Musicale	
Notizie e informazioni	
Fra le riviste	

La Rassegna Musicale. Año XXII. N.º 3. Julio 1952. Roma, Italia.

Serietà di Strawinsky	M. Mila
Un despota del gusto musicale nel novecento: Stra- winsky	G. Vigolo
Le musiche sacre di Strawinsky	R. Vlad
Intorno alla «Storia del Soldato»	A. Mantelli
Strawinsky, la Russia e l'Occidente	T. Strawinsky
Discografia Strawinskiana	C. Marinelli
Testimonianze su Strawinsky	
Vita Musicale	
Notizie e informazioni	
Fra le riviste	

Bolletino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año III. N.º 4.
Diciembre 1951. Roma, Italia.

Il Pont. Istituto di Musica Sacra nel triennio 1947-1950	
Il problema attuale della composizione sacra	E. Carducci-Agustini
Notiziario	

Bolletino degli «Amici del Pontificio Istituto di Música Sacra». Año IV. N.º 1.
Marzo 1952. Roma, Italia.

Una nuova monografia su Guido d'Arezzoz	Mons. Iginò Angles
Guido Aretinus, musicae mediaevalis paedagogus in- geniosus	Jos. Smits van Waes- berghe S. J.
Notiziario	

Bolletino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año IV. N.º 2.
Junio 1952. Roma, Italia.

Per il prossimo 50.º del Motu Proprio del Beato Pio X.º sulla Musica Sacra	
Il sequenziario medioevale nella Diocesi di Utrecht	N. de Goede S. C. J.

Il Diapason. Año II. N.º 12. Diciembre 1951. Milano, Italia.

Nota sull' «Ulise»	Matyas Seiber
E possibile un opera da film?	Roman Vlad
Il Centro Internazionale di Documentazione Musicale a Parigi	M. C.
Appunti per il balletto di domani	Luigi Maria Guadagnino
I corsi estivi internazionali di Darmstadt per la Musica Contemporanea	Wolfgang Steinecke
Notiziario	

Musik. 1952, Mainz.

Music Educators Journal. Vol. XXXVIII. N.º 2. Noviembre-Diciembre 1952. Nueva York, U. S. A.

Festival Make Me Furious	Helen Rae Wunderlich
Let's Turn on the Children	Robert E. Nye
You can't teach it if you don't know it	Ralph E. Pickett
String Advancement Continues	Gilbert R. Waller
Audio-Visual Forum: The Children Speak	Etta Schneider Ress
At Malta	Vanett Lawler
European Tour Notes	Matthew H. Schoemaker
The Use of Mnemonics in Music Reading	Donald C. Cantwell
Index Vol. XXXVII. 1950-51.	

Music Educators Journal. Vol. XXXVIII. N.º 3. Enero 1952. New York. U. S. A.

A Challenge to Music Educators	Virginia Carty
Practical Music	Howard Barlow
Youth Concert Series	Marel Brown
Instruments in the Classroom	Maurine Timmerman
Utilizing Our Own Resources	Hazel Gertrude Kinsella
Basic Purposes and Objectives of Music Education	Ralph E. Rush
Audio-Visual Forum	Lilla Belle Pitts
In the News	

Music Educators Journal. Vol. XXXVIII. N.º 4. Febrero-Marzo 1952. New York. U. S. A.

Music in American Education	Margarite V. Hood
I hear the Philippines Singing	Charles E. Griffith
Is your Chorus Ready for the Contes?	John C. Whaley
Practical Music (Conclusion)	Howard Barlow
Some Things to Try in Junior High	Evalene Bell

Music Educators Journal. Vol. XXXVIII. N.º 5. Abril-Mayo 1952. New York, U. S. A.

Manna for the Soul	John W. Beattie
To Do, To Feel, To Think	Warren Dwight Allen
Some Fiddlers May Burn	Frank W. Hubbard
School and Church Cooperation in Music	William C. Rice
Music as an Extracurricular Activity	Mayer M. Cahn

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 1. Septiembre-Octubre 1952. New York, U. S. A.

Equality of Opportunity in Music Education	Paul Van Bodegraven
The Publications Planning Committee of the MENC	William R. Sur
We planned a Festival	Raymond Rhea
Orienting the Classroom Teacher in Music	Alfred W. Humphreys
What a Judge has learned at contests	Francis German
The Centennial Action Program	William R. Sur
Research Studies in Music Education	William S. Larson

The Musical Quarterly. Vol. XXXVII. N.º 4. Octubre 1951. New York, U. S. A.

Schoenberg in America	Walter H. Rubsamen
Five Unfamiliar Beethoven letters	Donald W. MacArdle
A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville. I	Dragan Plamenac
A French Symphonista at the Time of Beethoven: Etienne Nicolas Méhul	Alexander L. Ringer
Calvin's Preface to the Psalter: A Re-Appraisal	Charles Garside, Jr.
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXVIII. N.º 1. Enero 1952. New York, U. S. A.

A Guide to «Wozzeck»	Willi Reich
Fauxbourdon Revisited	Manfred F. Bukofzer
Gounod and Berlioz	Mina Curtiss
Early Byzantine Neumes	Egon Wellesz
Pennsylvania Dutch Spirituals	George Pullen J.
A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville. II	Dragan Plamenac
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXVIII. N.º 2. Abril 1952. New York, U. S. A.

Editorial	P. H. L.
Recent Trends in British Music	Wilfrid Mellers
A Note on the Classification of 16th Century Music	Egon Kenton
A Lesson with Beethoven by Correspondence	Oswald Jonas

Master Alfonso and the English Madrigal	Joseph Kerman
A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville. III	Dragan Plamenac
Current Chronicle	
Reviews of Books	

Musical America. Vol. LXXI. N.º 15. 1.º Diciembre 1951. New York, U. S. A.

Ballets des Champs Elysees presents Three New Works	A. V. Coton
First New York Performance of Schoenberg's Erwartung	Robert Sabin
Chilean Festivals Introduce New Works	Fedor Kabalin
Revivals Mark Season at Vienna Staatsoper	Max Graf
Arturo Toscanini return for fifteenth N.B.C. Season	Quaintance Eaton
New Music Review	

Musical America. Vol. LXXI. N.º 16. Diciembre 15, 1952. New York. U. S. A.

NASM Discusses Curricula at Cincinnati Con- vention	Mary Leighton
Serge Prokofieff	Robert Sabin
Concert Life in Vienna: Furtwangler vs Karajan	Max Graf
Ballet Thrives in Paris; Music Broadens Horizons	Henry Barraud
Institutions are need for music in Puerto Rico	Alfredo Matilla
Successful Piano teaching; «The Physical Sensation Comes First»	Abby Whiteside

Musical America. Vol. LXXII. N.º 1. 1.º Enero 1952. New York, U. S. A.

New Menotti TV Opera Has Premiere On Christ- mas Eve	Quaintance Eaton
Britten's Billy Budd Has Premiere	Edward Lockspeiser
The Musical Scene 25 Years Ago	Robert Sabin
Local Orchestras Gain Pre-eminence in Germany	Everett Helm
The Laryngologist's Place in Advising Vocalists	William A. C. Zerffi
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 2. 15 Enero 1952. New York, U. S. A.

La Scala in Milan Opens with I Vespri Siciliani	Newell Jenkins
New Cosi Fan Tutte has Metropolitan Premiere	Robert Sabin
New York Music Critics make composition Awards	Cecil Smith
Strauss's Elektra as seen by Hugo von Hofmanns- thal	Robert Breuer
Tchaikowsky's Pique Dame has NBC-TV Produc- tion	Quaintance Eaton
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 3. Febrero 1952. New York, U. S. A.

Group Attractions: A New Trend	Cecil Smith
A Roving Composer in Western Germany	Ernst Krenek
Music in Museums	Allen Hughes
Two English Composers:	
William Walton	Arthur Jacobs
Alan Rawsthorne	Hubert Foss
National Traditions in Ballet	Anatole Chujoy
French Religious Music: Precursors and Innovators	Henry Barraud
Igor Strawinsky	Abraham Skulsky
The Art of Conducting	Sol Babitz
Artur Schnabel: Servant of the Music	Claudio Arrau
New Music Reviews	
Orchestras and Managers of the World	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 4. Marzo 1952. New York, U. S. A.

Berg's <i>Wozzeck</i> is given first english Production	Edward Lockspeiser
MTNA meets in Dallas for its 76th Convention	P. L. J. Wilson
NBC-TV Barber High Point of recent broadcast fare	Quaintance Eaton
Young audiences: A plan to bring music to children	Robert Sabin
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 5. Abril 1952. New York. U. S. A.

Flagstad makes her Farewell to the Metropolitan Stage	Cecil Smith
Youthful British Ballet Makes New York Debutz	Cecil Smith
Music Educators Meet in Philadelphia Convention	Cecil Smith and Quaintance Eaton
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 6. 15 Abril 1952. New York. U. S. A.

<i>Wozzeck</i> , Sung in english in Staged by City Opera	Robert Sabin
The five standard Composers of Turkey	Gultekin Oransay
A Survey of the Composers now active in South Africa	Adelheid Armhold
Kubelik Conducts Program of Works by Tcherepnin	Louis O. Palmer
Editing Mozart's Harp and Flute Concerto	Carlos Salzedo
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 7. Mayo 1952. New York. U. S. A.

Ann Arbor Festival sees Ormandy get honorary Degree	Helen Miller Cutler
Thomson's four Sanits Live again on Broadway	Cecil Smith

Good music on the radio: The role of local stations Quaintance Eaton
 The lighthouse School: music for blind students Robert Sabin

Musical America. Vol. LXXII. N.º 8. Junio 1952. New York. U. S. A.

Listeners Overflow Chapel at Bethlehem Bach Festival Cecil Smith
 Conductors and Theatrical Changes hold french attention Henry Barraud
 André Jolivet Abraham Skulsky
 Many Guest Conductors appear in Holland Season Marius Flothuis
 Van Riebeck Festival Marks South African Anniversary Adelheid Armhold

Musical America. Vol. LXXII. N.º 9. Julio 1952. New York. U. S. A.

Tanglewood opens as Munch Leads Chamber Orchestra Cecil Smith
 The Paris Festival: Two Views Edmund Pendleton
 Annual Survey of Orchestral Repertorie Robert Sabin
 History and Anecdotes of the Covent Garden Opera Harold Rosenthal
 Central City Festival Stages two new productions Quaintance Eaton
 Menotti's the Consul given first Swedish Production Ingrid Sandberg
 Ojai Festival Presents a Weekend of Novelties Albert Goldberg
 Munch and Kubelik Lead Orchestras in London Edward Lockspeiser
 Royal Conservatory Widens Horizon of Spanish Music Antonio Iglesias
 New Music Review

Musical America. Vol. LXXII. N.º 10. Agosto 1952. New York. U. S. A.

The ISCM Festival Returns to Salzburg H. H. Stuckenschmidt
 Music Shed Concerts begin at Tanglewood Cecil Smith
 A French Critic Observes the Paris Festival Henry Barraud
 The American Symphony Orchestra League H. N.—C. S.
 The 1952 Holland Festival Marius Flothuis
 New Music Review

Musical America. Vol. LXXII. N.º 11. Septiembre 1952. New York. U. S. A.

Bayreuth Festival presents more new production ideas Harold D. Rosenthal
 Old Dances Outshine New at Festival in New London James Hinton, Jr.
 Berlioz Requiem ends Tanglewood Series Cecil Smith
 Mozart's Titus in Premiere Cecil Smith
 NBC-TV to give Billy Budd Quaintance Eaton
 New Music Review

The Gramophone Shop, Inc. Vol. XIV. N.º 12. Diciembre 1951. New York. U. S. A.

Notes. Vol. IX. N.º 2. Marzo 1952. New. York. U. S. A.

The First Thematic Catalog of Haydn's Works	Anthony van Hobokne
Notes for Notes	
Daniels Read's World: The Letters of an Early American Composer	Irving Lowens
Index of Record Reviews	Kurtz Myers
Book Reviews	
Music Reviews	

Boletín Música y Artes Visuales. Nos. 19-20. Septiembre-October 1951. Washington. U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. N.º 21. Noviembre 1951. Washington. U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. N.º 22. Diciembre 1951. Washington. U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. N.º 23. Enero 1952. Washington. U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. Nos. 24-25. Febrero-Marzo 1952 Washington U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. N.º 28. Junio 1952. Washington. U. S. A.

Boletín Música y Artes Visuales. Nos. 29 y 30. Julio-Agosto 1952. Washington U. S. A.

Musical Leader. Vol. 83. N.º 11. Noviembre 1951. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 83. N.º 12. Diciembre 1951. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 1. Enero 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 2. Febrero 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 4. Abril 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 5. Mayo 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 6. Junio 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 7. Julio 1952. Chicago. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 8. Agosto 1952. Chicago. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 7. Julio 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 8. Agosto 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 9. Septiembre 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 10. Octubre 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 11. Noviembre 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. III. N.º 12. Diciembre 1951. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. IV. N.º 3. Marzo 1952. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. IV. N.º 4. Abril 1952. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. IV. N.º 5. Mayo 1952. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. IV. N.º 6. Junio 1952. Michigan. U. S. A.

The Music Index. Vol. IV. N.º 7. Julio 1952. Michigan. U. S. A.

Bulletin of The Cleveland Museum of Art. Vol. XXXIX. N.º 4. Abril 1952. Ohio U. S. A.

Midwest Folklore. Vol. I. N.º 4. Invierno 1951. Indiana. U. S. A.

American Folklore and History
Folklore Elements in «The Tempest»
Sword between the Sleeping Companions
American Indian Concept of Saliva

Robert Seager II
W. Stacy Johnson
Alexander Scheiber
Eddie W. Wilson

The son who moved away from his parents	Cecilia Hennel H.
Some Folklore of Grant Country, Indiana, in the Nineties	W. L. McAtee
Notes, news and Queries	
Book Reviews	

Midwest Folklore. Vol. II. N.º 1. Primavera 1952. Indiana. U. S. A.

Folklore in the Novels of Conrad Richter	John T. Flanagan
The study of Ethnography in Greece	Démétrios Petropoulos
Arapaho Tales. II	Zdenek and Joy Salzmann
An Outline for Lecturing on the Relationship of Folklore and Christianity	Tristram P. Coffin
Lithuanian Ghost Stories from Pittsburgh, Pennsylvania	Jonas Balys
A Choreographic Questionnaire	Gertrude P. Kurath
Notes, News and Queries	
Book Reviews	

Midwest Folklore. Vol. II. N.º 2. Verano 1952. Indiana. U. S. A.

Missouri Folktales	Vance Randolph
A Burlesque Version of «The Rattan Family»	Paul G. Brewster
A Hungarian Encyclopedia of Cards	Alexander Scheiber
Some Lore of Hexing and Powwowing	Paul Frazier
Can a Building be raised without Whiskey?	Richard H. Dillon
Telling the Time: Some reports from west Kentucky	Thelma Lynn Lamkin
William Reily's Courtship	Mary O. Eddy
Book Reviews	
News	

Southern Folklore Quarterly. Vol. XVI. N.º 1. Marzo 1952. Florida. U. S. A.

Folklore Bibliography for 1951.	R. S. Boggs
---------------------------------	-------------

Nuestra Música. Año VI. N.º 23. 3er. Trimestre 1951. Méjico, D. F.

La Música en Valladolid de Michoacán	Miguel Bernal J.
La organización musical de Chile	Vicente Salas Viu
Ralph Vaughan Williams	Michael Fiedi
Arnold Schoenberg Post-Mortem	Adolfo Salazar
Cincuenta años de Música en Méjico	Luis Sandy

Nuestra Música. Año VI. N.º 24. 4.º Trimestre, 1951. Méjico, D. F.

Documentos relacionados con la Historia de la Música en Méjico	Isabel Pope
Problemas formales de la música Cinematográfica	Wilfrid Mellers

Escena Musical de los Estados Unidos	Nicolás Stonimsky
La Cultura Musical en la Polonia Popular	Soffia Lissa
Dos Obras Sobresalientes de la Música Moderna	Hermann Scherchen
Crónica Musical de la Gran Bretaña	Hubert Foss

Nuestra Música. Año VII. N.º 25. 1er. Trimestre 1952. Méjico. D. F.

La Música en Valladolid de Michoacán	Miguel Bernal J.
Situación de la Música en Francia a partir de 1945	Paul Collaer
La Sinfonía y su Orquesta	Adolfo Salazar
Candelario Huízar	Jesús C. Romero
Problemas del Compositor en América	Luis Sandy
Idea y Estilo	Michael Greet Field

Carnet Musical. Año VIII. Vol. VIII. N.º 9. Septiembre 1952. Méjico, D. F.

El significado de la música	Luis Sandy
La Música bajo las estrellas	Adolfo Salazar
Actividades musicales de Méjico	Arturo Mori
Jascha Heifetz	David Ewen
Galería de Músicos Mejicanos	Dr. Jesús C. Romero
Para todos los gustos	Otto Mayer-Serra
¿Qué es un Conservatorio de Música?	Adalberto García de Mendoza

Orientación Musical. Vol. X. N.º 118. Octubre 1951. Méjico, D. F.

Editorial: La Música y la poesía	
Cualidades de la Raza Azteca	Salvador Abascal
Dos palabras sobre el calderón	Rodolfo Barbacci
La Música y sus aplicaciones extramusicales	Sara Klachky de M.
Educación y Música a través del tiempo	José E. Guerrero
La Música en el extranjero	
Anales de la Fundación de la Escuela Nacional de Música	

Orientación Musical. Vol. X. N.º 119. Noviembre 1951. Méjico, D. F.

Editoriales: El Pleito del I. N. B. A. y la Reorganización del Instituto. La Moralización en el I. N. B. A. es urgente	
El I. N. B. A. aclara	
Juan Sibelius, el Iniciador de la Escuela Finlandesa	Lili Foldes
El Jazz y la Música Moderna	Isaac Goldberg
La Música y sus aplicaciones extramusicales	Sara Klachky de M.
Educación y Música a través del tiempo	José E. Guerrero

Orientación Musical. Vol. X. N.º 120. Diciembre 1951. Méjico, D. F.

Editoriales: ¿Se ha ofuscado el arte del Iconoclasmo?
Los Premios Nacionales a los hombres de ciencias

Maravillosos efectos del sonido	Edwin Teale
Fin del arte	Javier González D.
Fenomenología de los adornos musicales	Raquel Calero
Regiones folklóricas mejicanas	Pbro. Higinio Vázquez Santa Ana

Orientación Musical. Vol. X. Nos. 122-123. Febrero-Marzo 1952. Méjico, D. F.

Editoriales	
La UNESCO trata de saber cómo el hombre participa en la vida popular	Alfonso Pruneda
¿Por qué admiro a Bach?	Georges Duhamel
La Educación Musical del Pueblo	Manuel M. Bermejo
Concepto de la Estética	José E. Guerrero
El Arpa	René Malzeroy
Relación de la Educación con la Experiencia Artística	Raquel Calero
Impresiones Musicales	Estanislao Mejía

Orientación Musical. Vol. X. Nos. 124-125. Abril-Mayo 1952. Méjico, D. F.

Editoriales	
Concepto de la Estética	José E. Guerrero
El secreto del genio	Edgar White Burrill
Enrique Wienniawsky y su música	I. W. Reiss
Luis XIV y su afición a la música	Xavier Sorondo
La Orquesta Sinfónica de la Universidad	Raquel Calero

Orientación Musical. Vol. XI. N.º 126. Junio 1952. Méjico, D. F.

Editorial	
El intérprete de la obra de arte	Jesús Haro y Tamariz
El concurso internacional de violín «Wieniawski» en Varsovia	Jersi Jasieński
El Folklore en los hechos históricos de la vida nacional	Alejandro Topete
Crónicas y noticias musicales en Nueva York	Orlando Otey

El Música. Año II. N.º 15. Diciembre 1951. Méjico, D. F.

Una ópera de Gounod	René Dumesnil
Un día histórico	
Diapasón	Cheo Martínez

Revista Trivium. Año III. Nos. 8 al 12. Junio a Octubre 1951. Monterrey. Méjico.

Mensaje al estudiantado mejicano	José Vasconcelos
La Estética de José Vasconcelos	Agustín Vasave Jr.
El camino de los Zacatecas	Eugenio del Hoyo

Juvenia. Año I. N.º 4. Noviembre 1951. La Habana Cuba.

Editorial

La música sudamericana tiene su raigambre en tres continentes

Carlos Vega

Por el mundo de la música

Aurelio de la Vega

¿Fué Enrico Caruso el más grande tenor de todos los tiempos?

Miguel Agustín Gacel

Teatros Famosos: Covent Garden

Fernando Reyna

La música en las Fiestas del Segundo Milenario de París

René Dumesnil

Juvenia. Año I. N.º 5. Diciembre 1951. La Habana, Cuba.

Editorial

El eterno Don Juan

Alberto Bolet

Remedios, Pueblo de Músicos

José Alberto González

¿Fué Enrico Caruso el más grande Tenor de todos los tiempos?

Miguel Agustín Gacel

La ejemplaridad de Romañach

Armando Maribona

Juvenia. Año II. N.ºs 6-7. Enero-Febrero 1952. La Habana, Cuba.

Editorial

Tercer Aniversario del Ballet Alicia Alonso

Margarita Redonet

Homenaje Nacional póstumo al maestro cubano don Leopoldo Romañach

Saulo de Tarso ha muerto

Pablo Mila Ortiz

Do Re Mi. Año V. Nos. 7-8. Noviembre-Diciembre 1951. La Habana, Cuba.

Editorial

Los niños de Méjico honran la memoria de Juan Sebastián Bach

Biografía de César Franck

Instrumentos de la Orquesta: la Flauta

Movimiento musical

Do Re Mi. Año V. Nos. 9-10. Enero-Febrero 1952. La Habana, Cuba.

Editorial

Biografía de Claudio Debussy

Homenaje a Mozart

Movimiento musical

Do Re Mi. Año VI. Nos. 1-2. Marzo-Abril 1952. La Habana, Cuba.

Editorial

Biografía de Richard Strauss

Instrumentos de la Orquesta: El Oboe

Movimiento Musical

Revista de la Biblioteca Nacional. Segunda Serie, t. III. N.º 2. Abril-Junio 1952.
La Habana, Cuba.

Polifonía. Año VI. N.º 55. Diciembre 1951. Buenos Aires, Argentina.

Un triunfo de la música argentina	
Acerca de la música y sus problemas	Roberto Caamaño
Una obra de Juan Orrego Salas en Berlín	
Obras Sinfónicas Contemporáneas	Rodolfo Caracciolo
Glosas sobre la actualidad musical	Otto Mayer-Serra
Fritz Busch 1890-1951	
Crónica de Conciertos	

Polifonía. Año VII. N.º 56. Abril 1952. Buenos Aires, Argentina.

Panorama de una nueva temporada	
Acerca de la música y sus problemas	
Bellini	Juan Pedro Franze
La música en la televisión	Philip Bate
Ciclo de Otoño de la Orquesta Sinfónica del Estado	Alberto E. Giménez
Un joven maestro de la música antigua	Omar del Carlo

Polifonía. Año VII. Nos. 57-58. Mayo-Junio 1952. Buenos Aires, Argentina.

Acerca de la música y sus problemas	F. V. B.
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
El Metropolitan de Nueva York	Roberto Caamaño
«Schubert: Un Retrato Musical»	Olin Downes
Los Festivales Europeos	

Polifonía. Año VII. Nos. 59-60. Julio-Agosto 1952. Buenos Aires, Argentina.

Festivales Sudamericanos de Música	
Acerca de la música y sus problemas	
Conciertos en los Estados Unidos	Roberto Caamaño
Mi última visita al maestro Alberto Williams	Héctor Iglesias Villoud
Ediciones Musicales	
Norman Dello Joio	Roberto Sabin
En torno a cinco instrumentistas	Félix C. Cappelletti
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Un Panorama de la música argentina de Cámara	Omar Cerrutti

Buenos Aires Musical. Año VI. N.º 101. Dic. 15 1951. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VI. N.º 102. Febrero-Marzo 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 103. 1.º de Abril 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 104. 2 de Mayo 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 105. 15 de Mayo 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 107. 15 de Junio 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 108. 1.º de Julio 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 109. 15 de Julio 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 110. 1.º de Agosto 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 111. 15 de Agosto 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 112. 1.º de Sept. 1952. Buenos Aires, Argentina.

Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 113. 15 de Sept. 1952. Buenos Aires, Argentina.

Ricordiana. Año II. N.º 1. Marzo-Abril 1952. Buenos Aires, Argentina.

La misión del Conservatorio	Te-Hum
Qué es el primer solfeo folklórico argentino	
El «Wozzeck» de Alban Berg	P. N.
Un Conservatorio en Pekín	Te-Humm
Noticias	
El Clavicordio	A. B.

Ricordiana. Año II. N.º 2. Mayo-Junio 1952. Buenos Aires, Argentina.

Editorial	
Las Relaciones Sonoras	Leopoldo Hurtado
Verdi y Shaw	Elena Belloni Filippi
Nueva Escuela Coral	Guillermo Graetzer
Noticias	

Platea. Año II. Nos. 9 y 10. Oct., Nov. y Dic. 1951. Buenos Aires, Argentina.

Platea. Año III. Nos. 11 y 12 Agosto 1952. Buenos Aires, Argentina.

Platea. Año III. N.º 1. Suplemento Quincenal. Octubre 1952. B. Aires, Argentina.

Música y Teatro. Año I. N.º 1. 1951. Buenos Aires, Argentina.

J. S. Bach	Julio C. Avanza
Bach	Athos Palma
Cinco músicos de la época colonial	Guillermo Furlong
Música Sinfónica	Jorge D'Urbano
El Conservatorio de Música y Arte Escénico	Alberto Ginastera
Béla Bártok	Roberto García Morillo
El Minué montonero o federal	Carlos Vega
Primer Festival de Música Contemporánea	

Revista de Estudios Musicales. Año II. N.º 4. Agosto 1950. Mendoza, Argentina.

La rítmica específica del cantar nativo	Josué T. Wilkes
---	-----------------

Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en
 Río de Janeiro (1869) Francisco Curt Lange
 La música en la Catedral de Méjico en el siglo XVI Lota M. Spell
 Informaciones

Boletín de la Asociación Tucumana del Folklore. Año III. Vol. II. Nos. 25-26-27-28,
 Mayo-Junio-Julio-Agosto. Tucumán, Argentina.

Editorial
 Las Plantas en el folklore de Tucumán María Teresa Avila
 Folklore del Norte Verde Julia Toro Godoy
 Publicaciones recibidas
 Notas y Noticias

Revista Cultural Intercambio. Año IX. Julio-Sept. 1951. Sao Paulo, Brasil.

Atualidade do Abstracionismo Mario Pedrosa
 O Problema Schoenberg H. J. Koellreuter
 As Realizações do 1.º Congresso Brasileiro de Fol-
 clore Renato Almeida

Atenea. Año XXIX. Tomo CVI. N.º 324. Junio 1952. Concepción, Chile.

Tierra ausente, no has de volver jamás Miguel Arteche
 Las canciones de barro Mario Ferrero
 El Goethe de mi Otoño Augusto Iglesias
 Anécdotas y recuerdos de medio siglo Mariano Latorre
 Aspectos ecológicos de Chile Dr. G. H. Schwabe
 Un grave problema: el menor irregular Juan Sandoval Carrasco
 Noticiario Mario Osses
 Crítica de arte

Atenea. Año XXIX. Tomo CV. Nos. 319-320. Enero-Febrero 1952.

Puntos de vista
 Don Enrique Molina Arturo Torres Rioseco
 Breve epistolario de Oscar Castro Gonzalo Drago
 Bartolomé Mitre en el periodismo Raúl Silva Castro
 El Goethe de mi Otoño Augusto Iglesias
 Crónica de arte Antonio R. Romera

Atenea. Año XXIX. Tomo CVI. N.º 323. Mayo 1952.

Puntos de vista
 Último recuerdo Fernando Alegría
 El Goethe de mi Otoño Augusto Iglesias
 Pedro Prado, un clásico de América Hugo Goldsack
 Noticiario Mario Osses

Anales. Tomo LXXVII. N.º 328. Enero-Diciembre 1949. Quito, Ecuador.

Anales. Tomo LXXVIII. Nos. 329-330. Enero 1950. Diciembre 1951. Quito, Ecuador.

Anales. Tomo LXXIX. Nos. 331-332. Enero-Junio 1952. Quito, Ecuador.

Boletín del Conservatorio Nacional de Música. Año VIII. N.º 27. Mayo-Agosto 1951. Lima, Perú.

Nuevo plan de estudios

Noticiero

La música moderna en Italia

El absorbente arte de tocar el violín

Con motivo de las primeras audiciones

Carmelo Palumbo

Joseph Szigeti

Amable Massis

Boletín del Conservatorio Nacional de Música. Año VIII. N.º 28. Septiembre-Diciembre 1951. Lima, Perú.

Noticiero

Los Hermanos Rubinstein y su círculo

Consideraciones sobre la música dodecafónica

Noticias Bibliográficas

Olga Bennigsen

Juan Carlos Paz

Revista Nacional. Año XIV. Tomo XLIX. N.º 148. Abril 1951. Montevideo, Uruguay.

Revista Nacional. Año XIV. Tomo L. N.º 150. Junio 1951. Montevideo, Uruguay.

Revista Nacional de Cultura. Año XIII. N.º 89. Noviembre-Diciembre 1951. Caracas, Venezuela.

