

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XLIV
ENERO 1954

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano:

Alfonso Letelier

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

Vicente Salas Viu

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro y Rafael Huneeus, Delegados del Consejo Universitario; Enrique López L., Administrador; Víctor Tevah, Director de la Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Mario Baeza, Director del Coro Universitario; Ernesto Ledermann y Juan Bravo, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Nora Arriagada; miembro del Cuerpo de Ballet; Secretario: Santiago Pacheco.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: LEOPOLDO CASTEDO

AÑO 9.º

Santiago de Chile, 1954

N.º 44

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL

Una nueva etapa.

ARTHUR HONEGGER: <i>El Músico en la Sociedad Moderna...</i>	6
GUSTAVO PITTALUGA: <i>Estética y Técnica de la Música Contemporánea.....</i>	23
CRONICA.— <i>Actividades chilenas</i>	52
CONCIERTOS.....	58
VIDA MUSICAL EN EL EXTRANJERO	96

EDICIONES

<i>Partituras</i>	116
<i>Libros</i>	118
<i>Bibliografía</i>	121
RADIO - DISCOS.....	124
REVISTA DE REVISTAS	134

"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

**EDICIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE**

★ ★ ★

**LA CREACION MUSICAL
EN CHILE**

POR

VICENTE SALAS VIU

**HISTORIA DE LA MUSICA CHI-
LENA DESDE 1900 A 1951 CON
ESTUDIOS BIOGRAFICOS, CRI-
TICOS Y ANALITICOS DE 40
COMPOSITORES Y, MAS DE
150 OBRAS.**

★

EN VENTA EN:

**LIBRERIA UNIVERSITARIA, ALAMEDA 1058
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES
AGUSTINAS 620, SANTIAGO, CHILE.**

ENVIOS a PROVINCIAS y al EXTRANJERO

EDITORIAL

UNA NUEVA ETAPA

CON el presente número, la Revista Musical Chilena inaugura una nueva etapa en su vida. Desde 1945, año en el que se inició la publicación de nuestra Revista, una labor fructuosa y larga ha sido cumplida por nosotros. La Revista Musical Chilena ha conseguido llenar los ambiciosos propósitos que con ella se pretendieron y los ha llenado, digámoslo con orgullo legítimo, con altura de miras. Nuestra publicación ocupa hoy ya un lugar de primer rango entre las de su especie que se editan en castellano o en otras lenguas. Una revista musicológica, igualmente abierta al estudio de los problemas de la música contemporánea que a los del pasado, abarcados todos ellos con hondura por prestigiosos escritores sobre música, chilenos y extranjeros; una revista que ofrece la más amplia y documentada información sobre las actividades musicales de Chile y del exterior, esto es la nuestra. La autoridad y el celo con que la Revista Musical Chilena ha cumplido sus fines y ha servido a nuestra cultura, así como ha llevado a las extrañas el fiel reflejo de la vida musical de Chile, nos han sido reconocidos por cuantos, dentro o fuera del país, mayor capacidad tienen para juzgar una labor de la especialidad que nosotros hemos desarrollado.

Pero hablábamos de una nueva etapa en la vida de la Revista Musical Chilena y debemos precisar su contenido ante los lectores que nos siguen con tanta fidelidad e interés. Si hemos empezado por destacar, en contra de nuestra costumbre, la satisfacción de quienes hacemos la revista en la obra cumplida, es porque ésta no experimentará variaciones sustanciales. Nos proponemos su perfeccionamiento, no su rectificación, a no ser en aspectos secundarios. Nuestros redactores, nuestros colaboradores nacionales y extranjeros continuarán siendo los mismos, a los que procuraremos agregar otras personalidades de prestigio en la musicología internacional. La Revista contendrá, número por número, extensos ensayos y artículos de firmas autorizadas en la investigación musical y una información, tan completa y sucinta como sea posible, sobre la vida musical chilena y del exterior. Al reseñar la actividad de con-

ciertos, dispensaremos una especial atención al análisis de las nuevas creaciones de nuestros compositores y a las de mayor relieve de los extranjeros. En esta reseña de conciertos y en los análisis de las obras, la mayor objetividad regirá nuestras apreciaciones, renunciando a la crítica pasajera, a la insistencia en detalles accidentales al contenido de las obras o la actuación de sus intérpretes, que más interesa a la crítica de los diarios que a la síntesis desapasionada y reflexiva que corresponde a una publicación como la Revista Musical Chilena. Nuestra perspectiva en el tiempo es más dilatada y ello obliga a puntos de enfoque más amplios. El comentario a partituras, libros, revistas y grabaciones en discos, ocupará el mismo lugar que tuvo siempre en nuestras páginas.

En lo material, la Revista Musical Chilena tampoco experimentará otras rectificaciones que las necesarias para hacer más cuidadosa y ágil la presentación de su contenido. En este aspecto, tornamos en cierto modo al formato y distribución gráfica que la revista tuvo en sus comienzos y que la práctica nos ha demostrado ser mejor que el voluminoso tamaño de los últimos tiempos, cuya edición regular se hizo tan difícil como nuestros lectores saben. Los cuatro números anuales de la Revista Musical Chilena aparecerán, sin demoras, en los meses de Enero (Verano), Abril (Otoño), Julio (Invierno) y Octubre (Primavera). Fuera de estos números, cuya ordenada aparición nos permitirá tener a los lectores informados de cuanto en las actividades musicales se produce, la Revista Musical Chilena publicará como números extraordinarios, fuera de fecha exacta para salir a luz, los dedicados a estudiar un período, personalidad, obra o hecho musical de especial relieve.

El presente número no se ajusta con estrictez a lo que serán los números ordinarios ni los extraordinarios en la nueva etapa que emprendemos. Se debe ello a que la Revista Musical Chilena interrumpió su aparición, por causas ajenas a nuestra voluntad y a la del Instituto de Extensión Musical, durante más de un año. Hemos querido corregir ese vacío con un resumen de los acontecimientos musicales que han tenido lugar desde fines de 1952, en beneficio de nuestros suscriptores y de quienes conservan colecciones completas de la Revista como el exponente que son de la vida musical de nuestro tiempo. La recapitulación que este número supone nos permitirá en adelante cumplir con la regularidad que lo haremos nuestra misión informadora.

A partir de este número la dirección de la Revista Musical Chilena ha sido encomendada a don Leopoldo Castedo. Las brillantes condiciones que distinguen como estudioso de la música a

este escritor, no precisan ser realzadas. Don Juan Orrego Salas, en cuyas manos estuvo la dirección de la revista desde 1949, declinó por propia iniciativa esta responsabilidad en la que supo agregar relevantes contribuciones a las que, como compositor y crítico, ha ofrecido a nuestra cultura.

S. V.

EL MUSICO EN LA SOCIEDAD MODERNA (*)

P O R

Arthur Honegger

SE me ha pedido considerar por escrito la «condición del músico en el mundo actual». Mucho podría decirse sobre el tema, puesto que abarca desde el concertista al compositor, desde el cantante al profesor de música. Mas es en nuestros días la situación del creador la más amenazada, tanto por las dificultades con que tropieza para dar a conocer, ejecutar y editar sus obras, como por lo precario de las condiciones materiales de su existencia.

Quisiera ante todo definir la situación del compositor, título al que se atribuyen dos categorías, nunca tan delimitadas como hoy.

En la primera incluímos a los autores que escriben obras de consumo habitual, fácil, adquiridas de manera continua y normalmente renovada. Juzgo por tales las que se denominan música ligera, la música de baile, la canción «Unterhaltungsmusik», que forma parte de las distracciones del público (restaurantes, «boites», cafés y otros lugares a donde uno va a divertirse). Podemos incluir en esta categoría la mayor parte de la música de fondo escrita para el cine y la de algunas operetas de gran espectáculo, en las cuales el arte de Euterpe no cumple, en fin de cuentas, sino un papel muy secundario.

A nuestros colegas especializados en tan variadas facetas puede denominárseles fabricantes o productores de música. Entiéndase bien que no doy a estos términos ningún sentido peyorativo, pues exige su actividad con frecuencia un gran conocimiento del oficio, bastante talento y mucha imaginación.

Reservo, por tanto, el título de compositor para el creador de otra categoría, en la que inscribo a quienes su ambición no los mueve a satisfacer los gustos cotidianos del público, sino que pretenden ante todo hacer obra de arte, expresar pensamientos y emociones, fijar su actitud ante problemas estéticos o simplemente humanos. Desean situarse en la historia musical a la zaga de los maestros que los han guiado y en calidad de sus continuadores. Son, por tanto, idealistas. Tal vez algo dementes, pero no peligrosos.

(*) Cf/ La divulgada obra de Honegger: «Yo no soy compositor».

Por el hecho de consumirse de manera regular, la música frívola se identifica con otras actividades de la producción humana. El individuo que fabrica un artículo de constante demanda percibe una retribución mayor o menor, pero que en todo caso le asegura un cierto mínimo vital. En música, su trabajo se relaciona las más de las veces con la parte ejecutante, ya interpretando, ya incluso dirigiendo el conjunto; así ocurre con el acordeonista o el director de una orquesta de jazz que interpreta sus propias obras. En este caso, el rendimiento comercial se multiplica; el fabricante valoriza al ejecutante y viceversa. El público está en contacto diario con estos músicos. Cuando triunfan, obtienen pingües beneficios. Si el éxito aumenta, el fabricante publicará sus partituras, de suerte que, a los beneficios de autor e intérprete, se suman los del editor. Poco a poco este hombre de negocios deberá organizar una oficina, montar el aparato de propaganda, vigilar la exportación de la mercadería. Ya no le queda tiempo para escribir música. No importa: acudirá a sus colegas menos favorecidos por la fortuna, ayudándoles a valorizar su talento y se contentará con las funciones de super-vigilante de la producción. Sus empleados son conocidos desde antaño en la jerga profesional con el nombre de «negros», puesto que son los esclavos de un «negrero».

No quisiera dar la impresión de que estoy condenando estas prácticas, porque son ancestrales y todos nos debemos al culto de nuestros abuelos y, sobre todo, porque nada tienen que ver con el arte, sino con los negocios o la industria e incluso no pocas veces han prestado servicios a músicos de talento al iniciar su carrera. Nadie osaría exigir al Sr. Packard o al Sr. Citroën que montaran ellos mismos los motores sobre los chasis de los autos que llevan su nombre.

En cuanto a la música para el cine, tales procedimientos son de uso cotidiano y se organizan a semejanza de una cadena industrial sin fin. Así como en una fábrica de automóviles trabajan montadores, electricistas, ajustadores y revisores, así en los talleres de música bien organizados hay melodistas, armonizadores, orquestadores, todos especializados y de habilidad indiscutible. ¿Acaso no es lógico obtener el mejor partido posible de las cualidades de cada uno?

En compensación, es evidente que la música de esta suerte fabricada rara vez aporta notoriedad al que la firma. Cuán pocos, entre los que entonan la musiquilla que «está en todas las bocas», conocen el nombre del autor. Sin embargo, la musiquilla multiplica sus derechos de autor en razón directa del número de tales bocas.

¡Qué diferente es la situación del compositor, de este pobre monománfaco estimulado por la idea de que su aportación puede entrañar algún interés para sus contemporáneos! Este luchará contra todas las dificultades materiales y le preocuparán, mucho más que el pasado, los obstáculos constantes que se levantan entre su obra y el eventual auditor. He aquí el problema de que deseo ocuparme especialmente.

* * *

La tarea del compositor se caracteriza por constituir la actividad, la preocupación dominante de un hombre esforzado, creador de un producto que nadie desea consumir. Lo he comparado con el fabricante de sombreros «tongo», de botines y de corsets «misterio». Todos sabemos, en efecto, hasta qué punto el público desdén hoy estos objetos que ayer constituían el símbolo de la elegancia más refinada. En música, y aquí mi comparación es en cierto modo falsa, no se apetece sino lo fabricado hace cien años. Para el consumidor corriente, el arte musical se reduce a las obras clásicas y románticas y, cuando mucho, a ciertas partituras modernas que han sufrido una estadía bastante larga en el purgatorio. El compositor contemporáneo es una especie de intruso que se inmiscuye de manera contumaz en una mesa a la que no ha sido invitado.

De este modo, se considera imprescindible que la música tenga calidad centenaria, o que haya logrado la madurez suficiente para ser, si no «comprendida» —palabreja vacía de sentido desde el punto de vista musical— por lo menos ejecutada y degustada por la mayoría del público.

¿La razón de este estado de cosas? El auditor sólo se interesa verdaderamente por lo que escucha con frecuencia. Las obras nuevas suscitan en él una desconfianza instintiva que determina la abstención de esta mayoría en las primeras audiciones. Por otra parte, la experiencia demuestra que cuando aumenta el contacto del auditor con una obra valiosa, crece también su deseo de escucharla, de donde se infiere que no es sólo el «modernismo», como sostienen muchos críticos, lo que retrae al público, sino el desconocimiento.

Un ejemplo: no puede considerarse a Ravel como un autor «clásico» en el sentido vulgar del término. Escribió «Daphnis et Chloé» en 1912. Durante una treintena de años esta obra se ha interpretado relativamente poco. De repente, se impuso gracias a

una dirección brillante de Charles Münch en la Société des Conservatoires de París.

Desde entonces la «Segunda Suite» se escucha sin cesar en los conciertos y en la radio (nueve veces me topé con ella en una semana). Logra el mismo éxito y atrae tanta gente como la Pastoral de Beethoven. Es justo y está bien. Otro ejemplo: hace algunos años Toscanini exhumó una obertura de Rossini encantadora, *La Scala de Seta*. Como se trataba de Toscanini, el éxito fué enorme y pasó de inmediato al repertorio de los directores de orquesta, en el que ya no se encuentran *Guillermo Tell* o *Semiramis*, abandonadas a los orfeones. Toscanini también las olvidó.

Hemos puesto el dedo en la llaga en cuanto al drama de nuestra época. No se va al teatro a escuchar música, sino a admirar el virtuosismo de la ejecución musical. El número de conciertos aumenta sin cesar. El repertorio disminuye en la misma proporción. El aserto es valedero para los innumerables recitales de pianistas que no salen de los autores consabidos. La obra no cuenta, es necesario insistir sobre esta verdad, porque es el trampolín que valoriza el virtuosismo, puesta al servicio de la «técnica» o de la gesticulación coreográfica del intérprete. Harto efectivo es que el director de orquesta «glorioso» o el instrumentista célebre canalizan la vida musical.

Tomemos al director célebre. Llega una vez o dos al año para dar un concierto de gala. Su programa, como es lógico, comprende las obras que le han valido sus mejores éxitos por doquier. Durante cuarenta años (o más) dirigirá la Cuarta de Schumann que nadie interpreta como él. En el otro concierto irá «la Patética».

¿Se atrevería, por inaudita aberración, a introducir una obra nueva, luego que el empresario se deshiciera en lágrimas con frases como: «¿Será capaz de dar la Sinfonía de X en lugar de la de Brahms que todos quieren escucharle? ¿Quiere Ud. ver la sala vacía y arruinarme? No, maestro. Le pido por lo que más quiera que llene la sala. Nada de locuras. Estas obras las conoce admirablemente y las dirige con el corazón... ¿Por qué cambiar?»

Lo mismo sucede con el gran virtuoso internacional que todos los años, anuncia su «Tercero y Único recital de la Temporada»: obras completas de Chopin por el eximio Malicutzto. Los hay por docenas.

* * *

Veamos ahora la organización habitual de conciertos. Se efectúan en casi todas las grandes ciudades del mundo. Los programas

son casi idénticos. A la delantera señalada entre los anglo-sajones por Tschaikowsky y Sibelius, sucedió Brahms en el trono de Francia, llevado por los directores alemanes en compañía de R. Strauss, compositor que valoriza las orquestas además de los directores. Dirige estas organizaciones un comité que asesora al director al escoger los programas y le impide lanzarse en tentativas demasiado audaces. El repertorio consagrado constituye la base. Se trata de verdaderas recetas. Las obras contemporáneas no van sino gracias a la subvención del Estado, que recupera, por lo demás, los gastos al aumentar los impuestos a toda actividad cultural, por lo menos en numerosos países. Pero es necesario que estas obras constituyan «primera audición» y, al margen por completo de su calidad e incluso de su acogida, deberán esperar largo tiempo su reposición.

Los comités, como es lógico, defienden los intereses de sus asociados. Todo el mundo adora a Beethoven, por lo tanto el «Ciclo Beethoven» se impone. Después de éste, se reanuda el programa de los años anteriores. Todo el mundo es feliz, sólo los nuevos compositores que ven sus posibilidades medidas con desoladora mezquindad. ¿Por qué?

El público se sabe de memoria la Sinfonía célebre; el material se obtiene fácilmente en los anaqueles de la Asociación. Como se toca sin cesar, exige pocos ensayos. La sinfonía nueva requiere más tiempo, es más difícil y la orquesta la desconoce. Además entraña una carga suplementaria: conseguirse el material. La Sinfonía Clásica atrae al público. La Sinfonía nueva se da con la sala vacía.

En la época de Haydn y Mozart era el público quien exigía obras nuevas. Por eso los compositores han escrito tanto. Hoy, repito, no se va a conocer la obra, sino la interpretación de la obra ya conocida.

* * *

Veamos el teatro lírico. En casi todas partes prácticamente ha muerto. Sólo Alemania e Italia se interesan por él todavía. En ambos países la última guerra ha destruído gran número de salas. Nunca volverán a reconstruirse, porque el teatro lírico siempre deja déficit. En su lugar se levantarán garages o cines.

En Francia, la crisis del teatro lírico ha adquirido la forma, obligado es señalarlo, de un sistema. Sólo se monta una obra nueva costosa cuando no hay más remedio; es decir, cuando la firma un miembro del Comité Directivo o alguien tan de la situación que

sea imposible rechazarlo. Nadie acepta la menor posibilidad de éxito. Se aplaude sólo con un simpático gesto de buena educación. Cuando por casualidad consigue filtrarse la obra de un músico de talento, no se hace ningún esfuerzo para contribuir a lanzarla. El teatro lírico se ha convertido en sinónimo de anacrónico. «Para que la ópera-comique se mantenga, se me ha dicho, sería necesario interpretar «Carmen» todas las noches». La juventud abandona el género a los viejos que todavía persiguen en él sus recuerdos.

En Estados Unidos e Iberoamérica la situación es similar. El Metropolitan de Nueva York resulta tan anticuado como la «Gaité Trianon» y el Colón de Buenos Aires, donde se ofrecen óperas cantadas por algunas «vedettes» que todavía mantienen su entusiasmo.

Las ciudades que aún conservan un teatro de la ópera lo custodian como una especie de coquetería cultural. Casi forma parte de cierta concepción urbanística. Se da el viejo repertorio para el cual se cuenta con todo. Montar una obra nueva cuesta una fortuna que compromete la vida del teatro y a la que se renuncia desde luego, puesto que el público no la pide tampoco, pues busca la novedad en el cine, en la comedia; ni siquiera en el ballet al cual va, no por las obras, sino por los bailarines.

También murió la opereta, reemplazada por el género revestiril. Se cambian los títulos de vez en cuando, pero el espectáculo es siempre el mismo. Se introducen desfiles de modelos, el Cancán francés, un despliegue de palomas mensajeras o un match de lucha libre. Sin duda, esto atrae más entusiastas que una partitura, aunque la cante un tenor de moda que, además, se puede escuchar por la radio.

Por último los escenarios de provincias se extinguen paulatinamente, al mermar las subvenciones que mantenían las orquestas locales.

* * *

Las novelas, las comedias y las películas nos presentan a menudo al compositor como héroe merecedor de la gloria porque, naturalmente, posee genio, se casa con la bella joven a la que ama y vive en un hotel majestuoso sin el menor asomo de angustia material. Me indignan estas incitaciones al libertinaje musical en que incurren literatos ignorantes. ¡Un éxito en la Ópera y ya sois rico y célebre! ¡Podéis hacer fortuna en el teatro lírico! Así han triunfado Massenet en Francia, Richard Strauss en Alemania y Puccini en Italia. Consideremos que Massenet recibió —por contrato— 150.000 francos anuales de su editor, aparte de sus derechos de au-

tor. El Khédive de Egipto entregó idéntica suma a Verdi al inaugurarse con «Aida» el Teatro de la Opera de El Cairo. Estos episodios son los que nos hacen soñar...

En cuanto a los derechos de autor que nos reportan sinfonías, cuartetos, sonatas, canciones y otras bagatelas, sabemos que Gabriel Fauré, director del Conservatorio, miembro de la Legión de Honor, músico que abrió puertas secretas de horizontes insospechados, no logró, a pesar de su celebridad, reunir los dineros necesarios para optar al puesto de secretario perpetuo de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música.

Ya hemos señalado las características fundamentales de los conciertos de los virtuosos. Programas siempre idénticos, recetas invariables con algunos nombres célebres. Para los pianistas el Festival Chopin-Liszt o Beethoven. Para los violinistas, cellistas y cantantes, la misma cauta limitación. Ningún instrumento más se atreve a tentar suerte. La flauta, el clarinete y el corno quedan confinados en la orquesta.

Los conjuntos de música de cámara casi han desaparecido. Como la citada receta debe repartirse entre varios ejecutantes, los gastos de viaje, estadía, etc. son los mismos para cada uno. De aquí la imposibilidad de amortizarlos, incluso con los programas más atractivos, pues también ha disminuído en gran proporción el público aficionado a estos conciertos.

Los Grandes Festivales

Desde hace algunos años, las ciudades populosas organizan magnos festivales de verano. Los primeros destinados a dar a conocer la música nueva, como el de Salzburgo en 1921, sirvieron de base para crear la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Pronto se convirtieron en temibles experimentos con menoscabo de la música contemporánea, porque en ellos era necesario —ante todo— presentar el «último grito». Los autores de talento arrollados por la masa de los mediocres, viéronse reducidos a minoría hasta desaparecer discretamente. El público siguió su ejemplo.

Ahora se trata de oficinas turísticas basadas siempre en los mismos nombres: Mozart y Wagner, cuando se trata de teatro; concursos de directores y virtuosos cuando la materia prima son los conciertos.

Los abusos del fisco en aras de un afortunado espíritu económico de retorno son la causa de estos hechos. La gente prefiere

perder su dinero en el financiamiento de algunos actos bellos, antes que dejarse estafar directamente por el Estado. Ahora nada se pierde, en buenas cuentas, puesto que los despilfarros van a parar, como mal menor, a los bolsillos de los artistas que participan en tales asambleas de arte. Todo beneficia a la causa, pero el desarrollo del arte musical brilla por su ausencia. En definitiva, las ganancias entran en las cajas fuertes de las compañías ferroviarias, los hoteles y los restaurantes.

El cine

El cine ha constituido durante mucho tiempo la solución. La falta de posibilidades en el teatro y en la música de cámara, la remuneración irrisoria de las obras sinfónicas, lo inaccesible de las ediciones, hacen que los compositores vuelvan los ojos hacia el film y que consigan un mal pasar, ayudados por algunos espíritus selectos de esta actividad.

Cuando, hace algunos años, varios compositores especializados en música para el cine presentaron al comité de organización de la industria cinematográfica un proyecto de contrato-modelo, que por lo demás no fué tomado en cuenta, se podía leer en él esta frase: «El nombre del compositor deberá mencionarse en los carteles de propaganda con caracteres tipográficos iguales, al menos, a los del actor menos favorecido».

Lo anterior demuestra que los compositores no sobreestiman la importancia de sus partes en la creación de las obras maestras de la cinematografía. Desde hace tiempo, están habituados al tratamiento de pariente pobre. Bien entendido que nadie va al cine por la música y que nadie, al oírla, la escucha.

Huelga repetir que se volvió con rapidez al sistema de antaño, a la fabricación industrial ya descrita. Y como la crisis de la producción aumenta, la participación de los fabricantes no organizados desaparece con ella.

Ediciones

Entre la edición literaria y la musical hay un abismo. El libro se edita con facilidad porque encuentra de continuo su consumidor, mientras que la música, como resulta cada vez de más difícil lectura, se compra también cada vez menos. Además su precio es muy alto. Hace cincuenta años, en cualquier hogar burgués había un piano y se hallaban al lado de las sonatas clásicas las partituras

para canto y piano de las óperas del día. Todo ha cambiado. La lectura y la ejecución son tan arduas que la venta de las partituras prácticamente ha desaparecido. La transmutación de los amantes de la música de cámara en auditorios de radio ha contribuido no poco a tan triste estado de cosas. Para el editor, la publicación de un cuarteto o un quinteto nuevo es un gesto de mecenas. No hay público que lo adquiera y los escasísimos conjuntos profesionales que gustarían de incluirlo en su repertorio lo reciben, naturalmente, a título gratuito.

Para editar una obra sinfónica, los gastos iniciales, cada vez más altos, sólo pueden amortizarse al cabo de largos años y sobre la base de que el autor sea conocido e interpretado en el extranjero.

También el alquiler del material puede cubrir una parte de los gastos editoriales. Es interesante, a título de ejemplo, estudiar un breve cuadro de las Ediciones Durand, que indica el movimiento de ventas de ciertas obras contemporáneas:

AUTOR	OBRA	INSTRUMENTOS	CANTIDAD Y FECHA DE LA PRIMERA EDI- CIÓN	AGOTADA EN
Debussy	Prémière arabesque	Piano	400 ej. 1891	1903
Debussy	Children's Corner	Piano	1.000 ej. 1908	1913
Ravel	Histoires naturelles	Piano-Canto.	500 ej. 1907	1913
Ravel	Ma mère l'oye	Piano 4 manos	500 ej. 1910	1912
Messiaen	Ocho preludios	Piano	500 ej. 1930	No agot.
Milhaud	Suite Sinfónica N.º 11	Part. de orquesta	100 ej. 1921	No agot.

Contrasta con este cuadro la venta de más de 150.000 ejemplares de una obra literaria de autor joven, desconocido por añadidura, antes de un año de su publicación.

En cuanto a los discos, caemos en la misma fórmula: diez impresiones de la Pastoral de Beethoven con directores y orquestas diferentes, mientras las otras obras, incluso las clásicas que no figuran en los repertorios y, por supuesto, las modernas, es imposible conseguir las.

Pero, en fin de cuentas, no seamos tan pesimistas. El disco «Long Play» de 33 $\frac{1}{3}$ puede dar cierto sello y tono a la colección del aficionado que de esta suerte ostenta una discoteca equivalente a la biblioteca del humanista. Nos queda un terreno muy importante, cual es el de la radiodifusión. Pero prefiero reservármelo para

incluirlo en la categoría de los remedios propuestos, luego de dedicar algunos párrafos a la responsabilidad en que incurren los mismos compositores.

No vale la pena insistir sobre el agravio reiterado con que se separa eternamente a una época de otra «no melódica», recalcando cada cambio de proceso armónico o el retorno hacia una escritura más horizontal.

Para mí, lo que ha distanciado al público del compositor es la coquetería un poco pueril del último, propenso a escribir y a expresarse de manera complicada. La lectura de la música es de por sí bastante ardua para embrollarla más. Resulta mucho más difícil encontrar una reacción clara que alambicada, y suele cederse con demasiada frecuencia al atractivo de un grafismo que hace tiritar a los ejecutantes. Se logra así, desde luego, dar la impresión de una maestría formidable, cambiando la medida, los caracteres de las notas, haciendo acordes superpuestos en estilo de rascacielos. Esto es infantil. Hoy, cualquier esfuerzo en mano de obra musical cuesta una fortuna. Es vituperable y estúpido malbaratar tiempo y dinero. Incluso estos sistemas de escritura, aunque ya no impresionan a los cándidos, sirven para descubrir infaliblemente la torpeza.

En suma, fuerza es admitirlo, el porcentaje de obras nuevas realmente valiosas no guarda proporción con el esfuerzo exigido para darlas a conocer. Hay demasiadas mediocridades, que una imprudente política de compadrazgo logra estrenar, lo cual apenas constituye una satisfacción platónica para uno solo con grave perjuicio para el interés general hacia los compositores jóvenes.

Por consiguiente, se trata de mejorar las posibilidades del compositor, ante todo del que ya ha hecho su prueba de fuego, pues el éxito recaerá en beneficio del conjunto de la corporación y facilitará la carrera del debutante.

* * *

Con lo anterior creemos haber determinado la escasísima importancia que a la música contemporánea corresponde en la vida musical de nuestros días. ¿Cómo remediar tal estado de cosas?

Veamos algunas fórmulas que se me han sugerido:

1) *Por medio de la educación primaria. Estudio obligatorio de la música, con idéntica jerarquía que el del dibujo.*

Estoy de acuerdo, si de lo que se trata es de fomentar en los niños el gusto por la música; pero no lo estoy en cuanto a la obli-

gación de crear cursos de análisis y de embutir en los escolares fechas relativas a la Historia de la Música.

Lo que conviene es dar a conocer la música a través de la audición directa, sobre todo con el empleo de los discos o la radio, a partir de los músicos contemporáneos, hasta llegar, progresivamente, a los clásicos. Primero el lenguaje vivo, el lenguaje de la época del auditor; después, el estudio de los sistemas que lo han originado. Ante todo, formar auditores, amantes de la música, crear inquietudes por el arte musical, y no aprendices de profesionales como los fabrican los Conservatorios. La mayor parte de estos establecimientos y de sus profesores son los responsables de la carencia de interés por la música. Los alumnos trabajan la técnica de los instrumentos, no el «arte musical».

Tentemos una experiencia con veinte primeros premios de piano. Todos tocarán con una velocidad impresionante los Estudios de Chopin o cualquier Final de una Sonata de Beethoven. Que se les pruebe con una partitura como «Ariane et Barbe-bleu», por ejemplo. Serán incapaces de descifrar ocho compases sin errores. No se les ha enseñado a leer música. Se le ha forzado a pergeñar escalas y arpegios hasta el agarrotamiento por hipertrofia de las muñecas.

En el deporte se es más lógico. Hay ciclistas que pasean los domingos lo cual no quiere decir que se crean obligados a inscribirse en «La vuelta a Francia». El virtuoso es una excepción. Se educa a todos los jóvenes pianistas como si debieran resultar, por fuerza, virtuosos. Un lector avisado es infinitamente más útil al arte que un «recordman» del campeonato Chopin-Liszt.

Es por lo tanto ocioso cotizar esta avalancha de primeros premios que salen a borbotones todos los años de los Conservatorios, cada uno de los cuales se vanagloria de un título tan desvalorizado como un franco francés para hacerse cartel en un nuevo recital Chopin y convertirse en un resentido más.

Formemos lectores de música que, a las horas de descanso, sean capaces de desentrañar para su solaz una Sonata de Schubert, un Impromptu de Poulenc o incluso alguna partitura de cámara con un amigo cellista. Pero no demos un paso para estimular al campeón virtuoso. Son muchos los que se sirven de la música y muy pocos los que la sirven.

2) *Aumento de las subvenciones a las orquestas sinfónicas e inclusión obligatoria de una obra moderna en todos los programas, que no constituirá un Festival consagrado a un solo autor.*

Defiendo naturalmente con entusiasmo la idea de hacer pagar al Estado subvenciones más y más contundentes. Pero tamaña ventaja me deja frío si se trata de ayudas esporádicas, porque lo frecuente es ver cómo disminuyen.

El acucioso informe de Roger Fernay muestra la vertiginosa caída de las cantidades asignadas al presupuesto de Bellas Artes en Francia desde el final de la última guerra, con el objeto de preparar mejor la próxima.

Ya hemos señalado que el teatro de provincias, sobre todo el teatro lírico, se encuentra en proceso de asfixia progresiva, de pérdida total.

En efecto, las cantidades presupuestadas por los poderes públicos fueron:

en 1948.	240 millones		
en 1949.	120	»	
en 1950.	80	»	
en 1951.	46	»	(1)

La ayuda del Estado constituye, tal vez, un soporífico que permite tolerar la enfermedad sin los dolores de la agonía: no es un procedimiento curativo. Lo censuro porque nunca se repetirá bastante que el remedio debe provenir de la voluntad del público para escuchar las obras nuevas.

La inclusión forzada de una partitura nueva en un programa, también es aleatoria. No impedirá los Festivales Beethoven y sucederá con la obra de estreno lo mismo que con la mayor parte de las primeras audiciones impuestas por los subvencionados. Se ejecutarán (seguramente en el sentido más definitivo y semántico del término) sin importarle un ardite a los más. Porque es necesario no soslayar el problema de la calidad de la obra. Si es digna de apoyo, debe imponerse no una vez, sino todas las necesarias. Hay que tener valor para descorazonar a los mediocres en beneficio de los autores que tienen posibilidad de conquistar el favor del público. ¿Quién puede realizar esta tarea? ¿Los críticos, los músicos o los comisarios del pueblo? También aquí es necesario, quiérase o nó,

(1) Roger Fernay: Bilan Syndical 1951-1952.

apelar al veredicto del público, después de haberle dado la posibilidad de confrontar las partituras. Es lo que han pretendido los Conciertos Padeloup y el ensayo ha permitido apreciar que su criterio no se oponía al de un jurado conspicuo. En todo caso, sería muy oportuno que las subvenciones sólo se entregaran *después* del trabajo y fueran repartidas en proporción al esfuerzo de cada orquesta.

Existen conjuntos que no perciben ayuda alguna, salvo la de los amantes de la música, que no disponen de recursos otorgados por los poderes públicos, como la Orquesta Basilea, que acaba de celebrar su vigésimoquinto aniversario. Durante un cuarto de siglo no ha interpretado ninguna sinfonía de Beethoven, mientras las demás orquestas las repiten sin cesar en sus programas. Este conjunto sólo programó obras modernas o las clásicas que los otros desdeñan...

Naturalmente, los comienzos fueron difíciles, pero con el tiempo lograron formar un público cada vez más numeroso que se habituó a interesarse en las partituras nuevas por sí mismas, a escuchar la música antes que comparar las fantasías de los intérpretes. Es todo un ejemplo de pedagogía artística.

Me parece justo, cuando hay subvención, hacerla extensiva a los conjuntos de música de cámara. Esta forma es una de las más puras y elevadas, pues se dirige a un auditorio restringido. Sin duda, deben multiplicarse los esfuerzos para evitar su desaparición. Primero, por los auditores; enseguida por los compositores.

Presentar un nuevo quinteto acarrea menos gastos que dar una sinfonía; sin embargo, como hemos señalado antes, la necesidad de ayudar a estos grupos (cuartetos, quintetos, etc.) tropieza con el grave y progresivo aumento en los gastos que ocasionan los conciertos. Otra ventaja puede ser el afirmar de esta suerte la carrera de los ejecutantes que, sin lograr el título de campeones de su categoría, pueden constituir, merced a su trabajo regular, conjuntos de primer orden y luchar con provecho contra el virtuosismo deportivo.

Todo esto ha existido y existe todavía; más icon cuántas dificultades cuando los conjuntos del tipo de los Cuartetos Joachim, Capet, Calvet, Löwenguth y otros, como el admirable trío Cortot-Thibaud-Casals, se consagraban a la música de cámara más pura!

3) *Encargos de obras por el Estado para el teatro, las escuelas, la radio. Concursos en los Conservatorios.*

La última de estas fórmulas se mantiene en vigencia desde hace mucho tiempo, pero no puede considerarse seriamente entre las que pueden mejorar la situación de los compositores.

Las otras ramas del Estado apenas interfieren en el dominio de la música. Se glorifican las grandes degollinas de la guerra con estatuas heroicas, coronando enormes listas de muertos; no con Cantatas. Incluso, tales cantatas, en el caso de solicitarse, serán encomendadas a los consagrados, no a los jóvenes, ni distribuidas con equidad entre dodecafonistas y «progresistas».

Los encargos de obras líricas suelen llegar de tarde en tarde, lo hemos señalado ya, aunque mueven a los gobiernos a una generosidad muy poco habitual en sus costumbres. Vimos que en Italia el Gran Premio Verdi sumaba cuatro millones de liras. La recompensa acarrea el montaje de la obra; costo: treinta millones de liras.

Ballet

A la música cuadra, en el ballet, un papel cada vez más secundario desde la apoteosis de Diaghileff.

Volvemos a los espectáculos de virtuosismo deportivo. Con frecuencia la música es un trozo clásico: Invitación al Vals, pot-pourri de Chopin, fragmentos de Tchaikowsky arreglados para orquesta de reemplazantes. Sólo en las grandes solemnidades oficiales se puede oír una verdadera partitura.

Para mantener libres sus atribuciones, los coreógrafos siguen cada vez más el hábito de basar sus ballets en música que no ha sido escrita con tal fin: sea una sinfonía clásica, un poema sinfónico o un oratorio. El resultado es frustrar al compositor contemporáneo una de sus pocas posibilidades.

Cine

Desde hace veinte años se piden reportajes a los músicos sobre su arte y el cine. Las respuestas siempre son las mismas, pero todavía no se ha experimentado mejora alguna. Aunque el presupuesto de producción sume abundantes millones, jamás se reserva nada para el compositor. Para la orquesta o el director, sí, porque significa mano de obra; pero ¿y la creación musical...? En puridad,

ésta sólo puede contabilizarse por medio de ceros sucesivos o provocar innobles mercachiflerías entre esta clase de industriales que trafican con el derecho de autor. Como ya lo indiqué al principio, es una actividad bien extraña a la del compositor.

* * *

No quisiéramos caer en la ingenuidad de insistir en la política de reducción de los impuestos en una época en la cual todos los países realizan los máximos esfuerzos para liberar de ellos a sus conciudadanos. En la lista de los sacrificados, el autor, el compositor, el independiente sin fuertes lazos gremiales, van a la cabeza. También sabemos que el rendimiento de los derechos de autor mínimos es en ciertos países completamente ilusorio. Las industrias relacionadas con el Estado, o que son el Estado mismo, no muestran el menor embarazo en manifestar su desagrado ante la prerrogativa del autor para vivir de su trabajo, derecho combatido y atacado desde todos los frentes. Es necesario tener la valentía de llamar a las cosas por su nombre y no fiarse de los discursos pergeñados a los postres en los banquetes de los congresos y de otras solemnidades a las que uno va a divertirse.

También vale lo anterior para la radio y la futura televisión. Me han dicho: «Todas vuestras jeremiadas nada significan ante el esfuerzo que reliza la radio. ¿Qué importa la extinción de las sociedades de conciertos y de los teatros líricos, cuando la radio existe y posee los medios (siendo la mayor parte de ellas organismos del Estado; por lo tanto, el Estado mismo) para pagar todos los déficit? Es que, precisamente, no estoy persuadido en absoluto del beneficio que representa para el arte musical esta llave abierta que vierte sobre la humanidad un torrente inagotable de ruido. Todos sabemos que un hombre sometido de manera continua a una luz demasiado fuerte, acaba ciego. Nuestra existencia está cada día más dominada por el estrépito en que vivimos. A fuerza de aguantar el ruido, todos estaremos sordos dentro de poco. La radio de la portera o del vecino espeta del alba a la madrugada un alud de ruidos. Tanto puede ser la *Misa en si menor*, como una cadena de eructos de varios acordeones locos. Este estrépito lo encontramos en todas partes: en la calle, en las tiendas, en los cafés, en los restaurantes, incluso en los autobuses. Ahora se impone hasta en las fábricas. ¿Imagináis a un hombre, auditor seis veces durante la jornada de trabajo de la Sinfonía en do menor, precipitarse ansioso por la tarde en una sala de conciertos donde ha de pagar un precio

sin duda elevado para escucharla por séptima vez? Muchos escolares hacen su tarea de matemáticas al lado de su aparato en actividad. Se habitúan a considerar a la música como un «ruido de fondo» al cual su espíritu presta la misma atención que al estuco de la pared.

Repasemos lo que apuntó con sobrada justicia Strawinsky en su «Poética Musical»:

«La difusión de la música por todos los medios es en sí una excelente cosa; pero repartirla sin tiento, multiplicarla sin ton ni son en el gran público que no está preparado para ella, expone a este público a la más perjudicial saturación. Ya no vivimos en los tiempos en que Juan Sebastián Bach hacía animoso un largo viaje a pie para oír a Buxtehude. La radio nos trae, a cualquiera hora del día y de la noche, la música a domicilio. Ahorra al auditor cualquier esfuerzo, excepto el de manipular una perilla. De otra parte, el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En música, como en todo lo demás, la inactividad degenera en anquilosis, en atrofia de las facultades. De esta manera entendido el problema, la música resulta una especie de estupefaciente que lejos de estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De suerte que el mismo empeño destinado a ampliar el amor por la música, difundiéndola sin tasa, sólo obtiene en general como resultado provocar la pérdida del apetito en aquellos a quienes intentaba despertar el interés y desarrollar el gusto».

En fin, imaginemos con lucidez lo que puede ser la dictadura de una organización exclusiva y omnipotente. Cae por su peso que el propósito supino de la radio es erigirse en fuente de *emisión única*, perceptible en el ámbito más amplio posible. De aquí, y a corto plazo, la desaparición de las radios de provincias muy inferiores en calidad; lo que entraña ipso facto la de la orquesta local y con más razón la de las compañías líricas.

Desde hace mucho tiempo luchan las sociedades de autores para obtener mejores tarifas de derechos, que en Francia figuran entre los más bajos. Si el Estado es el único dueño, les impondrá una capitulación sin condiciones.

También es necesario tener en cuenta que la radio posee sus gustos personales. Tal autor se escucha con mucha frecuencia, otro menos, aquél para vez y el último jamás. ¿Qué será de éstos cuando haya desaparecido para ellos cualquiera otra posibilidad?

Para qué citar los regímenes totalitarios suficientemente conocidos y de los cuales todavía podemos apreciar los beneficios.

Conclusiones

1) En primer lugar, debemos convencer al joven compositor de que esta actividad no puede alimentarlo, sino en casos sumamente excepcionales y en las puertas de la vejez. Antes debe poseer un oficio secundario o fortuna personal. El fenómeno lo padecieron al finalizar el siglo pasado la mayor parte de los poetas. (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Claudel, etc.).

2) No hagamos esfuerzos por «descubrir» talentos jóvenes. Más bien procuremos desanimarlos. Son ya demasiado numerosos, para la importancia que se les atribuye. En contrapartida, sea otorgada toda la ayuda posible a los que ya han dado prueba de tal talento para evitar que se hundan en la concurrencia con los grandes autores clásicos.

3) Orientemos la pedagogía musical hacia la formación de auditores de música contemporánea. Hay que luchar con denuedo contra la explotación deportiva de la música y contra el virtuosismo en todas sus formas.

4) Estimulemos en el público su curiosidad por los aspectos nuevos de la música, como lo hace por los de la literatura, el teatro, el cine y la pintura.

(Traducción de Leopoldo Castedo).

ESTETICA Y TECNICA DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

P O R

Gustavo Pittaluga

I

LO que dificulta los intentos de racionalización en materia de Estética es el carácter «germinal» del fenómeno de la creación artística. El paso de Mozart, y el de Rafael, por el mundo de los vivos, no tiene «racionalización» posible. Ni existe síntesis más luminosa del «fenómeno» mismo que la de Juan Ramón Jiménez: «... Así es, como la rosa, y no hay que tocarla más...».

Y, sin embargo, del hecho así propuesto nace de inmediato la necesidad de precisar un dato. Porque *la rosa* resulta ser un punto de referencia que recibe carácter de valor absoluto de la propia afirmación. ¿Qué rosa?, ¿qué es esa rosa?, ¿cómo es *esa* rosa?, ¿cómo se sabe cuando una obra es como ella y cuando no, si su esencia, a cuyas características referimos por comparación las de la obra, no nos es conocida?

La Física contemporánea ha determinado el principio de la singularidad e identidad de la materia. En un orden de ideas puramente especulativo pudiera servir de punto de partida para tratar de precisar el valor de la incógnita.

Por de pronto, si la materia es una e idéntica, se puede afirmar que todas las cosas *están* «a priori» —tal, la rosa— y que el problema, en términos de estética «activa», es que *sean* —como la rosa— y también suponer que, como la materia, es igualmente singular e idéntica la materia «inmaterial» —tal la intuición.

Así, si elefante y pizarra *están*, «a priori», con «anterioridad» a la composición molecular que los singulariza, razonamiento y fenómeno artístico podrían, a su vez, ser la misma cosa.

Sustantivamente, propósito científico y propósito artístico son idénticos: ambos buscan el alcance de la «verdad intuída». En lo calificativo, el primero lleva implícita la obligación de demostrar, empíricamente, que la verdad intuída es la verdad: el otro, no. Científicamente, la incógnita es igual al resultado de una operación destinada precisamente a establecer y demostrar su valor concreto. Estéticamente, la verdad intuída tiene que permanecer incógnita; sin cuya condición el fenómeno artístico mismo —o sea, el intento permanente de alcanzarla— dejaría de tener motivación.

La prueba evidente de la existencia de la verdad «superior», por decirlo así, está en la clasificación «inmanente», categórica, de las obras de arte que se hallan al alcance de nuestro conocimiento.

En buena disciplina, habría que demostrar «científicamente» y, si fuera posible, matemáticamente, primero: que hay una verdad artística de carácter y valor absolutos hacia cuyo alcance se dirige el creador mediante la intuición; segundo, que sus términos son incógnitos, es decir, que constituyen la incógnita; tercero, que, despejada, debe permanecer incógnita y que constituye en definitiva el fin esencial de la creación artística y la medida, relativa, de sus logros y méritos.

Como es sabido, existe un hallazgo por demás atrayente que, sin aspirar —como debe ser, en términos «científicos»— a otra pretensión que la de comprobar un hecho, determina matemáticamente la presencia simultánea de una característica, de valor idéntico, en los principios del equilibrio sideral, en los de las leyes de cristalización, en las de la acústica (musicalmente, en la consonancia del intervalo de quinta y en su inversión, la cuarta, y en la tríada del acorde mayor de tónica). Se halla, en la llamada por Leonardo «divina proporción» y se encuentra, como ejemplo de otras obras maestras, en el Partenón. Matemáticamente, se formula mediante una proporción y se llama la «áurea dimensión».

De reunir las dos condiciones requeridas, nos encontraríamos con un valor corpóreo, físico, absoluto que, especulativamente, podría representar en cifras el concepto de la «pura verdad». Es decir, con un procedimiento empírico de referencia estética. Por de pronto, con la existencia de un valor. Con una incógnita despejada. Y, en seguida, con la sorpresa de que, por su propia esencia, satisface —impone— el cumplimiento de la segunda condición. En efecto, la proporción que expresa la «áurea dimensión» es *incommensurable*, porque *φ*, el «número áureo», es un «integral». De tal manera que el valor obtenido para la incógnita se mantiene, en permanencia, fuera de nuestro alcance (1).

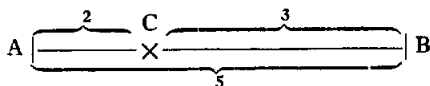
(1) Se determina geoméricamente (mediante un procedimiento relativamente sencillo, pero que no tendría aquí lugar) gracias a la identificación del «punto áureo» y sus términos, obtenidos con la identificación de la «integral» designada por el signo *φ* del alfabeto griego y con el nombre de «número áureo»:

$$(\psi = \frac{\sqrt{5} + 1}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1,2247 \dots \text{etc.}).$$

Su enunciación y representación más sencilla consiste en el trazado de una línea recta entre dos puntos. Dividida en dos segmentos, la «dimensión áurea»

Pero todavía ofrece tan sugestiva ideación un motivo más de sutileza en sus probabilidades representativas de «patrón áureo». La «áurea dimensión» se puede hallar donde se encuentre si tiene existencia en virtud del mágico alcance de un creador «bien intuído» y *únicamente de esa manera*. Porque es *absolutamente* imposible realizar la operación inversa. El más simple de los ejemplos (el hallazgo de la «dimensión» en una recta) ofrece la prueba. Si alguien se propone dar existencia física a esa recta, digamos en la forma de un listón de madera, como para determinar en ella el «punto áureo», divisoria de los segmentos proporcionales, no podrá servirse del cálculo integral, sino de las unidades convenidas en un sistema cualquiera de pesas y medidas (2), sólo se hallará en condiciones de aspirar a la aproximación. Que en Arte —y no diga-

ocurre si el segmento *menor* es al segmento *mayor* lo que éste a la longitud total de la recta.



En valores temáticos, la proporción $AC : CB : CB : AB$, es la siguiente:

$$\frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{5}{8} : \frac{8}{13} : \frac{13}{21} : \frac{21}{34}, \text{ etc.}$$

El «punto áureo» (C), o sea, la «divisoria» de los dos fragmentos, se determina geoméricamente mediante un procedimiento relativamente sencillo, pero cuya descripción no tendría lugar aquí. (Por lo demás, y a los fines concretos de la referencia, habría que considerarlo en términos de Geometría no euclidiana).

El «número áureo», o sea, la *integral* determinante, tiene por representación la letra *φ* del alfabeto griego y por expresión matemática, la siguiente:

$$\psi = \frac{\sqrt{5+1}}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1.2247 \dots \text{ etc.}$$

Y la operación se plantea así:

$$\psi = \frac{\sqrt{5+1}}{2} = \frac{\sqrt{6}}{2} = 1.2247 \dots \dots \frac{CB}{AB}$$

(2) Le Corbusier ha creado recientemente un sistema de medidas, basado, precisamente, en la «áurea dimensión» o «proporción áurea».

mos en Arte «con falsilla», con «diccionario de la rima», con «preceptiva», con «patrón áureo»— es el fracaso inapelable: la imitación, o el «pastiche».

Así podría ser *la rosa*.

Porque su «intuición» es permanente, está en proceso constante de metamorfosis. Ultimamente, contemporáneamente, parece como si hubiera adoptado los siguientes puntos de vista.

II

Música «contemporánea» vale aquí por la que los compositores determinantes del carácter de ese período han venido escribiendo desde la aparición de Claudio Debussy.

Para buscar las «causas motivadoras de la música contemporánea» hay que retroceder siglo y medio y encontrarse con Beethoven. Porque, aunque parezca mentira, la causa inmediata de la música «contemporánea» es la necesidad de poner «orden» en la música, sin adjetivos, de devolverla a su cauce legítimo, al que le es propio. Y el responsable de que el fluir normal de la música desborde sus cauces, destrozando sus márgenes y asolando las praderas de sus orillas, es Beethoven. (NB. La magnitud del «desastre» es proporcional a la gigantesca estatura del causante, y la del «desorden», a la voluntad imperativa, irresistible, de su «orden» propio. Del «orden» a su escala, a su imagen). Tan fenomenal es lo ocurrido que los que llegan inmediatamente después de su paso, los destinados a tomar su sucesión, se encuentran en la imposibilidad de tener una noción clara de lo que eran aquellos parajes antes de la inundación. (No se olvide que la Pasión según San Mateo es un «descubrimiento» de Mendelssohn). Puestos a sus faenas de compositores, trabajarán en el desorden sin saberlo. Pero como achicar las aguas desbordadas en un acto instintivo, en la necesidad de establecer un orden en el caos organizado por su terrible predecesor, convienen, tácitamente, en reducir el nivel de las aguas a los términos del romanticismo. De la pasión olímpica, a la pasión humana.

Si los románticos se «achican» hasta las pasiones humanas, los que les siguen cronológica y lógicamente, se reducen al manejo de las pasiones burguesas. En una sucesión, que es la sucesión alemana, llegan, en virtud de la tergiversación operada por Ricardo Wagner en los términos y conceptos románticos en función de sus necesidades personales, y por la vía de Bruckner y Mahler, por una parte, hasta Ricardo Strauss —y la «Sinfonía doméstica»— y, por

la otra, hasta Arnold Schoenberg —con, o sin atonalismo, que es lo accesorio; siendo lo sustantivo la consumación de la decadencia alemana. Es, pues, a Ricardo Wagner a quien le es debido en último término, a fuerza de acumular el tesoro de cartón piedra que le «delató» ante Nietzsche, el nacimiento de la música «contemporánea» (3). ¿En qué consiste la «tergiversación» wagneriana de los términos románticos? En puridad, tan sólo en esto: en la transposición del valor emocional de la música, que en los románticos toma pie en «sentimientos» de otra naturaleza, pero conserva, sin embargo, su carácter de fin sustantivo, transformándolo en medio de provocar, o expresar y, sobre todo, extraverter emociones extramusicales que ni siquiera son ya el *motor* del compositor, sino las que éste le atribuye a sus propias criaturas, creadas precisamente para emprender el «monólogo».

En este punto llegamos a uno de los factores que se han opuesto con mayor tenacidad a la «sincronía» entre los compositores «contemporáneos» y su mundo circundante. Teóricamente, su mundo receptivo «contemporáneo».

En efecto, al hacer en la música limpieza de equívocos, llega un momento —el de la «Pieza en forma de pera» y los «Movimientos perpetuos»— durante el cual aparece aquella tan resueltamente desprovista de color, y calor, de olor y sabor, que parece carente de la dimensión de profundidad.

Su fluir ha vuelto a un cauce. Pero a un cauce que parece carecer de sustento físico, como la mujer levitante del prestidigitador. Lo cual —y prescindiendo de la alegre sorpresa del «truco», o del «fenómeno» (lo que sea)— tampoco es verdad. Porque el fluir del Arte requiere de lecho. Y de un lecho que no sea de invención del fakirismo, sino de un lecho auténtico, con sus guijarros, sus enseñadas, sus meandros y, naturalmente, sus torrentes. Incluso sus torrentes impetuosos.

El valor emocional es un elemento «permanente» en la Música. Lo que varía es la intención con que el compositor de cada época lo ha venido y lo viene empleando, que depende del punto de vista desde el cual se enfrenta con el problema general de la Música. Pero los elementos emocionales, como los medios de ponerlos en valor, son permanentes y, por el momento, inmutables.

(3) «Pelleas», nuncio de la música «contemporánea», nacido del «horror» del Anticristo, es la prueba más fehaciente. Tan grande es la pasión que lo motiva, que el Anticristo —Ricardo Wagner en persona— está allí presente con igual vehemencia que la puesta en el exorcismo por el Apóstol Claudio.

En nuestros días, se afronta, como en la tauromaquia, por medio del complejísimo arte de «escurrir el bulto»; como en la balística, «tirando por elevación», calculando la parábola y usando, además, de la sutileza de fingir el blanco; cuidando de no confesar la vena cordial, y ocultando el espasmo. Es decir, con elegancia.

Para la invención de ese artificio ha sido precisa la redención del compositor de música y su ascensión a la categoría, muy alta —y muy rara— de «persona» en toda su integridad. De persona capaz de no exteriorizar escandalosamente sus «interioridades». De persona «en su sitio». De ser susceptible de calibrar, afinar y encaminar sus emociones, clasificándolas con la más delicada y precisa estimativa. De ir en busca de la «pura verdad» —de la pura emoción— para rebotarla envuelta en un misterio —en una mistificación— de su invención personal.

Por eso el espectador ideal de la obra de arte de nuestro tiempo será el que, bien envuelto en su tupida capa de «antecedentes», sea capaz de despojarse de ella a su entrada en contacto con el producto artístico ofrecido a su vista —a su oído—, poniendo en tensión todos sus medios receptivos «sensibles» para percibirlo, y torne a envolverse en ella, sirviéndose de sus «conocimientos» y de sus medios intelectuales, para «entenderlo». Porque ninguna obra de arte «contemporánea» sería posible sin lo preexistente, en lo cual se apoya para lanzarse al espacio.

Lo cual no quiere decir —ni mucho menos— que el propósito de recuperación de la pista del camino perdido lleve implícita la intención de *volverse* por él, sino todo lo contrario. Porque este camino de la música no lo es, realmente, sino en virtud de una serie encadenada de otros tantos *actos* subjetivos, a cuyos resultados otorgamos más beligerancia que a otros. No tiene sino pasado. Termina, siempre, en la última nota del último compositor que haya tenido la fortuna de bien intuir; por delante, no hay más que campo abierto y desierto, ante cuya inmensidad hay que orientarse y *avanzar* con los ojos vendados, sin otra referencia que la de los hitos que registran su historia. Cuando, al considerar el rumbo de su trazado, el que va a partir de allí, intuye el abismo, o el «dead end», se produce, como hace cincuenta años, la «crisis». Y la «crisis» toma proporciones nunca antes igualadas cuando la música se anteprovoca esa crisis de la que va a renacer con el hombre —con el contenido— de «contemporánea».

En efecto, la criba de impurezas que constituye el primer acto de la operación es tan tupida que, a su término, no ha pasado por el tamiz sino el espectro de la música. Porque junto a los residuos

yacen también la mayor parte de los elementos de la música. Las crecientes necesidades de la presentación y representación de las pasiones extramusicales habían terminado por teñir a la melodía, la armonía, la agógica, la dinámica e, incluso, a las formas teóricamente «incontaminables», de significados emotivos o alusivos. Hasta tal punto, que su valor autónomo había llegado a desaparecer, convirtiéndose literalmente en «equivalencias», cuya traducción tenía su clave, su cifra y su diccionario.

El compositor de ese momento, se encuentra, pues, por un lado, con la impalpable verdad teórica de la música y, por el otro, sin elementos físicos ni espirituales para dotarla de verdad real — para realizarla. Por eso se salva. Obligado, por razones providenciales, a escribir música y, por la realidad de las circunstancias, a tomar una resolución, decide hacer tabla rasa e inventarla otra vez.

Esa actitud, ese «permiso general» sin precedentes para inventar, que la música, como todas las artes, se otorga a partir de ese momento es, a mi modo de ver, la idea fundamentalmente fertilizante de nuestro tiempo. Porque transforma en obligatoria la novedad absoluta de las ideas de cada cual. Y la prueba es la riqueza, la variedad, la incesante modificación y el altísimo rango de la música «contemporánea».

Bien entendido que las «nuevas ideas» no lo son «voluntariamente». Como en todos los procesos, hay ósmosis y endósmosis. La necesidad de restablecer el «orden» es tanto un concepto intelectual como una necesidad biológica. La música, desorbitada, iba a morir en un callejón sin salida. Pero bien claro está que, sin la previa existencia de la presencia latente de las nuevas ideas, la crisis no hubiera tenido lugar o hubiera sido puramente académica.

El hecho de que el punto de partida tenga un significado intelectual no impone la condición de que la actitud adoptada tenga exclusivamente ese carácter. Lo que hace es poner de manifiesto otro hecho importante. El de que, por vez primera, el compositor —el artista— pone a contribución su inteligencia para afrontar un problema imaginativo y restaurar su función esencial. Cuando lo ha conseguido, se encuentra por añadidura con un nuevo elemento. Propiamente, con el «elemento de juicio» y, naturalmente, se va a servir de él. Por ejemplo: en el momento en que una de sus ideas —digamos, una idea melódica— iba a caer en pecado de confusión, a tropezar con la posibilidad de entrársele por el corazón, al que la oyera, recortará su vuelo, desviándolo por un paraje insólito y, si es preciso, arbitrario, canalizándola así derechamente al oído y, por el nervio auditivo, a la cabeza. Es decir, la «intelectualizará».

Del mismo modo, cuando se sirve de un idioma «nuevo», busca un medio de expresión del que necesita, pero, además, devuelve todo su prestigio al caído en desuso mediante la búsqueda inteligente, y el hallazgo, intuído, de la multiplicidad latente de sus probabilidades.

En rigor, no hay un idioma musical «contemporáneo»: hay una gran diversidad. Tanta, que se puede contar por la de las «personalidades». Y aún por la de los «períodos» o sucesivas actitudes adoptadas ante el problema general de la música, por alguna de las más altas: tal, Manuel de Falla. Por eso son lógicamente posibles, compatibles a título de contemporáneos entre sí, Béla Bartók y Francis Poulenc, Kurt Weill y Arnold Schoenberg. O bien, «El Amor Brujo» y el «Concierto» para clavecín; y «L'Histoire du Soldat» y el «Scherzo a la Russe».

El idioma «contemporáneo» puede ser duro, agresivo, incisivo, violento, agrio; pero puede no serlo. Habiendo operado su liberación, el compositor actual se encuentra en plenitud de derechos para usar de la disonancia y del acorde perfecto (una de las más considerables conquistas de la acústica, en general y del «Clavecín bien temperado», en particular) según sus necesidades.

Otra cosa muy distinta es la intención de permutar por otra la convención de los siete sonidos y sus catorce alteraciones. Que ello es físicamente posible, ya se sabe. Sólo que la escala «temperada» no es una invención, ni siquiera un descubrimiento: es un prodigioso subterfugio, un aprisionar, o canalizar, el serpenteo de un sentir lógico por el cual viene abriéndose camino la música desde sus orígenes. Abstracción hecha de que los armónicos constituyen realmente —físicamente— una serie acústica inconmensurable y la escala resulta, por consecuencia, subdivisible en otros tantos comas y microcomas. La escala «temperada» está destinada a todo lo contrario: a acusar los contrastes, a evitar la confusión, a proveer al compositor de un medio de expresión claro y terminante que no le ofrezca posibilidad de duda, ni de escapatoria por un fluir divagante.

La variedad de lenguajes tiene, sin embargo, un punto de referencia común: el carácter del punto de vista estético general de su tiempo. Del cual nace un peligro. Como la penetración de los propósitos esenciales de una obra suele ofrecer unas dificultades ausentes, por definición, del acento en que venga envuelta, la vigencia del lenguaje «contemporáneo», más fácil de captar que la del «espíritu» contemporáneo, puede permitir que la «apariencia» del idioma encubra el error en el concepto.

Cuando la pintura realizó su revolución, tropezó con la resistencia —con la «reacción»— por razones de fondo: habiendo abandonado la reproducción de lo preexistente para obligarse a ser arte de creación pura, o bien, habiendo decidido prestar a la reproducción de lo preexistente una significación diametralmente opuesta a la convenida, el cambio de postura era tan evidente, estaba tan a la vista —de eso se trataba— que no ofrecía lugar a dudas. La música, en cambio, topó con lo que aparentaba ser la tradición por vía del idioma, de la novedad del idioma.

Y es natural. Cuando en lugar del retrato de un caballero, o del retrato de un pedazo del mar, lo que aparece retratado es una composición de imágenes que nadie ha podido contemplar previamente porque sólo han tenido lugar dentro de la cabeza del propio retratista, se pone en evidencia que un caballero y un paisaje han cesado de ser motivo de exaltación estética, pictórica y que, de ahí en adelante, habrá que hacer el esfuerzo para contemplar un cuadro de tomar como punto de referencia, como término de comprensión, lo desconocido.

Cuando la música —que, después de todo, había venido siendo siempre una pura abstracción,— presentó en público sus nuevas concepciones, lo verdaderamente chocante era el idioma de que se valía. ¡Qué proporciones no hubieran tomado las protestas si los protestantes se aperciben de que, además de atentar contra sus hábitos auditivos, la música había tomado la decisión de no buscar nunca más el camino de sus corazones, sino el de su sensibilidad específica de receptores de emoción musical, y no visceral!

El oído humano —el ser humano, en general— tiene una tendencia espontánea a rechazar los intentos de penetración que no tengan precedentes. «No hay peor sordo que el que no quiere oír». No hay peor sordo que el que no quiere oír más que lo que ha elegido y clasificado de antemano. No lo hay peor para la música actual que el que haya establecido su clasificación mediante la de un idioma determinado. Porque corre el riesgo de engañarse en su estimativa sobre la real «novedad» de un producto. La novedad está por debajo del idioma; o por encima del idioma, si se prefiere.

Por ejemplo: hasta la fecha de la «crisis», la música —la creación artística, toda —era, no más, y no menos, que el producto de un misterio de origen providencial: el don, la facultad de crear belleza en virtud de una momentánea delegación de poderes otorgada por la divinidad.

A partir de la crisis, queda establecido el control sobre los «estados de gracia» —sin indagación alguna sobre sus orígenes—

e implantado el concepto de que el «trance» de la creación es susceptible de «corrección», obligando con ello al artista a no conformarse, como antes, con la esperanza de una perfección casual, colocada, por decirlo así, fuera del alcance de sus propios elementos de juicio, sino a presentar un producto perfecto, terminado según su leal entender.

Hasta ese momento, el creador de arte venía tirando al blanco con los ojos vendados. Desde entonces, viene haciéndolo con los ojos abiertos y puestos en el blanco. A primera vista, parece más difícil el primer ejercicio. Si se piensa bien, lo es mucho más el segundo: la venda en los ojos, excusa los yerros; la facultad de ver, de corregir la puntería, impone, reduciendo el azar, anulándolo, la obligación de dar siempre en el blanco, de no errar el tiro. Bien entendido, que el blanco es muy aleatorio, puesto que sus dimensiones y la distancia de su colocación las fija, en virtud de la conquista de su libertad de estimativa, el propio tirador. Los mejores lo achican y lo alejan en cada nuevo intento. Los peores, lo agrandan y lo acercan.

Esa misma «libertad coercitiva» de propósito y de estimativa, junto a la aparición del proceso intelectual en el de la creación y el cambio radical que, con ello, se opera en su concepto, abre ante el artista toda una inmensidad de puntos de vista de los que antes carecía, gracias a los cuales se levanta el incesante inconformismo, el incesante esfuerzo de superación de las ideas de nuestro tiempo. La «libertad coercitiva» lo es tanto que el debate tiene lugar incluso en el seno mismo de las personas —de los compositores— en diálogo y conflicto «consigo mismos». No digamos con qué alegría obedecen a la «coerción» los estímulos por la curiosidad insaciable. Así es como un arte sometido «in vivo» a autopsia encuentra el nuevo contenido de sus venas, exangües, la fórmula de su nueva sangre, y el calor perdido.

Y ahí está todavía, por fortuna, a mano el viejo Satie, para explicar, sin aparentarlo —según su costumbre— y, lo que es más, por sí mismo, lo sucedido.

Satie, que a pesar de los años transcurridos, a pesar de la densidad y el volumen de la obra escrita desde su desaparición, continúa, como «Jack in the box», dispuesto a hacer valer su pintoresca vigencia y la nerviosa elasticidad de su resorte que le permite, aún, levantar alegremente la tapa de su caja de cartón, de juguete, a pesar del peso, en materia musical, que el curso de los años ha acumulado sobre ella.

Erik Satie sigue siendo el autor de la paternidad de muchísimas

más cosas, musicalmente hablando, de lo que por ahí se cree. Es, por de pronto, el «colmo» de la aplicación de la razón crítica a la invención musical. No digamos en la del uso de la «libertad obligatoria». Es una de las personas (en términos cronológicos, la primera persona) que se ha acercado a la música usando para ello de la inteligencia con más agudeza, sensibilidad, talento, respeto y valor. Y una de las que ha dado con sus esencias más puras, poniendo de manifiesto cuál es la manera mejor de entrar en contacto con ellas. Siempre, como antes se dice, con la elegancia de no apartarlo. Es uno de los mayores contribuyentes a la salvación de la idea de la música, de la «teoría» de la música y, no digamos, a la del compositor, dotándole, mediante el estímulo de la suya, de conciencia pensante.

El análisis espectroscópico más penetrante, la interpretación más aguda del *fondo* de la crisis y la contribución más fina —y más finamente expresada— a su resolución, le son debidos a él. Que su capacidad de invención musical, su vena de creador de música, fuera más o menos rica, es cosa discutible. Y, aunque no en absoluto (porque «Sócrates» y «Parade» son dos obras que tienen su lugar entre las más representativas de su tiempo), yo estoy dispuesto a aceptar que era, en todo caso, un compositor de orden menor. Mejor para el razonamiento. Porque si Satie lleva la intervención de la razón hasta los límites máximos que la elasticidad de la música le tiene reservados, demostrando y estableciendo la necesidad de su aplicación, pone, al propio tiempo, de manifiesto, por medio de sus fríos y pragmáticos productos, la de la dosificación de su empleo, de tal modo que su presencia excesiva no ciegue por completo la salida natural de los elementos imaginativos, en lugar de canalizar y preveer su curso. Es decir, provocando, por el frío, la restitución del calor.

Satie materializa la idea de la crisis, evidencia la crisis, aporta soluciones a la crisis y es causa de que la música vuelva a llenar su cuerpo de sangre. De él para acá, el compositor piensa y enjuicia gracias a la aplicación severa de sus aparentemente extravagantes e irónicos preceptos y la dura lección contenida en sus aparentemente arbitrarios y pintorescos enunciados, mientras se pone en busca de materia emotiva con la que llenar el vacío perfecto de las «Gymnopédies» y con la que devolver a la vida el intelectualizado y esquelético fantasma que Satie ha dejado entre sus manos.

Bien claro está que los nombres —y las obras— que califican la «Música Contemporánea» son, con el suyo, otros muchos; y

otros, pocos, los que la encarnan. Pero él parece sintetizar los aspectos del proceso aludido (4).

III

Quiérase o no, reseñar un período conduce forzosamente a la síntesis histórica. Y ésta, en buena ley, no es otra cosa que la de las expresiones subjetivas que le prestan carácter. En el caso contrario, su valor sería el de una colección de efemérides. Y una hoja de calendario no sería sino un trozo de papel impreso, si no fuera porque la fecha está determinada, firmada y rubricada por los que se toman la molestia de imprimir carácter al tiempo —de dotarle de medida— con sus iniciativas. En nuestro caso, por los compositores.

Pero, para llegar hasta ellos, todavía parece necesario determinar y fijar algunos conceptos y circunstancias.

El fenómeno artístico es muy complejo y, por consecuencia, muy raro. La lentitud histórica de su concreción, lo prueba: la pintura no adquiere conciencia de tal hasta el Renacimiento; y la música, anda todavía «a tientos» en el siglo XV y, en realidad, no se autodetermina hasta el XVIII. El contraste entre tan largo plazo de «intuición» y la velocidad adquirida en cuanto aquélla se torna «noción» demuestran que la dificultad está en formular o, al menos, reconocer su «condición». Esa *condición*, determinante, esencial, es la de la «voluntad» del acto de la creación. En otras palabras, no hay fenómeno artístico mientras no existe conciencia de su propósito, mientras no existe la «voluntad» de realización artística, de alcance de un fin. Por ejemplo: la pintura rupestre y Matisse son la misma cosa, de acuerdo con la definición cuartelera de la media vuelta a la derecha, que «es lo mismo que a la izquierda, sólo que todo lo contrario». Por ejemplo: la melodía popular es igual que la que resulta de la invención de Mozart, salvo en sus fines respectivos. En la primera hay motor biológico o, cuando más, psico-biológico: euforia o dolor, nostalgia o ímpetu amoroso, o dionisiaco, magia o devoción, *automáticamente* extravertidos. En la segunda, «voluntad» esencial y formal de un «fin». «Le tambour des nègres n'est, quand même, pas encore de la musique», según lo afirma Debussy.

Esa «voluntad» aparece tres veces: en Grecia (y nunca antes),

(4) Posteriormente a la redacción de este ensayo (Mayo de 1952), «La Revue Musicale» ha dedicado un número en homenaje a Erik Satie.

en el Renacimiento, y hace cincuenta años. En las tres ocasiones en las que se *piensa*. En cada una de ellas, el paso es gigantesco. Entre cada paso, el camino recorrido es mayor y el tiempo transcurrido, más corto.

En Grecia, la música se organiza en «modos». La Edad Media la «refugia» en Constantinopla y los españoles, conocen, o reconocen, su esencia a partir del siglo XII, en el Canto Gregoriano. Hasta que, a tientas, mediante los «tientos», la buscan y la encuentran. Y desde Alfonso el Sabio y el «Misterio de Elche» hasta Morales, la guardan durante cuatro siglos. De Morales (y con Morales) marcha a Italia, donde permanece hasta pasar, de manos de Vivaldi, a las de Juan Sebastián Bach; con ellos se entroniza en el mundo germánico, donde queda para su mayor gloria hasta la «crisis».

Las circunstancias en las que van a hacer su aparición los compositores a cuyo encuentro vamos son, pues, las siguientes:

En su nuevo desplazamiento, la música se instala en París. La hegemonía alemana ha terminado. El rigor lógico y estético y la claridad de su nuevo concepto son franceses. Y rigor y claridad, que van a ser dos de las características calificativas de su significación de «contemporánea», tienen expresión francesa por la obra de Debussy y Ravel, de Satie y «los seis» del «Boeuf sur le toit» y, también, por la de Dukas y Roussel. Mientras que, por primera vez, sólo adquieren domicilio en el lugar de su resurrección, porque éste tiene, en su tiempo, valor de síntesis, las dos figuras que van a dar a ese tiempo el rango de período clásico, ejemplar, y que proceden de lejos: Igor Strawinsky y Manuel de Falla.

* * *

Igor Strawinsky gusta de hacer dos afirmaciones: Una, que el problema fundamental de la música es el de determinar su «tiempo», que la facultad de hacerlo reside en el «pulso» y que sus dimensiones se establecen «apresándole» mediante la impronta de la «pulsación». El «tiempo» no es una realidad física, sino una «permanencia» —probablemente, la permanencia esencial— que sólo adquiere realidad espiritual en virtud de la operación de otorgársela. Lo cual viene a significar que la música no existe en «sucesión», sino en «simultaneidad».

Otra: que el vehículo expresivo de su dimensión en profundidad —o sea, el «valor emocional» —es el fenómeno melódico y que, por consecuencia, éste tiene, para serlo, que inscribirse, con rigor

inexorable, concebido en construcción, igualmente, simultánea, en el tiempo «apresado», materializado, por la «pulsación».

Es decir, que la obra de la creación musical concebida en «sucesión», no puede serlo. Es «improvisación».

No es posible enunciar un concepto con mayor claridad ni menos palabras. Ni situar el problema de la composición de un modo más preciso. Ni iluminar la esencia de los propósitos propios con luz más clara.

Ni —viceversa— demostrar su validez con pruebas más fehacientes que las propias obras. Que se llamen «La consagración de la Primavera», «Apolo Musageta», «Pulcinella», o «The Rake's Progress».

* * *

Manuel de Falla cierra, termina, agota el período «nacionalista» (en rigor, regionalista), la estética «nacionalista» y el idioma musical «nacionalista». Que el punto de partida sea el de inventar una música melódica, rítmica, emotiva y expresivamente parecida a la música de invención popular, de invención colectiva, de un determinado lugar o, al revés, que por medio de un tratamiento artístico, la melodía y el ritmo populares, el material folklórico legítimo sean transmutados en obra individual, ambos caminos van a dar a Roma. Escrita la palabra fin al cabo de El Amor Brujo, es inútil que nadie se tome la molestia de buscar un cantar en la Sierra de Granada —ni en el Tibet— para devolvérselo envuelto en ropas de confección personal, ni que emplee los diez minutos, o los diez años, que pueda llevarle la elaboración de una melodía de «color», o «carácter», o «espíritu» popular, o folklórico, o local, porque pierde su tiempo. Manuel de Falla, llevando hasta sus últimas consecuencias la intuición de Barbieri y la sistematización de Pedrell, determina la música «nacionalista» y termina con ella sin dejar sugestión por realizar ni perfección por conseguir.

Al emprender —y concluir— la segunda parte de su obra, Manuel de Falla pierde el superlativo —dejando de ser «el más importante»— y el adjetivo —dejando de ser «nacionalista»— para elevarse a la categoría sustantiva de compositor, sin más calificativo que el muy alto con que hay que referirse a la calidad de su obra.

El conflicto que manda sobre el proceso que va a conducirle hasta su propia reencarnación está patente en las angustias de la Fantasía Bética, en donde la impotencia del esfuerzo estriba, evidentemente, en la inadecuación del material con el propósito. La

Fantasia Bética es, en efecto, un ensayo patético de elevación del idioma «nacionalista» al terreno de la composición pura. (Y, dicho sea de paso, es, junto con el muy tierno de Psyché, uno de los dos únicos intentos que hizo en público; porque tuvo el exquisito recato de no enseñar nunca los demás—). El reconocimiento tácito del fracaso está implícito en la modestia del género de «fantasía» con el que se conforma una obra notoriamente ambiciosa. La Fantasía Bética es el único dato que nos queda para presumir que el conflicto data de una fecha muy lejana de aquella en la que va a quedar resuelto. El anuncio de su resolución aparece, en mi opinión, en la brevedad del Soneto a Córdoba. La gran operación de abandonar las andaderas para pasar, sin transición, a andar por el alambre, tiene lugar en El Retablo de Maese Pedro, en el cual hay, todavía, asideros, puntos de apoyo y de referencia: uno, el de la música medieval (incluso documentalmente); y otro, el factor «teatro». Aún así y todo, el Retablo presenta —a pesar del doble servicio que tiene que prestar a la prosa cantada y a los propósitos escénicos— una especie de segunda dimensión, rigurosamente musical, que se proyecta por encima de sus intenciones inmediatas de música de teatro. Falla está ya en posesión de la inmaterial materia que busca, desde hace tantos años, para resolver el problema de la música española. Y, consecuentemente, emprende la composición de una obra abstracta, su única obra abstracta: el Concierto para clavecín.

Pero también hay en esta obra, se dirá, un punto de partida, un motivo: el de entroncar la música, en abstracto, con la música española, en concreto. Y, en efecto, hay esa voluntad. Ahora bien, nótese que este punto de partida es ya, por decirlo así, de orden superior. Y que, de todas maneras, se trata en último término de atacar el problema de la creación pura en función de un «estilo», y ya no de un idioma; en virtud de una «manera de pensar» y no en función de un lugar. Hasta aquí, y a partir del siglo XVIII, el compositor español tenía que presentarse, para ser reconocido en su doble calificación de español y de compositor, vestido de lagarterano o de alcarreño, de andaluz, de gitano o de torero; desde aquí, será reconocido por su porte, por su manera peculiar de tomar parte en la conversación general. Por el «estilo».

El concepto de la música, en general, y el del problema de esta obra, en particular, la escritura, el punto de vista armónico adoptado, el material seleccionado y su tratamiento, el tipo de invención aplicado tanto al instrumento solista como a los que le acompañan y tanto en su autonomía como en su disposición funcional y, sobre todo, la composición propiamente dicha (planteada sobre la elimi-

nación de todos los antecedentes, de todo lo sistemático —como no pertenezca al sistema que el compositor está creando en ese preciso instante, en esa obra precisa y precisamente para esa obra—, la «ferocidad» antiacadémica, la voluntad de encontrarse a solas consigo mismo, en virtud de la cual se obliga nada menos que a volver a nacer, con desprecio, inclusive, de sus propias cenizas, como si nunca hubiera existido Manuel de Falla y como si nunca antes hubiera habido música —y sin perder ni un momento de vista que sí la ha habido, cuál es su pura esencia, y atacando el problema de alcanzarla mediante un esfuerzo enteramente distinto (y, por ende, esencialmente idéntico) al descubierto por cada uno de los demás (y, no digamos, al aplicado por cada cual)—; en una palabra, la novedad, la originalidad, para usar de términos precisos, son tan grandes y tan consustanciales con el propósito que el compositor busca, encuentra y ofrece a quien quiera —y pueda— oírlo, que el remoto punto de partida, el remoto motivo sobre el que ha tomado pie desaparece de nuestra vista por virtud de la altura a que nos ha remontado.

En los dos primeros tiempos.

En el tercero, no. El antecedente, el punto de apoyo, están presentes insistentemente, persistentemente, y el propósito es el de recordárnoslo, el de referir hacia él nuestra atención e impedir que su imagen corpórea desaparezca de nuestra vista ni un sólo instante. El propósito de abstracción termina el día del Corpus en que está fechado el tiempo Lento, jubilante y enérgico. A partir de ahí, Manuel de Falla se obstina en recordarnos la existencia del instrumento solista; en recortar su silueta y poner de manifiesto su perfil, por medio de un desfile de elementos que van, desde la alusión directa a Domenico Scarlatti hasta el pañuelo de encaje que Wanda Landowska no olvidará de colocar sobre el testero izquierdo de la tapa, junto al atril, con su gesto ñoño, «sobremanejado» (alla polacca), pasando por la Corte del Madrid Carolino, y sin olvidar ni una sola fórmula melódica, rítmica ni expresiva que pueda servir para delimitar, con la precisión de un marco de dorada moldura, la imagen que nos propone, la concreción de su propósito «estilizador».

Ninguna de las circunstancias en que la composición del Concierto está planteada y resuelta está ausente de este tercer tiempo: concepto, escritura, punto de vista armónico, tratamiento material, concepto del instrumento solista, de los que le acompañan y del conjunto, composición, riesgo, novedad, originalidad, invención, imaginación, disciplina, maestría... Y, sin embargo, el ter-

cer tiempo no es sino el fragmento destinado a jugar el papel de «divertimento», de elemento distensor de la ansiedad sobre la que están mantenidos los otros dos —sobre todo después de los límites alcanzados en el segundo—. Lo que le permite al compositor alcanzar en él unas dimensiones ausentes, por definición, sin por ello deteriorarla, es precisamente la inversión de los términos del problema musical, del fenómeno artístico mismo. Mientras que el sujeto de la oración es, en los dos primeros tiempos, la música, aquí lo es la música del siglo XVIII. De lo abstracto, a lo concreto. Allí, «voluntad de estilo» en la creación pura; aquí, voluntad de «estilizar» un estilo (el del siglo XVIII).

Ahora bien, «estilizar» (en esta segunda acepción) no es lo mismo que ir en busca de la verdad abstracta al universo incógnito. Y, muchísimo menos, «evocar», que es el paso fatídico que acecha detrás de la puerta entornada de la «estilización».

No valdría la pena de haber acabado con las facilidades de que disfrutaban los compositores españoles gracias a la muletilla del idioma «nacionalista» para dotarles de otra. Ni a nadie le está permitido pensar que esa sea la «herencia» de Manuel de Falla. Pero esa es la tentadora y falaz oferta de evasión que el tercer tiempo del Concierto mantiene tendida a los espíritus necesitados de «puntos de apoyo» y, lo que es más grave, a los que pudiendo prescindir de ellos, optasen por ahorrarse el esfuerzo y seguir nadando con salvavidas. Por eso «el muchísimo daño que ha hecho por ahí» este —por su parte admirable— tercer tiempo del Concierto para clavecín.

El significado de la «herencia» de Manuel de Falla está en su actitud: en la acción de partir en persecución de la perfección para alcanzar la suya propia. Acudir en su busca «allí donde está de manifiesto en sus condiciones más duras», vale tanto como colocar, a su vez, el problema del compositor «allí donde se plantea en sus condiciones más duras». *Nobleza, obliga.*

* * *

Bela Bartok presenta con Manuel de Falla tantos aspectos de paralelismo como de divergencia. Como éste último, su primer acto de compositor tiene lugar en lengua nacional y en solidaridad con el espíritu popular del que aquella es vehículo. Lo que en Falla es fatalidad ineludible —la de nacer en pleno período «nacionalista» y tener por maestro a uno de los dos «padres» del nacionalismo español, Felipe Pedrell, (el otro es Barbieri)— y, actitud «entra-

ñable», en Bartok es hasta cierto punto consecuencia lógica de su formación profesional. (Bartok, como es sabido, se dedicó durante mucho tiempo a las investigaciones folklóricas). Bartok valoriza la materia musical de origen colectivo en términos de estimativa rítmica y melódica, mucho más que en los de su poetización o su valor expresivo y emotivo. Mientras que Falla es «exhaustivo», Bartok parece proceder por «elección» y cuando, lo mismo que aquél, entabla la composición en términos abstractos, «opta» entre el compositor que es y el folklorista que ha sido. Bartok ha definido con precisión el concepto del idioma musical «nacional». Falla lo ha logrado, y lo ha agotado. En sus respectivas «crisis», Falla se encuentra, por lo español, en lo universal. Bartok ataca el alcance de lo universal en función de la materia de invención abstracta y del concepto formal.

Ambos elementos —materia y forma— determinantes de la obra del segundo período de Bartok, lo son en tales términos que, en ciertos momentos, los resultados bordean el «preciosismo» e, inclusive, el «virtuosismo».

Sus alusiones al «desconocimiento de sus materiales», del que acusa a los compositores en general, contienen el germen de lo que va a ser uno de los puntos de vista más atractivos de su imaginación de compositor: el del «potencial activo» (autogénico) de la célula temática (5). Los factores que frecuentemente se oponen a la manifestación del valor «emocional» en Bartok son, justamente, esos: la deliberación en la *reconocimiento* de la materia —de la propia materia— y en la estructuración del camino que, intuitivamente, se le supone y adjudica (6).

Quien escuche el sexto y último «Cuarteto» se encontrará, sin embargo, y sin lugar a error, ante el caso del «valor emocional» de la música en una de sus más altas expresiones.

(5) Que, después de todo, no puede ser —salvando las consecuencias formales que Bártok alcanza mediante la «explotación» de esa fuerza latente— más semejante al «desarrollo potencial» implícito en los elementos constitutivos de las formas sinfónicas, en cuyas dimensiones y equilibrio parecen «mandar» cuando el resultado alcanza la categoría de «ejemplar».

(6) En algunas ocasiones, otro también: el de la explotación de los valores instrumentales y orquestales que, en determinados casos, V. G. el «Cuarteto» N.º 4, la «Música para cuerda, percusión y celesta» y el «Concierto» para orquesta —bordeando a su vez el «virtuosismo»—, añaden, con un nuevo elemento de riqueza e imaginación «sistemática», otro de distracción.

IV

El caso de Arnold Schoenberg es muy complejo. Y probablemente por ello, obsesivo, desconcertante; en cierto modo, patético y, desde luego, contradictorio.

Que ha sido uno de los compositores más atractivos de los últimos cincuenta años, lo prueba el número de sus prosélitos —es el único que los ha hecho—, el de sus discípulos, la personalidad, por lo menos, de uno de ellos y la «escuela» que deja. Su poder de penetración y síntesis en la ideación de los problemas armónicos es la contribución más importante de cuantas puedan atribuírsele a la determinación del concepto actual de esas cuestiones y la sistematización de su estudio. La aparición de «Pierrot Lunaire», uno de los acontecimientos que «hacen época».

Y, sin embargo, es posible que la instintiva inquietud con la que uno —al menos, yo— le considera, tenga sus explicaciones en una paradójica: en la de que no sea un contemporáneo.

«Verklarte Nacht» no es una obra «contemporánea». Es una obra típicamente post-romántica. ¿Puede decirse otro tanto de la «Oda a Napoleón»? El presentimiento responde por la afirmativa. El análisis crítico, acaso también. Y, desde luego, el concepto, tal como se nos ofrece en la obra, tal como se desprende de ella. No digamos cuanto se nos confirma si interrogamos a Schoenberg mismo. Oigamos su opinión sobre la música —literalmente traducida— en «Style and Idea» (pág. 194): «Mi sentir personal es que la música porta un mensaje profético de una forma de vida más elevada hacia la cual evoluciona la humanidad».

Los hechos, por su parte —de aceptarse el punto de vista aquí adoptado en un principio— son los siguientes:

Las ideas estéticas de Ricardo Wagner determinan el ciclo de decadencia del post-romanticismo germánico que da fin, por una parte, en la singularidad de Ricardo Strauss y, por otra, en la plural sucesión Brückner, Mahler, Schoenberg, con que se cierra el período histórico de la hegemonía musical alemana. La música reaparece en París, en manos de Claudio Debussy. Y la reconocemos, desde entonces, con el nombre de «contemporánea».

Ahora bien, el motivo de «Pelléas» está en Wagner —es Wagner. O sea, que es *previo* a los *sucesores* de Wagner. Por consecuencia, cuando el ciclo cerrado por ellos termina —en Schoenberg, como en Strauss —la música *está ya* en manos de Debussy. Más todavía: la «Oda a Napoleón» — y «Style and Idea» aparecen treinta años después de la muerte de Debussy.

En 1938, aparece en Berlín una de las obras contemporáneas más «contemporáneas» del teatro lírico: «Dreigroschenoper». Su autor, Kurt Weill, es un discípulo de Schoenberg, de antecedentes enteramente ortodoxos por referencia al maestro. «Dreigroschenoper» o la «heterodoxia», cuya desbordante alegría reside en el abandono del «sentir personal», de que «la música porta un mensaje profético, etc., etc., hacia la cual evoluciona la humanidad» por el trato diario con la inmejorable humanidad de «Mackeeth», rey de los bandidos, «Peakoeck», rey de los mendigos, «Brown», rey de los policías, y su maravilloso mundo de prostitutas, «constabularios», malhechores y Heraldos de la Corona; por el triunfo del vicio sobre la virtud, el crimen sobre el castigo y el hampa sobre la sociedad; más el apoteosis del acordeón.

Por la misma época, poco más o menos, Alban Berg o la ortodoxia, presenta la «resolución» del «caso» Schoenberg —del caso del maestro. Presentida desde la «Lyrische Suite», consta en toda su evidencia en «Wozzeck», «Lulú» y el Concerto para violín.

* * *

«Uno de los métodos más seguros de llamar la atención es el de hacer algo que difiera de lo usual, y pocos artistas tienen el valor de escapar a esa tentación. Tengo que confesar que he pertenecido a los que no han tenido mucha preocupación por la originalidad. Solía yo decir así: «Siempre intenté producir algo enteramente convencional, pero fracasé, y siempre, en contra de mi voluntad, se transformó en algo fuera de lo usual» (7).

Dejando de lado la significación implícita de la primera parte de la frase transcrita —la creencia de que la originalidad es un propósito— la segunda, en cambio («Siempre intenté producir algo enteramente convencional...») se puede interpretar como una declaración de indiferencia estética.

¿Cómo compaginar esa indiferencia con la actitud —y resultados— de «metodizar» los puntos de vista personales, otorgándoles valor de «escuela»?

¿A qué se alude en la frase transcrita cuando se declara la intención de ser «convencional»? ¿No podría ser a los conceptos existentes, establecidos, *prestigiosos*, a la llegada de quien no tiene otro propósito que el de respetarlos?

Ambas preguntas, ¿no tienen respuesta en sí mismas?

(7) Schoenberg: *Style and Idea*, pág. 181.

Un artista que se declara estéticamente carente de intención —la «voluntad» de ser convencional indica respeto pasivo y excluye el propósito activo— y musicalmente obseso por sistematizar sus ideas sobre el medio expresivo propio de su arte ¿no sustituye los valores y pretende resolver su problema de creación mediante el procedimiento de modificar lo que, por el contrario, reputa «convenciones» del medio de expresión mismo?

Y, Kurt Weill y Alban Berg ¿no lo prueban?

El uno, huyendo, abandonando el mundo hermético de la «convención» —método o sistema— creada por el maestro en sustitución de las «convenciones» superadas. El otro, apresándola y devolviéndole su propia esencia —subsidiaria—, poniéndola al servicio de su intuición de creador, restableciendo la jerarquía de los valores, planteando el problema en sus verdaderos términos y, en definitiva, resolviéndolo.

* * *

«... Sus armonías —dice, refiriéndose a las de Debussy— carentes de significación constructiva, sirvieron frecuentemente el propósito colorístico de expresar estados de ánimo (*moods*, en el original) y estampas» (8).

Las armonías de Debussy tienen por significado constructivo nada menos que el de sustentar el fin creador de Claudio Debussy. Y son como son porque, en su opinión, reúnen las condiciones más apropiadas al propósito. La frase le atribuye a la armonía una significación constructiva que, de acuerdo con su redacción, *no tiene por qué servir* a «propósitos colorísticos, etc. . . .». Pero es que los propósitos de Debussy son, precisamente, esos. Sus propósitos deliberados, su *fin* artístico. Es decir, que se juzgan secundarios los propósitos sustantivos; los propósitos *inales* y determinantes, los que, por definición, no tienen más significación constructiva que la que les otorgue quien se sirva de un elemento de la música —la armonía— para alcanzar sus *ines*. De acuerdo con lo cual, el fenómeno artístico de la creación musical ocupa el segundo plano, en subordinación al «significado constructivo» de la armonía. Siendo así que la armonía no tiene, ni puede tener, más significación constructiva que la armónica. En cuyo caso, al dar nacimiento a una construcción musical propiamente dicha, estamos con toda evidencia ante el ejemplo típico de una realización musical nacida

(8) Schoenberg: *Style and Idea*, pág. 104.

de la «sucesión» de un proceso armónico. Es decir, en la «improvisación».

La función «tonal» opera por virtud de la *angustia* que llegue a acumular la *dominante* (que por eso se llama así) en sí misma y por sí misma, y mediante sus dos auxiliares —la *subdominante*, con sus resonancias de la vieja angustia modal, y el dardo de la *sensible*, que prolonga el juego dándole el aspecto del anhelo —hasta alcanzar la «tónica». Con la entrada en el mundo cromático, hemos perdido pie en el tonal, porque la función cromática es, esencialmente, modulante. Poner fin a un proceso cromático mediante la aparición de un acorde que semeja conclusivo es una ficción formal, porque pudiendo ser cualquiera carece de autoridad de «tónica». En efecto, la multiplicidad de probabilidades modulantes del proceso mismo (que son tantas como las que tenga de resolver sobre una tríada consonante) le dan, en definitiva, un carácter potencialmente «multitonal». O sea, «antitonal». O si se prefiere, «tonalmente neutro». Es decir, carente de *fin*.

Lo que Schoenberg llama la «emancipación de la disonancia» no es más que la supresión de la función conductora, de la *función de dominante*, implícita en la disonancia, por la angustia de la consonancia, cuya expresión definitiva es la «tónica». Con la «emancipación de la disonancia» lo que se plantea fundamentalmente es el problema del *fin* de una construcción sonora que, carente de punto de referencia, lo está también por ello de *finalidad*. En la necesidad de recurrir a otra «convención», tan carente de autenticidad como la de atribuirle autoridad conclusiva a la tónica que, antes de Schoenberg, daba por concluso el proceso cromático.

El «método de la composición con doce sonidos» no es, en definitiva, otra cosa. Hasta tal punto que, reducido a los términos de un esquema, parece más bien un «sistema». Organizados en grupos, los doce sonidos son sometidos a un tratamiento de transformación o de transformaciones *sucesivas*, que adoptan la apariencia de *finalidad* y le dan a la construcción sonora así elaborada la de una forma.

V

De la mano de Arnold Schoenberg, queda establecido un primer contacto con las técnicas. Al menos, con la técnica armónica. No es éste el lugar de intentar su examen en detalle. Contentémonos, pues, con tratar de establecer una de las características —que parece esencial— del concepto «contemporáneo» adoptado por ellos.

Por de pronto, sabemos a ciencia cierta que —en términos superiores— la técnica es plural y no singular. Que no existe una, sino que cada cual crea la suya propia, a su imagen y semejanza, en función de su «estilo» y en subordinación de sus propósitos superiores; o si se prefiere, de sus propósitos «inevitables». En otras palabras: que todos los compositores son, por definición, autodidactas. O sea: que la técnica, como concepto, y la técnica, como instrumento, es también creación. Es más, que no hay «estilo» propio sin técnica apropiada. Sin creación técnica. No es poco saber.

Porque, si el hecho en sí mismo no tiene la menor novedad —sino todo lo contrario— sí la tiene, y mucha, el descubrimiento. La aparente crueldad del reproche dirigido por Beethoven a sus contemporáneos italianos (en particular a Rossini) de «*desconocimiento de la ciencia musical*», resulta en el fondo humildad; puesto que suponiéndole a la *ciencia* —a la técnica— un «nivel» o «patrón» alemán, Beethoven da por ignorado que su *ciencia* es suya, y sí resulta germánica es por serlo él.

La creación musical es «oficio»; y oficio de «maestranza». Esa es la tradición. La gran tradición que, al pasar del «taller» a la «enseñanza oficial», de cultivo germinal se convierte —se petrifica— en la Academia y el Conservatorio —con su nombre delator. Académicos y «conservadores» son quienes sirviéndose de ella como de un cristal de aumento destinado a magnificar su propia imagen, disfrazan la técnica con esa apariencia gigantesca que a todos —a mí, por lo menos— nos ha producido verdadero terror inhibitorio, antes de descubrir el subterfugio.

A fines del siglo XIX, la simulación alcanzó tales proporciones y apariencias que llegó, literalmente, a suplantarse a la verdad legítima: al problema del fenómeno artístico. Los compositores resultaban calificados por su «ciencia técnica». Sobre todo si era monumental y tenía por punto de apoyo un «sentir personal de que la música porta un mensaje profético de una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad».

A mí no me disgusta la idea de argumentar «nominatim». Ni, por consecuencia, la polémica beligerante. Después de todo, es la única forma activa de la crítica. Y, por lo demás, se trata de «nuestro tiempo». En puridad, del de cada cual; si quiere que «su tiempo» sea suyo, está en la obligación de defenderlo vehementemente. De perderlo, no se lo va a devolver nadie. En la vida real, no hay milagros proustianos. «En mi hambre, mando yo», dijo el mísero al corruptor. Pues bien, en mi tiempo, mando yo. Como cada cual. No más que cada cual. Pero tampoco menos. Musicalmente ha-

blando ocurre que la corrupción —o sea, la adopción del camino más fácil— hace prosélitos. Tantos, que amenazan con hacernos perder el tiempo. Y un tiempo precioso, ganado, cobrado, en cincuenta años de triunfo.

«Nominatim», la escuela —casi crítica— nacida de las «facilidades» de «estilo» e «ideas» de Arnold Schönberg y sus éxitos proselitistas —tanto en el campo de la producción como en el del consumo— constituyen uno de los ejemplos más evidentes y demostrativos de lo que está ya dando carácter a estos años últimos —los de la postguerra— y podría llamarse la «neocrisis». Porque, no conociéndose otras, sus creencias estéticas no pueden ser sino las del «sentir personal» del fundador de la secta. En cuanto a las técnicas, sabemos dónde se originaron.

Uno de los ejemplos. Porque hay otros. Para buscar los factores determinantes de la situación actual, inmediata, conviene ampliar el punto de vista, musicalmente hablando y generalmente hablando. De toda evidencia, lo que sucede —todo lo que sucede— obedece —o es causa de ellas, si así se prefiere— a las circunstancias históricas que han dado en ser llamadas por el nombre de «crisis de nuestro tiempo». (Con la insana intención de atribuirle la crisis al «tiempo». Como si «nuestro tiempo» no fuera lo que nosotros hemos hecho de él: en términos de creación, un tiempo prodigioso. Es decir, como si «nuestro tiempo» fuera lo que, consecuentes con su estimativa, han hecho de él los que lo han hecho, en otros órdenes humanos). La «crisis de nuestro tiempo» se formula en estas palabras: «Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone donde quiera» (9). Desde nuestro punto de vista, Arturo Honegger lo ha descrito no hace mucho en una forma tan pintoresca como gráfica: «El compositor de música de la actualidad viene a ser un anacronismo tan inverosímil como el fabricante de «ballenas» para «corset». Ambos ponen a la disposición del mercado un producto igualmente carente de demanda» (10).

Ese aspecto de la crisis —que hemos de examinar en seguida— no es, sin embargo, más que eso; uno de sus aspectos. Porque no se trata de usar de subterfugios. Si el panorama que se nos ofrece es —como lo es— inquietante (si no asfixiante), los compositores no son excepción por el hecho de que uno de ellos descubra «un as-

(9) José Ortega y Gasset: *La Rebelión de las Masas*.

(10) cf. El artículo de Honegger que se publica en este número de *Revista Musical Chilena*.

pecto» de la crisis, en los términos de la definición de Ortega. Ni siquiera en la piadosa hipótesis de que se hayan dejado arrebatar «su tiempo» por las circunstancias —o, peor todavía, por los «circunstancias».

El ejemplo más demostrativo de esa afirmación ocurre en el mundo musical soviético. Quienes pretenden explicar la debilidad de alguno de los compositores rusos de la actualidad mediante la esgrima de la «mediatización» estético-estatal, olvidan —voluntaria, o involuntariamente— que Serge Prokofieff continúa siendo, con «mediatización» y todo, uno de los más grandes compositores contemporáneos; y que la «mediatización» soviética, por recusable que sea, es «morirse de risa» comparada con la que ha sufrido tradicionalmente —y continúa sufriendo— el «occidental», como se dice ahora —ahora que hay «crisis de nuestro tiempo». Mozart se murió «mediatizado» por el hambre. Y si determinados compositores norteamericanos gozan de «un buen pasar», es porque se someten a la «mediatización» de Hollywood. Mientras que los insumisos, son enterrados, también en Hollywood, mediante la caridad, como Bela Bartok. Y, ejemplo estupendo, Igor Strawinsky, que no ha puesto la lanza del telar en movimiento, en toda su vida y en toda su obra, sino en función de la realidad circundante —o sea, de la «mediatización» circundante (o sea, del «encargo» de un «empresario»; llámese Diaghileff o Koussevitzky, Billie Rose o el Circo Barnum, Walt Disney, «La Fenice» o «Covent Garden») es, no uno, sino el más grande de los compositores contemporáneos, y uno de los pocos de su magnitud habidos en la música desde que la hay. La «mediatización» —a la que, empezando por la adecuación, branqueal o traqueal, del aparato respiratorio al medio, según los casos, todos estamos sometidos— de probar algo, prueba la ley natural de la selectividad: los fuertes, la vencen; los débiles, escudan en ella sus excusas.

La observación de Honegger no implica en la responsabilidad de la crisis, a los compositores «leales» a las reglas del juego, crisis que, según Honegger, la producen por entero las *circunstancias*. Y, sin embargo, para considerarla desde ese ángulo, no hay más remedio que adoptar el punto de vista del «enemigo»: el presunto y fugitivo consumidor. En materia de «ballenas» para «corset» tiene a todas luces razón. En la que nos preocupa, por el contrario, lo que hace es elegir, por iguales motivos de comodidad, entre dos calidades del producto en cuyo consumo persiste. Y, por consecuencia, pudiera errar. Por de pronto, yerra en el concepto. Porque

la música no tiene como fin ni el del «confort», ni el de las apariencias indumentarias, ni anatómicas del cliente.

Pero en la frase de Honegger hay un término «piloto»: la palabra «anacronismo» que adquiere el valor de una clave reveladora de su propia relatividad. Porque el hecho que ilustra podría quedar explicado en los términos opuestos: «El consumidor de música de la actualidad viene a ser un anacronismo tan inverosímil como el de «ballenas» para el «corset». Ambos exigen del mercado un producto del que está carente». Es decir, que el fenómeno es, realmente, de «asincronía».

La corte de Enrique VIII leía, a primera vista, un madrigal. La totalidad de un auditorio de Mozart sabía qué cosa era en su tiempo una sinfonía. De la «Heroica» en adelante, ni uno solo de los asistentes a un concierto sinfónico está seguro de ello. En realidad, nadie, ni en uno ni en otro campo, va a volver a saberlo hasta que Brahms lo entienda y lo explique con sus cuatro ejemplos propios.

Pero es demasiado tarde. Su demostración tiene lugar en el crítico instante de ir a producirse el restablecimiento del equilibrio a la inversa. Entre su mano tendida y las que, al contrario, buscan su apoyo, el consumidor prefiere por razones de comodidad estrechar con calor de bienvenida las que Mahler y Brückner le ofrecen, nivelándose por su rasero. El primero, involucrado el signo del «lied» que preside la invención temática brahmsiana. Ambos —singularmente el segundo— el de la construcción. Y, no digamos, el del motor emocional, reducido a propósito emotivo.

A partir de «Pelleas», la velocidad de explotación de las ideas y el radical de su potencia de aceleración son tan altos que el consumidor, recién entrado psicológicamente en la convicción de «sincronía» que acaban de proporcionarle desde Alemania, incapaz de aplicarse el precepto de Hegel de «comprender como tal lo ininteligible», queda estupefacto, en pasmo, en la actitud del «hombre que veía pasar los trenes».

Cuando, cincuenta años más tarde, iba a recuperarse, a adquirir velocidad arrastrado por la fuerza irresistible en la que se veía envuelto, todo parece indicar que la «neocrisis» le devuelva a la tranquilizadora y privilegiada situación anterior (de la que, por otra parte, no había llegado a salir del todo).

El Armisticio y la Paz de Versalles se vieron iluminados por la plétora espléndida de un arte viviente —el arte contemporáneo— que le dió su «pulso» y apresó y determinó su «tiempo».

Su «motto» parecía ser el de afirmar, demostrándolo, que sólo

es posible penetrar los caminos del arte mediante la violencia que únicamente alcanza quien disponga del vigor necesario para vencer el miedo de lo desconocido. Lo que vale por restituir la tradición a su verdadera y permanente realidad: la obligación de partir en busca de lo inexplorado. Así entró en lid Francis Poulenc con una obra que encarna esa afirmación en el título: «Los Movimientos perpetuos». La perpetua tradición, perpetuo «devenir».

Voy a permitirme reproducir aquí, fragmentariamente, unas palabras escritas con ocasión del centenario de la muerte de Chopin que me parecen precisar otro aspecto de la cuestión. Por lo demás, fueron leídas en uno de los actos conmemorativos y permanecen inéditas.

«La vida de Chopin está todavía tan cerca que entre su arte «romántico» y el nuestro «contemporáneo» no hay más solución de continuidad que lo acontecido con aquél durante los cincuenta primeros años de estos cien transcurridos después de su muerte. Por si lo ocurrido tuviera alguna semejanza con lo que parecen síntomas de un proceso en actual iniciación, y porque su tiempo lo fué, como el nuestro, de fe, actitud y afirmación, el tenerle presente me ha llevado a pensar en nuestros términos de hoy. En arte, volver la vista atrás es devoción. La obligación consiste —y ese es su ejemplo— en mirar, escrutar y avanzar, en primera persona, en el presente.

«Hace algún tiempo, la revista «LIFE» publicó una información titulada, poco más o menos, «El arte contemporáneo septuagenario». A mayor abundamiento, la galería de *ancianos* iba presidida por un octogenario: Henri Matisse. Y presentaba a Pablo Picasso, Georges Bracque, Marc Chagall, Fernad Léger y Cocteau. No recuerdo —y no tengo el número a la vista— si incluía a alguien más. Para el caso, es lo mismo, porque lo importante no es la enumeración (que, una vez iniciada, podría ser muy larga) sino el *descubrimiento*.

«De haberse referido a la música y publicarse hoy, «Life» hubiera tenido que presentar una orla de desaparecidos, cuya única excepción sería la de Igor Stravinsky.

«En nuestros términos, la terrible revelación de «Life» quiere decir lo siguiente: la generación a la que yo pertenezco, nacida en plena exaltación del triunfo de las ideas y los acontecimientos liberadores, se queda sin maestros, ni tutores, a merced de los textos, carente de su presencia y del rigor de su palabra viva, con que «su tiempo» va a ser enteramente suyo; con que va a sonar el toque de relevo. Y eso, cuando ha sufrido de tres altos irrecuperables en el

camino: la guerra (en nuestro caso, el de los españoles, las dos guerras: la peninsular y la general), la trasplatación (y readaptación) y ésta, tercera, de la *guerra fría*.

«Pues bien, el recuento de los sucesos ocurridos durante esas paradas —interminables— arroja el siguiente balance: el arte contemporáneo ha cumplido setenta años: los *detenidos* han sufrido del deterioro natural, más el inherente a la condición del «sujeto expectante» y su propio «ser» en trance de metamorfosis. Mientras que cuando esperan al fin partir, en lugar de terreno firme y generoso, encuentran un mundo en crisis.

«Todavía más. Se hallan en completa ignorancia de lo que piensa o intuye la generación sucesiva que, nacida en plena oscuridad, durante esos años paralizantes, no ha dicho todavía «esta boca es mía». Mientras descubre, en cambio, que las voces aparentemente resonantes y aparentemente nuevas que polarizan la atención «consumidora» les son en realidad familiares, conocidas. No son ni mucho menos inéditas. Cuando las reconocen en definitiva comprueban que la única novedad es que, ahora, son escuchadas. Que —igual que antes— lo que proclaman es el respeto de «lo prestigioso», con la humildad petulante del que aborrece de pretender «ser original» y hasta de «ser» otra cosa que criatura del milagro, para servirle».

«Pero todo eso —y más— se dice «nadando y guardando la ropa». Se dice en un aparente y falaz idioma «contemporáneo». Unas veces, por *el* «sistema». Y otras, en ejecución de un sistema, conducente a la creación de la cortina de humo».

«Si el post-romanticismo es una transgresión deformante del romanticismo, existen motivos para sospechar que el fenómeno pudiera llevar camino de repetirse y el arte contemporáneo entrase en un proceso semejante».

«Es natural que, cien años después, la generación llegada, poco más o menos, a la edad que él tenía al morir, en pleno esplendor del arte que fué su arte contemporáneo —el romántico— sienta síntomas de angustia por el suyo, propio».

Como si vengara su inferioridad, oponiéndola denodadamente frente al de la anterior, el signo de esta postguerra es oscuro, amedrentador. Nauseabundo. Tanto, que no puede serlo más. Es la única esperanza.

Luis Esteban Giarda

En Noviembre de 1952 falleció en Viña del Mar, a la edad de ochenta y cuatro años, el violoncellista, profesor y compositor italiano, Luis Esteban Giarda, radicado entre nosotros desde comienzos del siglo.

Formado en el Conservatorio de Milán en la práctica de su instrumento y en la composición, obtuvo al término de sus estudios un valioso primer premio. Desde su llegada a Chile desempeñó las cátedras de Teoría, Canto, Armonía, Contrapunto, Historia de la Música y Composición en el Conservatorio Nacional, del cual fué Subdirector. Fundó el Trío Giarda, uno de los primeros conjuntos de cámara que dieron a conocer obras chilenas alrededor de 1910. Su intensa labor le permitió, no obstante, escribir tres obras de carácter didáctico: un Estudio de las Formas Musicales, una Historia de la Música y un Tratado de Armonía.

En homenaje a su memoria, el Instituto de Extensión Musical incluyó en el Tercer Concierto de la Temporada Oficial, dirigido por el maestro Víctor Tevah, su Poema para orquesta «Loreley».

Luis Esteban Giarda obtuvo como violoncellista y como compositor grandes triunfos en Europa y América. Su producción musical es vasta. Comprende dos óperas: «Rejeto» y «Lord Byron», esta última estrenada en el Teatro Municipal de Santiago en 1911; los poemas sinfónicos «Loreley», «La vida» y «Más allá de la Muerte»; una «Obertura Romántica», el «Tríptico» (La Civilización, la Guerra y la Paz) para tres voces y orquesta, la escena dramática «Sobre el Mar» para solos, coros y orquesta, un Concierto para violoncello y orquesta y varias obras más para voces solistas y orquestas; entre sus composiciones para conjuntos de cámara se cuentan un Cuarteto de cuerdas, dos Sonatas para violoncello y piano, Sonatas para piano solo, lieder para canto y piano, etc.

El maestro Giarda fué académico honorario de la Academia de Florencia y miembro académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Recibió numerosos premios y distinciones en su vida artística, entre los que citaremos el Diploma de Honor concedido por la I. Municipalidad de Santiago en 1910, el título de Caballero de la Corona de Italia que le otorgó el último rey de este país, y Primer Premio de Composición en los concursos de la Exposición Universal de París de 1900.

CRONICA

JUVENAL HERNÁNDEZ, MIEMBRO DE HONOR DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Pocas dignidades pueden compararse en nuestro país en cuanto a significado y simbolismo a la otorgada al ex Rector de la Universidad de Chile por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En un acto, solemne y cordial al tiempo, el Decano Subrogante, D. Alfonso Letelier, entregó a don Juvenal Hernández el diploma que lo acredita como Miembro de Honor de esta Facultad.

En su discurso, don Alfonso Letelier se refirió a la labor realizada por el ex Rector, que «comprendió hasta el fondo la significación que tiene la música para la educación y en la evolución de los pueblos y, con esa condición, no escatimó esfuerzos ni trabajos en bien de este arte». En una feliz improvisación, don Juvenal Hernández agradeció el homenaje relacionándolo con su investidura, luego de enumerar los capítulos fundamentales en la historia de los progresos del arte musical en Chile durante los veinte años de su rectoría.

Juvenal Hernández ha realizado en pro del arte de los sonidos cuanto estuvo en sus manos y ello fué mucho. La creación de la Facultad de Bellas Artes, que dió valor universitario a nuestro Conservatorio Nacional; la división de ésta en Ciencias y Artes Plásticas y Ciencias y Artes Musicales, que reestructuró los servicios dándoles mayor eficacia. La creación del Coro Universitario y la multiplicación de las actividades de Extensión Cultural por medio de nuevos y diligentes servicios. Además, durante su Rectoría nacieron el Instituto de Extensión Musical, el Cuerpo de Ballet, la Orquesta Sinfónica en su actual estructura, el Instituto de Investigaciones Musicales, los Conjuntos de Cámara, etc.

RENUNCIA DEL DECANO DON DOMINGO SANTA CRUZ

El 3 de Octubre fué aceptada la renuncia indeclinable de don Domingo Santa Cruz al cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Meses antes, en Junio, el señor Santa Cruz había jubilado como Director del Instituto de Extensión Musical.

Ocioso es insistir sobre la inmensa obra realizada por el hombre que tanto ha laborado en pro de la cultura musical de Chile. La mejor y más objetiva prueba la constituye su simple enumeración.

Domingo Santa Cruz Wilson nació el 5 de Julio de 1899 en La Cruz, provincia de Valparaíso. Realizó sus estudios humanísticos en el colegio de los Padres Franceses, en Santiago. En 1921 obtuvo los títulos de licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales y de Abogado.

Al mismo tiempo que estos estudios, desarrolló con profesores

particulares los de teoría de la música, violín y piano. En Junio de 1917 fundó, con un grupo de amigos, el coro y la Sociedad Bach, de decisiva influencia en el desarrollo de nuestra cultura musical. En 1919, con un conjunto instrumental de órgano y cuerdas, el Coro Bach presentó por vez primera al público una obra de Santa Cruz. Poco después partía a España, donde perfeccionó sus estudios de composición y contrapunto con el maestro Conrado del Campo.

Desde su regreso, Santa Cruz se propuso dos tareas simultáneas y a cual más fructíferas: la composición y la de «fiscalizar el movimiento musical de Chile» que la Sociedad Bach se había impuesto desde su ampliación en 1924. Producto de ambas son las instituciones universitarias que constituyen un orgullo para Chile y la extensa obra vertida en sus partituras.

Reemplazaron a Santa Cruz, como Decano Interino Alfonso Letelier Llona y como Director Subrogante del Instituto de Extensión Musical, Vicente Salas Viu.

Al tomar conocimiento de la renuncia de su Decano, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en sesión de 21 del presente, acordó por unanimidad enviarle el siguiente comunicado:

«Distinguido señor: La Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en su sesión de hoy, ha tomado conocimiento de la aceptación por el S. Gobierno de la renuncia al cargo de Decano de dicha Corporación, presentada por Ud., en calidad de indeclinable al señor Rector de la Universidad de Chile.

Con este motivo, y embargados por la más honda emoción y pesar, nuestra Facultad ha debido inclinarse ante la inevitable y dura circunstancia de ver alejarse de la dirección de ella, no sólo a quien fuera su fundador, sino también al brillante e incansable jefe por más de veinte años y a una de las más destacadas personalidades del arte, la música y la cultura general de nuestro ambiente universitario y nuestra nación chilena, los cuales han de quedar siempre ligados con profunda deuda por el indestructible legado suyo, forjado durante los mejores años de una vida entregada a ello con el más alto idealismo.

Todo el recuerdo y el alto homenaje que en esta reunión se rindió a Ud. unánimemente por uno de los grupos más representativos de la música chilena, cual es nuestra Facultad, tiene además la significación de reflejar el pensamiento de todos cuantos durante casi una generación, no han presenciado más que valiente progreso, dignidad y sobre todo realizaciones, debidas al empuje espiritual y generosidad de quien como Ud. ha sido por excelencia el fundador, renovador y realizador en el campo de la música chilena, donde además dignificó y subió hasta el nivel universitario al maestro, al alumno y a la enseñanza. A todos ellos, y también a los creadores, brindó posibilidades y dotó con los organismos complementarios, de cuya organización y fruto, ya mucho se sabe y se alaba tras las fronteras. Tales son: el Instituto de Extensión Musical y todas sus reparticiones, los Premios por Obras, los Festivales de Música Chilena, etc.

Como modesta cristalización de la inmensa gratitud que se le debe por todo esto, se acordó, también por unanimidad de los asistentes,

nombrarlo miembro honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, cuyo diploma recibirá Ud. oportunamente.

Al transcribirle el emocionado acto de homenaje y reconocimiento con que en esta circunstancia se cumplía un deber mínimo para el querido y admirado jefe de tantos años, nos permitimos agregar también las expresiones de nuestro mejor recuerdo, invariable estimación y respetuoso saludo».

El documento lo firmaron el Decano Interino, don Alfonso Letelier; el secretario, don Jorge Urrutia y la totalidad de los profesores presentes en la sesión.

El Instituto de Extensión Musical, igualmente por unanimidad de los miembros de su Junta Directiva y en representación de todos los músicos que figuran en sus conjuntos, ha enviado al señor Santa Cruz el siguiente documento:

«Santiago, 24 de Noviembre de 1953.

Distinguido señor:

Con la más profunda emoción, esta H. Junta se ha informado en la sesión de hoy de su renuncia al cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y, en consecuencia, a la suprema dirección de nuestras instituciones musicales.

La obra por Ud. realizada al frente de la antigua Facultad de Bellas Artes y como fundador y director de nuestro Instituto y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, por la amplitud de sus proyecciones, la perfecta organización y realización de tantas fructuosas iniciativas, ha comprometido la gratitud de todos los chilenos y, en primer término, de quienes a su lado nos honramos en colaborar en tan vastas empresas de cultura.

Si la Universidad de Chile tuvo en Ud. uno de sus más brillantes valores, en la música chilena de nuestra época ninguna otra personalidad puede disputar a la suya el primer rango en grandeza de ideales, fervor y capacidad de dar vida a los que, sin Ud., no hubieran pasado de hermosos proyectos y hoy son realidades que al país y a su cultura musical enaltecen entre todos los de América.

Al rendirle en las presentes circunstancias el homenaje de la más sincera estimación y de la gratitud que Ud. como nadie merece, la H. Junta Directiva lo hace, no sólo en su nombre y en el de los músicos que pertenecen a nuestros conjuntos, sino como la más representativa organización musical del país y a la que mejor encarna cuanto Ud. ha llevado a término en el servicio de nuestra cultura.

Con todo respeto le saludan: ALFONSO LETELIER, Decano Interino de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; VICENTE SALAS VIU, Director del Instituto de Extensión Musical; RENÉ AMENGUAL, Director del Conservatorio Nacional de Música; ENRIQUE LÓPEZ, Administrador del Instituto de Extensión Musical; VÍCTOR TEVAH, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; ERNESTO UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARIO BAEZA, Director del Coro Uni-

versitario; RAFAEL HUNEEUS, ENRIQUE SORO, delegados del H. Consejo Universitario; ERNESTO LEDERMANN, JUAN BRAVO, representantes de la Orquesta Sinfónica de Chile; NORA ARRIAGADA, representante del Cuerpo de Ballet; SANTIAGO PACHECO, secretario».

Alfonso Letelier (*) es uno de los músicos americanos de mayor relieve en la generación contemporánea. Nació en Santiago el 4 de Octubre de 1912. Hizo sus estudios de humanidades en el colegio de los Padres Alemanes y los de Ingeniero Agrónomo en la Universidad Católica, carrera que ejerce desde 1934.

Inició sus estudios musicales a los seis años y los perfeccionó con el profesor Raúl Hügel en piano y el maestro Pedro Humberto Allende en Armonía y Composición. A los dieciséis ya había escrito una Misa para voz solista, coros, órgano y orquesta de cuerdas; el Preludio para una ópera sacra «La Magdalena» y una Pequeña Suite para orquesta, estrenada en Diciembre de 1928, en el Club de la Unión.

Poco después compuso una serie de seis lieder y diversas piezas para piano. En 1934 se estrenó su obra coral «El Pinar» N.º 1, dirigida por el maestro P. H. Allende, y dos años después, «Balada y Canción» con Marta Petit de Huneeus como solista y la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal.

Letelier fundó en 1940, con Elena Waiss, René Amengual y Juan Orrego, la Escuela Moderna de Música, de la que fué Director. Actualmente preside la Asociación Nacional de Compositores, es profesor y director del Coro de la Escuela Moderna de Música, Profesor de Armonía y Análisis de la Composición en el Conservatorio Nacional de Música y pertenece desde 1951 a la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

Desde sus tempranas inquietudes hasta el estreno de sus últimas obras (Sonatina para violín y piano y música incidental para la película Las Tres Pascualas), Alfonso Letelier ha compuesto numerosos trabajos para la escena, orquesta, solos y orquesta, coros y coros y orquesta, conjuntos de cámara, canto y piano y piano solo.

Vicente Salas Viu fué nombrado Director en propiedad del Instituto de Extensión Musical por el señor Rector de la Universidad de Chile, don Juan Gómez Millas, a propuesta del Decano Interino de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Sr. Letelier, y con la aprobación unánime del H. Consejo Universitario y de la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

Salas Viu nació en Madrid en 1911. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central y teoría de la música y piano en el Conservatorio de Madrid. Posteriormente hizo sus estudios de composición con Rodolfo Halffter.

(*) Cf. Slonimsky: La Música de América Latina, Buenos Aires, 1948. Salas Viu: La Creación Musical en Chile (1900-1951), Santiago, 1952 y Revista Musical Chilena, N.º 42.

Hasta su llegada a Chile en 1939 realizó una amplia labor literaria y musical en España. En 1931 fué redactor y colaborador en la página literaria de «El Sol» y segundo crítico de música (el titular era Adolfo Salazar). Al mismo tiempo estudió materiales folklóricos con Torner en el Centro de Estudios Históricos y publicó artículos sobre temas musicales en las Revistas «Madrid», «El Diablo Mundo» y «Nueva España». Desde 1934 colaboró asiduamente en la Revista Cruz y Raya. Entre otros ensayos alcanzaron notoriedad: «Más y menos de la música española» y «La materia sonora en Beethoven y Strawinsky». En 1936 fué nombrado Director de «El Sol» y continuó sus publicaciones literarias y musicológicas. En 1937 ingresó como voluntario en el ejército republicano español, donde prestó sus servicios hasta finalizar la guerra civil.

Poco después de su llegada a Chile, la Facultad de Bellas Artes le confió la dirección del Boletín de la Revista de Arte. En Octubre de 1940, al fundarse el Instituto de Extensión Musical, fué designado Secretario del mismo y en 1941, Secretario Artístico, responsabilidad que mantuvo durante varios años. En 1945 fué designado Director del Instituto de Investigaciones Musicales y en el mismo año fundó la Revista Musical Chilena, de la que fué Director hasta 1949. Durante este período integró la Junta Directiva del Instituto, el Jurado de los Premios por Obra y el de los Festivales de Música Chilena.

En 1950 se le nombró Subdirector del Instituto de Extensión Musical, en 1953 Director Subrogante y en Octubre de este año Director en propiedad, como antes se dice.

Salas Viu ha desarrollado, al mismo tiempo que las funciones señaladas, las cátedras de Historia de la Música, primero como profesor extraordinario y luego como ordinario y de Historia de la Danza, como profesor ordinario.

También es amplia su producción bibliográfica. Además de los ensayos que han visto la luz en la Revista Musical Chilena, en «Nuestra Música» de México, «Sur» de Buenos Aires y otros periódicos, ha publicado desde 1940 los siguientes libros:

Músicos modernos de Chile, Unión Panamericana, 1940. Sentimiento y expresión en la Música, Ed. Atlántida, Buenos Aires, 1943. La última luz de Mozart, Edit. Nuevo Extremo, Santiago, 1949. La Creación musical en Chile, Edit. Universitaria, Santiago, 1952.

Vicente Salas Viu también ha cultivado otros géneros literarios, fruto de los cuales son «Los viajes» (Relatos), Cruz y Raya, Madrid, 1934; «Diario de Guerra», Barcelona, 1938; y «Las primeras jornadas y otras narraciones», Zig-Zag, Santiago, 1939.

VISITA DEL DECANO ANDERSON

En Septiembre pasado nos visitó el Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Louisville, profesor Dwight Anderson,

acompañado de su esposa, la escritora Bárbara Anderson y de su alumno, el pianista Robert Below. El profesor Anderson trajo la representación del Departamento de Estado y de la Fundación Rockefeller y su misión tenía por objeto reunir partituras de compositores chilenos para darlas a conocer en Estados Unidos. Este catedrático dió varias conferencias en Santiago y Concepción, ilustradas por el pianista Robert Below.

CONCIERTOS

LOS TERCEROS FESTIVALES DE MÚSICA CHILENA EN 1952.

Los Terceros Festivales de Música Chilena se efectuaron en Santiago entre el 21 de Noviembre y el 12 de Diciembre de 1952. Se realizaron cuatro conciertos de selección (dos sinfónicos y dos de cámara) y tres conciertos de premios (uno sinfónico y dos de cámara). Todos ellos tuvieron lugar en el Teatro Municipal.

En los conciertos sinfónicos se ejecutaron las siguientes obras:

Free Focke, Sinfonía de la ópera Deirdre. Jorge Urrutia, Diálogo Obsesivo, para piano y orquesta. Leni Alexander, Cinco Epigramas para orquesta. Salvador Candiani, Noche de San Juan, Suite N.º 1. Juan Orrego, Concierto de cámara op. 34, para cuarteto de maderas, 2 cornos, arpa y cuerdas. Gustavo Becerra, Concierto para violín y orquesta. Hans Helfritz, Concierto para órgano y orquesta.

Todas estas obras fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile con su director titular Víctor Tevah, participando los solistas Juan Leman, Enrique Iniesta y Ulises Salvo, en piano, violín y órgano respectivamente.

De estas obras obtuvieron segundos premios la Sinfonía de Focke, el Concierto de Gustavo Becerra y el Concierto de Cámara de Orrego Salas.

En los Conciertos de Cámara participaron: Guillermo Campos, Trozos a 2 partes para piano. Enrique Soro, Escenas de gatos, para piano. Carlos Botto, Diez Preludios, para piano. Alfonso Letelier, Sonata para viola y piano. Federico Heinlein, Cuarteto N.º 1 para cuerdas. Juan Orrego, Diez piezas simples para piano. Alfonso Montecino, Composición en 3 movimientos para la mano izquierda (piano). Ida Viva, Cuatro preludios para piano. Gustavo Becerra, Dúo para violines. René Amengual, Sexteto para instrumentos de viento. Alfonso Letelier, Cuatro canciones para coro mixto a cuatro voces.

Interpretaron estas obras los pianistas Elena Weiss, Enrique Soro, Elvira Savi, Giocasta Corma, Free Focke y Hugo Fernández; el violista Zoltan Fischer; el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical; los violinistas Alberto Dourthé y César Araya; el conjunto de instrumentos de viento formado por Juan Bravo, Carlos Romero, Julio Toro, Fritz Bergman, Víctor Espinoza y Benjamín Silva, dirigido por Víctor Tevah y el Coro de Madrigalistas dirigido por Free Focke.

El único primer premio, y Premio de Honor de los Festivales, lo obtuvo la obra de Carlos Botto, «Diez Preludios para piano». Segundos premios obtuvieron el Dúo para violines de Gustavo Becerra, las Cuatro Canciones y la Sonata para viola y piano de Alfonso Letelier, las Piezas Simples de Juan Orrego y el Cuarteto de Federico Heinlein.

ASPECTOS GENERALES

En un ambiente de escepticismo se inauguraron en el Teatro Municipal de Santiago, el año 1948, los Festivales de Música Chilena, que, desde entonces, organiza bienalmente el Instituto de Extensión Musical, con el doble objetivo de estimular la creación musical y fomentar el interés público por la música chilena contemporánea. Fué opinión generalizada en esa ocasión que los asistentes a estos festivales formarían una elite reducida y esta idea pareció ser confirmada tanto en el primer torneo como en el de 1950. La razón preferida de quienes subscribían esa manera de pensar residía—según ellos—en la mediocre calidad de la música chilena.

Ante la sorpresa de unos y otros, el Tercer Festival, realizado el año pasado, contó con la considerable suma de 1.500 inscritos en las diversas categorías, superando las más risueñas expectativas, lo cual significa fundamentalmente que la incompreensión del grueso público hacia nuestra música se debía, sobre todo, a su desconocimiento.

No nos parece errado considerar que el incremento de un público más amplio y de mayor cultura musical—que sin duda seguirá progresando en calidad y cantidad—se debe, primordialmente, a la intensiva difusión radial iniciada por el Instituto de Extensión Musical.

Advertimos, una vez más, en este Tercer Festival la presentación de un considerable número de obras realizadas en estilos ya superados, pero comprobamos con satisfacción que el público mostró mayor severidad hacia esas obras que en ocasiones anteriores; es interesante a este respecto verificar el descenso en las calificaciones que experimentan cuando el público las oye por segunda vez, superado ya el «agrado» del primer contacto. Con las obras más actuales, en cambio, se produce el proceso inverso y obtienen votaciones más altas a medida que el público se familiariza con sus características.

Que, ocasionalmente, la suerte de una obra sea injusta (La Sinfonía para cuerdas de Santa Cruz en el Primer Festival; el «Sexteto» de R. Amengual en el Tercero) se ve compensado por aciertos tales como el resultado de la sección de cámara en el Primer Festival (Santa Cruz: Cuarteto de cuerdas; Orrego: Canciones Castellanas; Letelier: Variaciones para piano), o la votación de la «Sinfonía» de Free Focke y de la «Egloga» de Santa Cruz.

Nos parece, eso sí, que todavía se puede innovar mucho respecto a los puntajes mínimos de selección y premios, aplicando criterios distintos en música de cámara y sinfónica. Por los resultados de este Tercer Festival creemos que el mínimo para primer premio de la sección sinfónica es muy alto; en cambio, en la sección de cámara es muy bajo el puntaje para el segundo premio.

LAS OBRAS SINFÓNICAS

Las más dispares tendencias estéticas han estado representadas en los conciertos sinfónicos del Tercer Festival, desde el romanti-

cismo nacionalista ruso de «los Cinco» en Salvador Candiani, hasta el neo-romanticismo objetivo—cercano a Berg—en Leni Alexander. El resto de las composiciones—con excepción del Diálogo Obsesivo de Jorge Urrutia, de corte post-romántico francés—pueden agruparse, en conjunto, bajo el calificativo de neo-clásicas, pero representan aspectos muy diversos de esta tendencia. Orrego practica un neo-clasicismo de origen ruso (Strawinsky, Prokofieff), empleando un lenguaje sumamente ecléctico. Becerra, en cambio, se acerca más a la corriente inglesa de Walton, que encuentra sus raíces en el sinfonismo de Brahms, mientras Helfritz aparece en una posición neobarroca. El clasicismo de Focke—que es, por otra parte, el que nos parece más genuino—responde más a una actitud del compositor respecto a su arte que la sujeción a un estilo determinado.

Sabemos perfectamente con qué desconfianza se leen, por lo general, estas clasificaciones de obras dentro de escuelas y corrientes, pero estamos convencidos que la descripción más detallada y rigurosa de una composición la aclara menos que su asociación con otras, similares, que nos sean más conocidas. Es preciso, naturalmente, deshacer la confusión absurda entre las influencias que se adviertan en un creador y la ausencia de personalidad, puesto que todos los estilos tienen su árbol genealógico y una verdadera personalidad surge a pesar de—y Strawinsky llega a sostener que mediante—los métodos adquiridos. En caso contrario, no se explicaría la continuidad en el avance de la técnica y los medios de expresión. El análisis del inconfundible estilo de Chopin demuestra, en forma rigurosa, hasta qué punto está determinado por la influencia de Bach en el terreno de la armonía y de Mozart en sus aspectos melódicos y, hasta un grado menor, figurativos. Profundamente distinto es, en cambio, el caso de Cimarosa, que sólo podemos distinguir de Mozart debido al vuelo más reducido de su imaginación.

Se requiere, entonces, diferenciar en forma precisa, aquellos compositores que, mediante los medios de expresión—propios o no—que han elegido consiguen expresarse personalmente de los que aparecen sujetos a un impersonalismo escolástico (tan útil, por lo demás, para una formación sólida) que los impide abordar toda creación genuinamente nueva. Alexander, Focke y Orrego están en el primer caso; Becerra, Candiani y Helfritz en el segundo; en Urrutia, la situación es distinta, porque su Diálogo Obsesivo carece de una dirección estilística clara dentro de su tendencia post-romántica.

Entre estos últimos cuatro compositores, destaca Gustavo Becerra con su Concierto para violín y orquesta. Guarda una relación muy directa con Walton (Concierto para viola) pero, construido con perfiles más netos—que atribuímos a una saludable influencia melódica de Copland y Prokofieff—, se hace más directo y atractivo, con una frescura y espontaneidad que el inglés no posee. El mayor mérito de esta obra reside en la honestidad de su realización y en la superación de los problemas técnicos, puesto que la personalidad melódica y armónica de su autor, en formación, todavía no se destaca. Un logro importante es el equilibrio entre el solista y la orquesta; no hay en esta obra virtuosismo vacío ni absorción exage-

rada del violín por el conjunto. En la orquestación—que merece los mayores elogios dada la juventud del compositor—aparece compensada la densidad de Walton (que tiende a un colorido monocromático) con la claridad de Copland, obteniéndose una posición intermedia más convincente.

En el aspecto formal se advierte el intento de dar unidad a la obra total y a cada una de sus partes, mediante la relación interna de los temas—advírtase a este respecto la superposición de todos los temas del Concierto en el último movimiento. Cuando esta relación se exagera, los temas no se individualizan bien y la estructura formal, al carecer de relieves, se convierte en una línea continua, infinita. Es decir, la forma se hace rapsódica. Ya en Brahms se observa este fenómeno con claridad: la orquesta se hace pastosa y continua, la diferenciación temática se confía casi sólo al factor rítmico y los puentes, más que conectar las ideas, van transformando paulatinamente una hacia la otra. Este proceso—que ya se anunciaba en Beethoven—se completa en Walton con una orquestación monocórdica, sin realces, cuyo único mérito es la solidez. Los rasgos formales no se esbozan sin la partitura, pues en la audición lo que prima es el carácter rapsódico e improvisatorio que, paradójicamente, era lo que se quería evitar. Becerra supera parcialmente este defecto en su Concierto para violín y, de manera más decisiva, en su Dúo para violines que oímos en la sección de música de cámara.

La Suite «Noche de San Juan», de Salvador Candiani, es una obra muy bien realizada dentro de una posición estética ya superada. Hay aquí más concentración y sobriedad que en su Sinfonía en Sol menor; el estilo se hace más estable y definido, emparentado con Rimsky Korsakoff, dentro de un lenguaje que todavía no es del todo homogéneo. En nuestra opinión, ha beneficiado a Candiani, en esta ocasión, el estilo danzable. Por otra parte, sus recursos se han enriquecido mediante el contacto con el impresionismo y algunas corrientes rusas (Mussorgsky, Kachaturian, etc.) que antes no había tomado en consideración. Sus ideas han adquirido, con ello, más vigor.

El Concierto para órgano y orquesta de cuerdas de Hans Hel-fritz está más logrado que las obras de Becerra y Candiani en sus aspectos constructivo y estilístico; se resiente, no obstante, por una orquestación deficiente y el empleo de giros melódicos y armónicos demasiado blandos. Como el ritmo carece, también, de todo impulso, la obra se sostiene sólo por su claridad formal; emparentada con el lenguaje dulzón de Elgar y realizada dentro de un estilo neobarroco händeliano (Suite «El buen pastor»), se mueve dentro de un ambiente sereno y austero, pero cansador en su monotonía.

No encontramos en el desarrollo del estilo de este compositor una línea definida sino, más bien, adaptaciones impersonales a diversos estilos que consigue, en cada caso, dominar con seguridad. Ya en el Primer Festival pudimos apreciar la marcada diferencia entre su Concierto para Saxofón y Orquesta con reminiscencias jazzísticas y armonías de estirpe francesa—y el confuso Cuarteto de cuerdas N.º 1. En el segundo festival nos sorprendió con el post-romanticis-

mo (Mahler) de su «China Klagt»—que hasta el momento consideramos su mejor obra—y el forzado folklorismo español del Divertimento para Orquesta.

El «Diálogo Obsesivo» para piano y orquesta de Jorge Urrutia trata de recapturar el ambiente psicológico del Andante del Concierto N.º 4 de Beethoven, pero se malogra por razones técnicas y formales. Un «diálogo» supone la individualización de dos elementos contrastantes, realizada por claras diferencias melódicas y de ambientación. Nada de esto hay en la obra de Urrutia que practica un estilo cuya sustentación misma parece estar en la vaguedad. Una orquestación recargada de bajos impide, además, que la parte solista se destaque con facilidad.

En su aspecto formal es una gran improvisación monotemática repetida casi literalmente—las diferencias son demasiado sutiles para advertirlas sin la partitura—lo que da por resultado dos climas de igual intensidad, que se anulan recíprocamente, dejando el movimiento sin solución. La obra se resiente, también, por su extensión exagerada.

SINFONÍA DE LA ÓPERA «DEIRDRE» DE FREE FOCKE.—Alban Berg demostró con su música que los doce tonos no implican necesariamente disolución formal; Free Focke ha ido más lejos y nos prueba con su ópera «Deirdre» hasta qué punto se pueden emplear ritmos vigorosos conjuntamente con la técnica dodecafónica. El ritmo y la pulsación, de acuerdo al concepto que de ellos tienen los clásicos, desde Mozart hasta Strawinsky. Y la forma.

La forma, procesos formales claros dentro de la estructura dramática de la ópera, de acuerdo con las condiciones que se plantea Berg para *Wozzeck*: la música ayuda con todos sus medios a las exigencias dramáticas, pero sin perder sus propias características lógicas y sin la participación de elementos extramusicales. En el caso particular de «Deirdre» tenemos, por ejemplo, que una referencia del texto al vuelo de los pájaros aparece contestada musicalmente por un fraseo de dos notas; o bien, el viaje de Deirdre y Noisa representado por una página instrumental de movimientos ondulantes que reflejan una travesía por mar. En ninguno de los dos ejemplos es necesario el texto para conocer la intención musical; el elemento pictórico tiene, en la partitura, sólo una importancia dramática, no es contenido musical, como pretendía Wagner.

Todos los detalles necesarios para la comprensión del drama están incluidos y no se supone una preparación previa de parte del espectador, la música tampoco aporta ningún factor dramático que no esté implícito en el texto o en la acción: en otras palabras, la música no tiene, como en los dramas de Wagner, intenciones programáticas. E insistimos en esto porque sí hay motivos conductores y no queremos que ello provoque confusiones; el leit-motiv no es en sí mismo un elemento extramusical puesto que una obra cíclica de música pura los puede contener, claro que sin significación literaria. En «Deirdre» hay un tema asociado a Deirdre y otro a Concohar, pero se desarrollan aisladamente cuando esos personajes aparecen

sin que la estructura musical dependa de ellos y pudiéndose seguir el drama sin esa asociación que es, por lo tanto, absolutamente secundaria. Toda esta independencia que mantiene la música como tal dentro de la ópera, es la que ha permitido al compositor extraer de ella una serie de trozos sinfónicos que el público ha podido apreciar en su carácter de música pura.

La ópera «Deirdre» está basada en la mitología céltica y su acción transcurre en Irlanda. Deirdre es una mujer de irresistible belleza sobre la cual ha caído un conjuro: causará su propia desdicha y la de los que la aman. Vive en una torre solitaria, junto con una anciana, Lavarcham, a quien ha sido encomendada. Aunque Lavarcham no se lo ha dicho, Deirdre está enterada del trágico destino que le ha sido deparado, pero no hace referencia a ello. Un día aparece el rey Concobar y le anuncia que volverá dentro de un año a buscarla para hacerla su esposa; Deirdre sabe, sin embargo, que no será posible.

Con implacable inevitabilidad se hace presente Noisa con sus hermanos. Deirdre lo reconoce al oír su canto y lo llama tres veces; Noisa la reconoce, a su vez, y se estrechan en amoroso abrazo. Deirdre pide a los hermanos de Noisa que sean guardianes de su amor. Temerosos del Rey Concobar, viajan a Escocia.

Ya en Escocia, Noisa añora los tiempos en que servía bajo las órdenes de Concobar, lo que apena profundamente a Deirdre. Noisa advierte a sus hermanos que no se debe volver a recordar el asunto, pero Deirdre no olvida.

Fergus, hombre honesto y leal, llega a buscarlos de parte de Concobar. Deirdre cuenta que ha soñado en una traición del Rey, pero las seguridades que da Fergus y el deseo de volver a Irlanda pueden más que la prudencia y emprenden el viaje de regreso. Deirdre, con miedo alucinado, anticipa la tragedia que se avecina.

Ya en Irlanda, los reciben en forma misteriosa y Fergus los deja, cumpliendo instrucciones de Concobar. Se oyen voces dentro de la torre a donde se les ha conducido: Traición.

Concobar, lleno de remordimiento, se embriaga junto con su servidumbre y hace llamar a Lavarcham porque quiere saber de Deirdre. Lavarcham le miente, asegurándole que Deirdre ha perdido su belleza y Concobar, enfurecido, envía a uno de sus hombres para informarse de la verdad. Los criados, totalmente ebrios, cantan repetidamente: El derecho del rey.

Vuelve el sirviente y hace saber al Rey que Deirdre es la mujer más hermosa de la tierra, que su belleza no es para los humanos. Concobar se indigna: ¿no es él, acaso, el Rey? «El derecho del Rey», cantan los criados borrachos. Se produce un silencio espectral. Concobar, cuyo miedo se hace insoportable, obliga a brindar y beber a sus sirvientes, que le obedecen de mala gana, y hace traer un arpista. En medio de la música, el Rey le grita que se vaya, «Toco porque mi Rey lo ordena y ante sus órdenes me detengo», contesta el ejecutante, y después de unos arpegios se detiene. Se produce un silencio absoluto, interrumpido, de pronto, por un violento acorde del arpa que los paraliza.

Fergus, enterado de la traición del Rey, decide vengar el asesinato de Noisa y sus hermanos. Deirdre se introduce en el mar, susurrando: «Noisa, hijo de Ushnar».

Este argumento tiene, innegablemente, semejanzas con «Pelleas y Melisande». Tanto Deirdre como la heroína francesa aparecen ante nosotros en un punto en que sus pasados no parecen existir, y presienten, Melisande menos definitivamente que Deirdre, su destino. Melisande sabe que no es Golaud su último objetivo, ya desde su primer encuentro, pero su matrimonio es inevitable; Deirdre espera con impaciencia dolorosa a Noisa, aun después del convenio con Concohar. ¿Por qué las dos mujeres se dejan llevar por las circunstancias? Es Arkel quien nos da la única respuesta: «No suceden nunca acontecimientos inútiles», dice, significando con ello que el destino—o como quiera que lo llamemos—sabe perfectamente cuál es su finalidad, aunque sus caminos nos parezcan tortuosos.

A la luz de estos parentescos podemos, con mayor claridad, analizar las diferencias esenciales de los dos dramas, que concuerdan, a su vez, con estilos musicales distintos. Deirdre no es la mujer delicada y soñadora que tiembla al perder su anillo de compromiso; por el contrario, es eminentemente realista. Presiente su destino, pero lo enfrenta con resolución; ama a Noisa con esa plenitud y alegría que nunca conoce Melisande y, al saberlo muerto, se entrega al mar con la serenidad de quien realiza, objetivamente, la única solución posible.

Musicalmente, «Deirdre» nos enfrenta con un estilo netamente contemporáneo, personalísimo y en plena madurez. En la orquestación se advierte una solidez de conceptos poco frecuente. Los *tutti* alcanzan, con un número normal de ejecutantes, un volumen sonoro impresionante y, al mismo tiempo, de transparente claridad; los concertantes están dispuestos con gusto dentro del total, en combinaciones siempre renovadas. La armonía es audaz y lúcida, con marcada preferencia por séptimas mayores y segundas menores, puesta al servicio de una temática muy definida (otro punto en que Focke se separa de los demás dodecafonistas), basada en series tratadas con mucha libertad.

La interpretación de las obras sinfónicas de los Festivales estuvo a cargo de Víctor Tevah con la Orquesta Sinfónica de Chile. El maestro Tevah dió una demostración más de su honestidad artística y capacidad, evidenciando una compenetración clara con el espíritu de cada una de las obras. La Orquesta respondió con seguridad.

Enrique Iniesta nos ofreció una versión excelente del Concierto de Gustavo Becerra, contribuyendo en alto grado al éxito alcanzado por esta obra. Juan Lemann tocó con corrección el solo del Diálogo de Jorge Urrutia. Ulises Salvo no pudo dominar sus nervios, que malograron sensiblemente la interpretación del Concierto de Hans Helfritz, produciéndose desconciertos rítmicos y entradas inexactas.

LAS OBRAS DE CÁMARA

En todo sentido inferiores a las obras sinfónicas de estos Festivales fueron las once obras de música de cámara.

Sólo tres de estas composiciones significan una verdadera contribución a nuestro repertorio de música de cámara que cuenta con producciones tan valiosas como el Cuarteto N.º 2 de Santa Cruz, las «Canciones Castellanas» de Orrego Salas, los «Vitrales de la Anunciación» y las Variaciones para piano de Alfonso Letelier, la Sonata para piano de Alfonso Leng, las «Tonadas» de H. Allende, la Sonata para violín y piano en la menor de Enrique Soro, etc., que no pueden ser ignoradas. Con méritos diferentes, en efecto, se destacan el Dúo de Gustavo Becerra, los Preludios de Carlos Botto y el Sexteto de Amengual.

Mención aparte merecen las Diez piezas simples, para piano, de J. Orrego Salas, que llenan plenamente el objetivo pedagógico con que fueron concebidas, pero cuya inclusión en un torneo de esta naturaleza es discutible.

El «Sexteto para instrumentos de Viento» nos pone en contacto con un Amengual más actual y vigoroso. Armonías nuevas, combinaciones inusitadas de timbres, concentración de las ideas, etc. son algunos de los factores que distinguen esta obra de la anterior producción, de corte raveliano, de René Amengual. Recordamos las discusiones que provocó en 1950 el final de su Concierto para Arpa y no queremos insistir sobre ellas, sólo que, aunque con ese movimiento se perjudique la obra en total, hay que ir a buscar en él el antecedente más directo de esta nueva etapa en el compositor que, sea cual sea nuestra reacción frente a ella, representa un aspecto más personal.

Formalmente, la obra es de orientación neoclásica. Su primer movimiento es una canción simple, que sirve de introducción a la obra total. Más compleja es la construcción del segundo tiempo, Vivo y liviano, ajustada a los moldes de la Sonata clásica; el primer motivo (Ej. 1 a.), incisivo y breve, de ágil ritmo, contrasta con el sereno tema de un coral (Ej. 1 b), tratado en forma polifónica. El desarrollo se basa, de preferencia, en la primera idea, que presta a la segunda sus motivos rítmicos, de modo que esta última sólo aparece como curva melódica. En la reexposición se invierte el orden de los temas y hay una breve coda basada en la primera idea. El tercer movimiento se acerca al primero en su carácter de sencillez formal y, en rasgos generales se puede considerar como una canción doble o un pequeño rondó. La tendencia atonal que se advierte en toda la obra se acentúa aquí acercándose a la técnica dodecafónica; en el compás 11, por ejemplo, el primer corno hace oír una serie completa (Ej. 1 c). El estribillo es de escritura polifónica, excepto en su última aparición, que conduce a una codetta muy breve, en que se hace más homofónico. Las coplas, en cambio, son de corte netamente vertical. El esquema del movimiento se puede resumir como a-b-á-c-a". El final está, como el 2.º mov., en forma de sonata. La primera idea, en compás de cinco octavos (Ej. 1 d), nos recuerda le-

vemente a Bartok en su agilidad jovial; contrasta en forma definida con el resto de la obra al ser eminentemente diatónica; la segunda idea, (Ej. 1 f) en compás de cuatro cuartos, es, de nuevo, rápidamente modulante, y sirve de motivo para un breve fugato que en seguida se hace más libremente polifónico con un característico diseño acompañante. La primera idea hace una nueva aparición, encuadrada ahora en compás de tres cuartos (Ej 1 e) y con un derivado acompañante de la segunda idea, conduciendo al desarrollo en que se aprovechan las dos ideas. La reexposición es análoga a la exposición, de modo que el derivado de la primera idea adquiere el carácter de tercer motivo, acercando la forma a la de Rondó-Sonata. La coda se basa en la figura acompañante de la primera idea, cerrando la obra con una fuerte sensación tonal de do al terminar con el acorde hueco do-sol.

Ej: 1.

The image shows six staves of musical notation, labeled a) through f).
 a) Treble clef, 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a sixteenth-note triplet G4-A4-B4, followed by a quarter note C5, and ends with a quarter note B4.
 b) Treble clef, 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a quarter note F#4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 c) Treble clef, 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a quarter note F#4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 d) Treble clef, 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a quarter note F#4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 e) Treble clef, 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a quarter note F#4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3.
 f) Treble clef, 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. It then moves to a quarter note F#4, followed by quarter notes E4, D4, C4, B3, A3, G3.

La «Composición en tres movimientos para la mano izquierda» de Alfonso Montecino es una obra árida y de escaso atractivo, lo que se debe a la limitación que voluntariamente se ha impuesto su autor, ya que su estilo, más lineal que armónico, es en esencia opuesto a la figuración. La posición estética de este autor es neoclásica, con fuertes puntos de contacto con la música de Bartok. La línea formal es clara pero se desarticula con la supresión de elementos esenciales.

De la tradición cuartetística de Schubert deriva el estilo del

«Cuarteto de cuerdas» de Federico Heinlein, obra romántica, con ligeras malicias armónicas y un cierto sentido humorístico de gran densidad. Creemos, en general, poco afortunado el intento de resucitar el estilo de cuarteto de Schubert, que no responde al concepto que de este género tenemos en la actualidad. La melodía acompañada, lenguaje natural del genial liederista romántico, conduce a resultados muy pobres en las desnudas sonoridades del cuarteto de cuerdas, que adquiere toda su grandeza en la vivacidad de la trama polifónica. En el caso específico de este «Cuarteto» de Federico Heinlein, la escritura correcta en su estilo impersonal no justifica el exceso de repeticiones y cadencias, los pedales interminables (2.º movimiento), ni la falta de interés melódico.

A un romanticismo menos disimulado pertenecen los Preludios para piano de Ida Vivado, concebidos con grandes despliegues virtuosísticos derivados del pianismo de Liszt. De carácter más íntimo es el último de estos preludios, aunque el título sea desafortunado en este caso; la forma corresponde a un tema con variaciones; y el tema, típicamente schubertiano en contorno melódico, ritmo y armonización (refuerzo a la sexta con pedal de dominante) recorre un fondo armónico muy grato, también, a Schubert (modulación de la b Mayor a do Mayor) y deja abierta la trayectoria tonal. Las variaciones son variadas y en diversos estilos, evocando, en algunos casos a Heller, Debussy, Shostakovich y preclásicos italianos. El ambiente impresionista con que se reviste el tema en la coda traiciona la serena belleza de la melodía de corte clásico.

Completando el grupo de obras románticas aparecen las «Escenas de gatos» del maestro Enrique Soro. Ajustadas todas estas piezas a un esquema de canción simple (ABA) emplean un lenguaje impresionista, de origen debussyano. La técnica impresionista es eminentemente más constructiva que formal, de modo que toda repetición literal va en desmedro de la solidez de la obra.

A una prolongación personal de esencias románticas, responden las dos composiciones de Alfonso Letelier que se incluyeron en estos conciertos. La «Sonata para viola y piano» nos parece una de las obras más débiles de su autor. En los dos movimientos rápidos se produce una desarticulación formal que impide al oyente captar en forma precisa las intenciones, especialmente en el final, ya que los cambios de velocidad parecen arbitrarios. Más logrado es el lento central, de auténtica emoción romántica, sin concesiones sentimentales, en torno al cual parece girar la composición entera.

En las Canciones Corales, Letelier choca con un medio inapropiado para su lenguaje ricamente cromático, lo que se traduce en algunos casos en una simplificación de la armonía que es perjudicial para su estilo, y, en otros, en dificultades de ejecución casi insuperables. Hace falta en estas obras una mayor vitalidad polifónica y también mayor soltura formal, porque los períodos resultan en exceso cuadrados.

Los trozos para piano de Guillermo Campos son trozos indefinidos, de vago carácter atonal y ritmo flojo e indeciso. Las diez piezas carecen de relieves propios y sólo se pueden separar unas de otras

por las interrupciones de la ejecución, con excepción de dos que se acercan, en un caso al estilo de Prokofieff y en otro, a un fácil lenguaje blandamente romántico.

CONCIERTO DE CÁMARA DE ORREGO SALAS.—A partir de las «Canciones Castellanas», el hermoso ciclo de canciones para soprano y conjunto de cámara que presentara Juan Orrego Salas, en el primer festival de Música chilena, notamos en este compositor un afán de crear obras de mayor envergadura externa, que dió por resultados la Primera Sinfonía, el Concierto para piano y orquesta y el ballet Umbral del Sueño, pero con una consecuencia que no sabemos si Orrego había previsto; lo que su música ganó en brillo, vuelo y revestidura, lo perdió en intimidad, homogeneidad de estilo y esa riqueza múltiple que se puede extraer de los timbres puros.

El «Concierto de Cámara» Op. 34, para cuarteto de maderas, dos cornos, arpa y orquesta de cuerdas es la primera reacción que advertimos en Juan Orrego en contra de esa espectacularidad fácil que lo estaba sacando cada vez más de su propio centro. Ya en el medio instrumental reducido se advierte una mayor economía de medios; estilísticamente, este Concierto responde a una concepción neoclásica, cercana a la corriente rusa que inició Strawinsky; en su aspecto formal se acerca a los moldes de los sinfonistas del siglo dieciocho; en la temática toca también autores anteriores (Vivaldi, Bach), reactualizando la música de toda una época mediante su característico lenguaje armónico y una orquestación que responde al espíritu de esa época pero no a su realización literal.

El primer movimiento, Allegro, en forma de sonata, expone sin introducción la primera idea, evocadora del estilo de los Conciertos de violín de Vivaldi, encargada a las cuerdas. Es una melodía isócrona (en movimiento de corcheas) que se caracteriza por sus cuartas, séptimas y un diseño de tres notas por grados conjuntos (Ej. 2) y

Ej: 2.



consta, de acuerdo con las normas clásicas, de ocho compases; presentada primero por los violines la recogen las violas y en seguida los cellos, mientras los violines primeros introducen un contratema en negras a base de octavas y novenas, que conduce a una repetición variada en la flauta, comentada por el resto de las maderas, para tomar en seguida el fagot una graciosa versión con interrupciones muy oportunas. Una nueva intervención de las cuerdas cierra la exposición de la primera idea, de la cual se deriva un puente muy

breve hacia la segunda, de naturaleza más cantábil (Ej. 3), que contrasta por su ritmo amable, su curva más ondulante y su lejanía armónica (sol b Mayor) del tono inicial (si b Mayor). La presentan el oboe con trémolo de violas y la flauta con trémolo de violines se-

Ej: 3.



gundos, las cuerdas recogen luego algunos motivos en imitaciones y finalmente la flauta vuelve a tomar el tema, con algunos motivos invertidos, los trémolos realizados ahora por clarinete y fagot. Una coda muy breve, sobre la cabeza de la primera idea, cierra la sección expositiva del movimiento, dando paso al desarrollo que se inicia, en re mayor, con la vuelta de la primera idea, y organizado en forma de canción simple. La primera sección de la canción tiene como elemento melódico la segunda idea mientras que un inciso de la primera le sirve de elemento acompañante, muchas veces con carácter de pedal; la sección intermedia emplea en desarrollos contrapuntísticos elementos de la primera idea, que conduce al tono inicial de si b. La reexposición es muy escueta, suprimiendo toda repetición de las ideas aunque conservando los pasajes de transición. Una coda de once compases cierra el movimiento en si b. Mayor.

El movimiento central, Adagio molto espressivo, es una especie muy libre de tema con variaciones. El tema lo exponen el oboe y la flauta y posee un ritmo muy suelto y ondulante (Ej 4).; su pri-

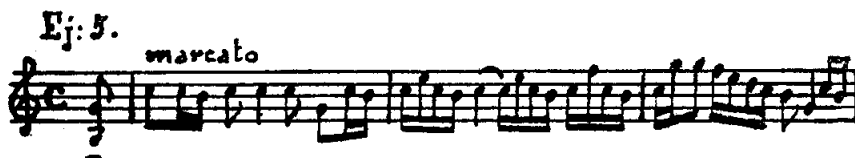
Ej: 4.



mera parte incluye las características cuartas de Orrego Salas, el consecuente es sólo un fragmento de escala cromática con algunos intervalos extendidos a séptima o novena; la primera variación se caracteriza por su acompañamiento de naturaleza romántica de arpeggios en tresillos por violines primeros y violas, mientras el tema juguetea libremente en las maderas; una segunda variación se inicia con una figuración de vals lento en los violines mientras motivos del tema se hacen oír en el resto de las cuerdas, uniéndose después con una variante invertida fagot y oboe; la variación tercera se basa en pequeños motivos que pasan de las maderas a las cuerdas mientras el arpa los apoya con arpeggios; la variación siguiente pertenece, fundamentalmente, a las cuerdas, lo mismo que la quin-

ta, nuevamente con arpeggios del arpa y conduce a una coda basada en elementos acompañantes de la exposición del tema.

El final, *Allegro vivace*, sigue, como el primer movimiento, la forma sonata, aunque hay ciertas características que lo acercan al rondó. Después de una incisiva introducción de tres compases, aparece la primera idea en las cuerdas (Ej. 5), reincorporando el



ambiente vivaldiano del primer movimiento; toman esta idea las maderas con algunas variantes de desarrollo y la cuerda reexpone en su forma original pero resumida esta idea después de lo cual un nuevo desarrollo sirve de puente hacia la segunda idea cuyo elemento principal es un pedal de la cuerda sobre el cual el clarinete hace oír una melodía que recuerda el tema del segundo movimiento (Ej. 6), un fugato se hace presente en las cuerdas y después es



contestado invertido por las maderas (éste es el tercer tema que hace pensar en un rondó sonata) (Ej. 7), cerrándose la exposición con el pedal de la segunda idea.



El desarrollo, muy breve, sigue, como en el primer movimiento, la forma canción. Se inicia con la introducción, en las cuerdas, de la primera idea, en fa M. (el tono del movimiento es do); la segunda idea, en la flauta, sufre algunos desarrollos simples y la cuerda vuelve a tomar la idea inicial. El violín hace oír, sobre trémolos de la cuerda y episodios de las maderas, versiones virtuosísticas de la misma que llevan hacia una cadencia estilizada de estilo bachiano. Esta cadencia sirve de enlace con la reexposición, que no incluye la tercera idea y hace aparecer la primera idea en sol y luego do mayor. Una coda muy elaborada (segundo desarrollo) culmina con una superposición de un coral en canon a la octava a variantes de la introducción y primera idea. Primero son las maderas y cornos quie-

nes entonan el coral (si menor), mientras las cuerdas hacen desarrollos agitadosísimos; más adelante se intercambian los materiales, reexponiéndolos en el tono conclusivo de do, modo mayor. El concierto concluye con un grupo en forma de canción basado en las ideas tercera y primera.

Resumiendo el análisis anterior podemos concretar los siguientes puntos:

1. Respecto a los moldes formales del clasicismo, con las siguientes innovaciones:

- a) Lejanía tonal de las diversas ideas.
- b) Conclusión a dos quintas de distancia (do) del tono inicial (si b).
- c) Segundo desarrollo después de la reexposición, y
- d) Recapitulaciones ampliadas, resumidas y variadas.

2. Asimilación de la orquesta clásica (Sinfonía 40 de Mozart), con inclusión del arpa y mayor sentido colorístico (2.º movimiento).

3. Melódica angular, modulante y de ritmos irregulares. A esto hay que agregar la descuadratización de los períodos, que, sin embargo, subsisten.

4. Sugerencias temáticas de Vivaldi, Bach, Mozart.

Ahora bien, ¿hasta qué punto esta obra es válida como creación? Tenemos ante nosotros una forma tradicional renovada por múltiples factores no-convencionales y sugerencias temáticas barroco-clásicas actualizadas rítmica y armónicamente e incorporadas a un organismo total nuevo. Este «organismo total nuevo» no es posible sino mediante la creación y sólo se consigue cuando los elementos, por heterogéneos que sean, se amalgaman formando un todo y no yuxtaposiciones artificiales. Esto no lo logra sino una personalidad vigorosa. Respecto al valor que pueda tener una reactualización del arte incomparable del siglo XVIII es problema más arduo y pertenece a la discusión siempre renovada entre las corrientes musicales clásica y romántica que no es del caso introducir ahora, en todo caso, para Juan Orrego parece ser una posición natural lo que consideramos suficiente para aceptarla.

DÚO PARA VIOLINES DE GUSTAVO BECERRA.—Esta obra plantea problemas estéticos de gran analogía con la anterior, pues, su autor recrea en ella el espíritu y las formas mozartianas empleando para ello un lenguaje más avanzado que el de Juan Orrego. Hay en los dos movimientos rápidos una influencia muy perceptible de Prokofieff y Bártok, pero que no logra resentir el aporte personal de Becerra, manifestado sin trabas de ninguna especie en el tiempo central, de noble y concentrada emotividad.

La economía de medios es mérito fundamental de esta composición en que los dos violines se equilibran acertadamente sin virtuosismos superfluos, pero con una escritura siempre adecuada al instrumento. La redacción es clara y las ideas encuentran en forma natural su expresión en los moldes clásicos, siempre bien proporcionados.

En conjunto es más lograda que el Concierto para violín que

comentamos antes y, si no nos amarran los prejuicios de trascendentalidad de fines de siglo (Wagner, Mahler, «Gurrelieder», etc.), podemos colocarla en un nivel axiológico más elevado. Para nosotros, por lo menos, la calidad es una cosa y la cantidad otra muy distinta; y en este caso hablamos de cantidad refiriéndonos no sólo a extensión sino, y principalmente, al medio instrumental reducido.

CINCO EPIGRAMAS PARA ORQUESTA DE LENI ALEXANDER.—Desde la génesis misma del movimiento romántico del siglo XIX se pueden distinguir con claridad dos tendencias contrapuestas, de desarrollo paralelo. La denominación de Einstein «romántico clásico», que refiere a Schubert, se puede hacer extensiva a Mendelssohn (cuyo romanticismo negaron sus contemporáneos) y Chopin, distinguiéndolos, por su actitud objetiva hacia la música, de la posición sustentada por Wagner, con sus aspiraciones extramusicales del «arte total». Schönberg deriva su romanticismo de este último y lo lleva hasta sus últimas consecuencias («Gurrelieder»), sin embargo, una cierta herencia brahmsiana lo inclina hacia actitudes más formalistas que no logran fructificar totalmente; es Alban Berg quien recoge, merced a la herencia chopiniana, la primera tendencia, dando lugar a lo que nosotros llamamos neo-romanticismo objetivo, en su ópera *Wozzeck*, su *Concierto de Cámara* y, particularmente, su *Concierto para violín*. A Berg le toca desempeñar en música, frente a Schönberg, un papel análogo al que le corresponde a Kafka respecto a los anteriores escritores expresionistas (y ya los libretos que escribió personalmente para *Wozzeck* y *Lulú* dan prueba fehaciente de ello), sacando la música del ambiente irrespirable en que había caído en los tramos últimos de la influencia wagneriana, representando, paradójicamente, al mismo tiempo, la culminación del expresionismo.

Leni Alexander se mueve con entera naturalidad dentro de esta corriente y en estos Epigramas nos da muestra acabada de su arte; su música no se entrega con facilidad porque aparece ultraconcentrada en formas brevísimas, de ágil dinámica unas y delicadamente expresivas otras, y la orquestación está llena de sutilezas que en una primera audición se aprecian, generalmente, tan sólo como un caos sonoro. Su lenguaje tiene puntos de contacto con el de su maestro, Free Focke, pero el estilo es tan distinto que no afecta la originalidad de la obra.

DIEZ PRELUDIOS PARA PIANO DE CARLOS BOTTO.—Las obras de importancia para piano solo que ha producido Chile, se pueden contar con los dedos de una mano. Muchas de ellas, se han estrenado en los Festivales. A las Variaciones de Letelier y la Sonata de Leng, se vienen a sumar, en los dos últimos Festivales, las Variaciones y los Diez Preludios de Carlos Botto, obra, esta última, que obtuvo el Premio de Honor del Tercer Festival.

Botto conoce perfectamente las posibilidades técnicas y expresivas de este instrumento y ha logrado una escritura pianística sólida, rehuyendo todo cliché o lugar común; ha obtenido también

una secuencia muy apropiada de figuraciones y ambientes que hacen interesante la audición de la obra en su integridad.

Emocionalmente, los Preludios son de una gran unidad en su conjunto, pero hay cierta diversidad de lenguajes—compensada en todo caso por nexos temáticos—que señalamos como el defecto básico de la obra; se puede establecer, sin embargo, el predominio de uno, personalísimo, de modo que creemos que su autor superará pronto esta etapa de indecisión estilística. En particular, nos parece que perjudican la estructura integral aquellos preludios de tendencia impresionista, que se escapan de las conexiones temáticas del resto de la obra y establecen relaciones propias.

La motivación principal de los Preludios es expuesta en el primero, adquiriendo especial importancia el diseño «de impulso» (Ej. 8) de los primeros compases, que pasa por las más diversas

Ej: 8

Maestoso.



transformaciones. En el terreno de la armonía se advierte especialmente una tendencia a emplear acordes formados por cuartas y quintas; los pasajes contrapuntísticos son, en la mayoría de los casos, politonales.

En la interpretación de las obras de cámara, destacamos a Elvira Savi que nos brindó una versión excelente de los Preludios de Carlos Botto, obra difícil musical y técnicamente. Muy bien estuvieron, también, Free Focke y Hugo Fernández en las obras de Montecino e Ida Vivado, y el Cuarteto del Instituto en el Cuarteto de Federico Heinlein. Giocasta Corma interpretó correctamente las Piezas Simples de Juan Orrego. Zoltan Fischer obtuvo un hermoso sonido y supo dar emoción a su parte de viola en la Sonata de Letelier, secundado por Elena Waiss al piano. De falta de ensayos adolecieron tanto las Canciones Corales de Letelier como el Sexteto de instrumentos de viento de René Amengual. Alberto Dourthé y César Araya vertieron con equilibrio y claro sentido de la construcción el Dúo para violines de Gustavo Becerra.

M. A.

TEMPORADA SINFÓNICA OFICIAL DE 1953.

La Décimo tercera temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile fué realzada este año por el interés de los programas de su

director titular, Víctor Tevah, la personalidad de los dos directores visitantes, maestros Igor Markevitch y Sergiu Celibidache, y el esmero y calidad de los solistas que en ella participaron.

Varias semanas antes de iniciarse, se completó el abono, superando esta temporada a las anteriores en la rapidez de su venta e interés del público.

Se mantuvo en 1953 una norma que la buena práctica ha establecido como tradición, cual es la de iniciar y cerrar la temporada con los conciertos del maestro Tevah que, al promediar la misma, nos ofreció además dos presentaciones corales con obras de Juan Sebastián Bach.

En su fase primera, el director titular centró sus programas en otros tantos monumentos sinfónicos representativos de diversas épocas. Del Barroco, el Brandenburgo N.º 3 de Bach y el Concerto Grosso N.º 17, en Sol menor op. 6 N.º 6 de Händel; del neoclásico, la bellísima Sinfonía N.º 33 en Si bemol, la Obertura de la Flauta Mágica y el Concierto en Do mayor para piano y orquesta, K. V. 467 de Mozart, interpretado en la parte solista con impecable justeza de estilo por Oscar Gacitúa. La Séptima de Beethoven enlazó, con la Primera de Brahms y la Sinfonía en Re menor de César Franck, la evolución de la gran forma, que Tevah y los profesores de la Sinfónica vertieron con riguroso sentido. Representó al nacionalismo post-romántico la orquestación de Ravel para Cuadros de una Exposición de Mussorgsky y Herminia Raccagni con la Sinfónica, admirablemente concertada por Tevah, destacó de modo insuperable el humorismo de la Burlesca de Strauss.

La música chilena estuvo representada durante esta primera etapa de la temporada oficial por las conocidas y siempre aplaudidas obras del maestro Soro «Andante Appassionato», «Danza Fantástica» y «Tres Aires Chilenos»; «Emocionales», suite romántica de Próspero Bisquerter, y los bellísimos «Vitales de la Anunciación» de Alfonso Letelier, una de las obras de mayor trascendencia en la música chilena contemporánea, tanto por el tratamiento de los problemas incidentales (fué concebida para el estreno de la obra de Claudel, por el Teatro de Ensayo), como por la consecución de un ambiente de gran austeridad merced al buen manejo de los recursos expresivos. Cuadra, además, incluir en este recuento de la música chilena, el poema para Orquesta «Loreley», del maestro Luis Steban Giarda, (Cassalno, Italia, Marzo de 1853 - Valparaíso, Noviembre de 1952), violoncellista de grandes méritos y miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Representaron a la música contemporánea, además de los chilenos citados y el argentino Ginastera, con su Obertura para el folklore criollo, dos obras ejemplares de Bartok. En el primer concierto (15 de Mayo de 1953), Enrique Iniesta con la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Víctor Tevah estrenaron el Concierto para violín y orquesta del célebre compositor húngaro. El interés de esta obra aconseja su breve reseña analítica.

La obra se compone de tres movimientos. 1.º *Allegro non troppo*,

se inicia con un tema expresado por las cuerdas y acompañado por un corno y el arpa. El tema ganará importancia en los desarrollos posteriores. Este fragmento sirve de introducción, ya que el primer tema comienza en realidad a ser expuesto con la primera intervención del solista. El segundo tema está elaborado dentro de una serie dodecafónica, pero sin un tratamiento sistemático. Entre el primero y segundo tema aparece un dilatado pasaje de transición. La exposición termina con la utilización del mismo material temático aparecido en la introducción. El desarrollo está formado por elaboraciones de todos los temas y la reexposición presenta sólo una novedad: el tema principal invertido. Como homenaje a la tradición, Bártok presenta al finalizar el movimiento una cadencia de gran lucimiento virtuosístico para el solista. El Segundo movimiento, *Andante tranquillo*, es un tema con variaciones, cada una de ellas con fisonomía propia y de marcado contraste que se hace más notorio por la maestría de orquestación. El tercer movimiento, *Allegro molto*, formalmente es similar al primero, aunque en general el tratamiento constructivo se inclina aquí hacia lo complejo. En general, el material temático empleado en este concierto, está concebido dentro de un marcado acento folklórico húngaro (gitano). El Concierto para violín y orquesta fué escrito entre los años 1937 y 1938 y pertenece al último período del autor, en el que se manifiesta una absoluta depuración estilística.

En el cuarto concierto (5 de Junio) los pianistas chilenos Elvira Savi y Germán Berner con la Orquesta Sinfónica de Chile, también dirigida por Víctor Tevah, interpretaron el Concierto para dos pianos y orquesta de Bártok.

El prolijo estudio de la partitura y las cualidades tantas veces demostrada de ambos solistas, les permitieron obtener uno de los más destacados éxitos en sus respectivas carreras artísticas, al que contribuyó no poco la siempre segura y acuciosa concentración de Tevah.

La obra se compone de tres movimientos. El primero, *Allegro molto*, se inicia con una amplia introducción que lentamente crea el movimiento y dinamismo requeridos. No hay un plan tradicional, sino una adaptación libre de la forma sonata. Desde la aparición del segundo tema, el tratamiento predominante es contrapuntístico lineal, de gran vigor y riqueza rítmica.

El segundo movimiento, *Lento ma non troppo*, tiene forma de canción. Presenta gran riqueza en la creación de ambientes sonoros. El tercero, *Allegro ma non troppo*, más que rondó es un alternativo, cuya carácter semeja al de las danzas populares húngaras. Originalmente, este concierto fué escrito como sonata para dos pianos y percusión. Al agregarle Bártok un acompañamiento orquestal, que sólo refuerza generalmente a los instrumentos solistas, quedó casi intacta la parte de percusión, por lo tanto la importancia de ésta es capital en la obra, dándole a su totalidad un carácter rítmico y una energía plenamente conseguidos. El arreglo de la Sonata en Concierto fué realizado por Bártok en 1942. Esta obra, como el Concierto

para violín y orquesta, pertenece al período de depuración estilística del compositor.

Por primera vez nos visitó en 1953 el compositor y director Igor Markevitch, considerado por Bela Bartok como «una de las figuras más notables de la música contemporánea».

Markevitch nació el 27 de Julio de 1912 en Kiev. Emigrado a Suiza, Alfredo Cortot descubrió pronto su talento musical y Diaghilew lo presentó en el Covent Garden, cuando sólo contaba diecisiete años de edad como compositor y director, con su primer concierto para piano. A raíz de este éxito alternó su obra creadora con la dirección orquestal, y desde 1944 las primeras orquestas del mundo lo cuentan como director visitante.

Markevitch nos ofreció cinco estrenos en sus cuatro programas. En el resto de las obras consagradas figuraron la «Patética» de Tchaikowsky, la Segunda Suite de «El Sombrero de Tres Picos» de Falla, la Cuarta Sinfonía de Brahms, la Segunda de Beethoven, la Segunda Suite del «Dafnis y Cloe» y el Concierto en sol para piano y orquesta de Ravel, que interpretó de manera impecable Flora Guerra, la Sinfonía «Praga» de Mozart, la obertura de Guillermo Tell de Rossini, obra que cerró de manera ostensiblemente efectista sus actuaciones y que no necesitaba en modo alguno para rubricar su calidad de excelente director.

Además de las señaladas, Markevitch concertó con la soprano Clara Oyuela las Canciones Castellanas de Juan Orrego, que la soprano argentina, residente entre nosotros, vertió una vez más con todo su contenido.

Entre los estrenos de Markevitch se destaca la Sinfonía N.º 5 de Honegger, obra que se compone de tres movimientos. El primero, Grave, se inicia con un sonoro y amplio tema confiado a toda la orquesta. El segundo tema lo llevan las maderas (clarinete y corno inglés) y posee un carácter apacible que luego revierte en el inicial y, después en la segunda idea, esta vez muy elaborada. Cierra el movimiento una coda que se diluye en lejanos ambientes sonoros. El segundo movimiento, Allegretto, tiene el carácter de un scherzo, realizado en su espíritu por un brillante diálogo entre el clarinete y los violines primeros, que se vierte en un crescendo progresivo hasta lograr un sorprendente climax. Luego de esta agitación aparece un breve adagio que atrae al movimiento inicial.

El tercer movimiento, Allegro marcato, es un «obstinato» gestado desde un comienzo por los bronces y luego reforzado y elaborado por cuerdas y maderas, realizando en conjunto una especie de movimiento perpetuo de gran vigor dinámico.

El título «Di Tre Re» de esta Sinfonía, se debe a que la última nota de cada movimiento es un Re emitido por el timbal.

Markevitch estrenó, además de la Quinta Sinfonía de Honegger, el Concertino N.º 2 para cuerdas y bajo continuo de Perpolesi; la Suite de Danzas, para orquesta de Bartok; la Sinfonía N.º 3, en Re Mayor, de Schubert y el Divertimento de «El Beso del Hada» de Strawinsky.

Los dos conciertos siguientes de la temporada oficial (Décimo

y Décimo primero) se efectuaron de nuevo bajo la batuta del director titular, con el concurso de los Coros Polifónicos de Concepción que dirige Arturo Medina y los solistas vocales Aída Saavedra, Zdenka Lieberon, Teresa Irrázaval, Marta Rose, Margarita Valdés, Ría Focke, José Menich. Hernán Würth, Gabriel de los Ríos, Genaro Godoy, y Miguel Concha.

Ambos conciertos se consagraron a obras corales de J. S. Bach: las Cantatas 140 y 190 y el Magnificat en el primero (17 de Julio) y la Pasión según San Juan en el segundo (24 de Julio).

* * *

Por tercera vez consecutiva, el maestro Celibidache (galardonado en Julio de este año con el gran premio de la crítica musical alemana, una de las más altas distinciones que se otorgan en el mundo a los directores de orquesta), participó en la temporada oficial de 1953, afirmando de nuevo su categoría y la recíproca estimación establecida entre el artista y nuestro público.

Celibidache preparó en esta temporada programas caracterizados por la variedad de épocas y estilos que sirvieron para destacar su cultura histórica: de Vivaldi, el Concerto Grosso en Re, de «L'Estro Armónico»; de Beethoven, una Quinta, subjetiva e impresionante; de Weber, la obertura «Euryanthe»; de Schubert, la Sinfonía en Do mayor; de Mendelssohn, la conocida Sinfonía Italiana, tratada esta vez con un fraseo muy particular que permitió descubrir valores insospechados.

Concorde con sus preferencias, Celibidache dirigió además dos partituras de Ravel: el Bolero y la Suite de «Le Tombeau de Couperain» a la que supo extraer los aspectos orquestales que recuerdan el espíritu de la suite barroca, expresado por el genial vasco-francés originalmente en su partitura para piano.

En el Décimo tercer concierto de la temporada, Celibidache nos deleitó con un «Mathis der Maler» insuperable. Las restantes obras contemporáneas interpretadas fueron la «Suite en fa» de Roussel y la Quinta Sinfonía de Prokofieff (op. 100). Incluyó en sus programas el maestro Celibidache una obra chilena, el Concierto para violín y orquesta de Gustavo Becerra, con Enrique Iniesta como solista, que conocíamos en su insuperable presentación en los Festivales de 1952 con el mismo artista y el maestro Víctor Tevah.

La temporada oficial finalizó con un homenaje a la memoria de Sergei Prokofieff, que comprendía la Sinfonía Clásica, «Pedrito y el Lobo», el Concierto N.º 3 para piano, con Hugo Fernández como solista, que actuó con extraordinario talento, y la Suite op. 33 «El Amor por Tres Naranjas» en primera audición (salvo la marcha). Con este concierto el maestro Tevah rubricó una vez más sus grandes condiciones de director.

* * *

La extraordinaria demanda de abonos para la temporada oficial, aconsejó incrementar el número de los conciertos matinales,

asimismo rebosantes de público, alternados con los del Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso.

En el Teatro Municipal se repitieron los Domingos 17 de Mayo, 7 de Junio, 5, 12 y 26 de Julio y 9, 16 y 30 de Agosto. En el Aula Magna, los Sábados 23 de Mayo, 13 de Junio y 1 y 22 de Agosto.

CONCIERTOS SINFÓNICOS AL AIRE LIBRE

Durante el Verano de 1952-53 el Instituto de Extensión Musical ofreció diecisiete conciertos al aire libre en plazas, parques y diferentes barrios de la ciudad, que congregaron no menos de doscientos mil auditores. Estas grandes concentraciones, que honran al sentido musical del pueblo chileno y demuestran su creciente interés por la buena música, se efectuaron en el parque Forestal, en la Plaza Bulnes, en la Quinta Normal, en el Parque del Instituto Pedagógico, en la Plaza Lillo de Ñuñoa, en el Estadio Recoleta, en el Parque Bustamante, en el Parque Cousiño y en la Plaza Madeco, además de los realizados en Puente Alto, en la Plaza Yungay y en Melipilla.

En el momento de cerrar la edición de la Revista Musical Chilena se inicia la temporada 1953-54, que promete multiplicar los positivos resultados de esta obra de extensión cultural.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por los maestros Víctor Tevah, Héctor Carvajal, Juan Matteucci y Juan Casanova, ha preparado veinte conciertos que se iniciaron el 5 de Diciembre en las Rocas de Santo Domingo y finalizan el 28 de Enero en Melipilla, con variados programas. Los restantes se efectuarán en la Avenida General Velásquez, Teatros Portugal y Hollywood; Parques Forestal, Bustamante, Cousiño y Quinta Normal; Estadios Recoleta y El Llano; Plazas Lillo, Loreto Cousiño y Madeco, y en Buin, San Bernardo, Puente Alto y San Antonio.

En estos conciertos participan los siguientes solistas: Diana Pey en la Rapsodia en Azul de Gershwin; Florentina Daza en «Ah Pérfido» de Beethoven, Raúl Arellano en el concierto para cello y orquesta de Saint-Saëns; Juan Lehman en el Concierto para piano y orquesta en sol menor de Ravel; Adolfo Simek en el Rondó para cello y orquesta de Dvorak; Roberto González en el Concierto en Sol mayor para cello y orquesta de Boccherini; María Ramírez en diversas arias para soprano de «La Serva Padrona» de Pergolesi y de las «Bodas de Fígaro» de Mozart; Stephan Tertz en el Concierto para violín y orquesta de Tchaikowsky; Edenska Lieberon en el Sueño de Elsa (Lohengrin) y en la Plegaria de Elisa (Tanhäuser) de Wagner; Hernán Würth (tenor) Genaro Godoy (bajo) y el Coro Universitario en la Cantata 190 de Bach; Elisabeth Rosenfeld, en el Concierto en Do mayor para piano y orquesta de Mozart; Héctor del Pino, en el Concertino para piano y orquesta de Honegger; Yutta Mathei en la Fantasía Húngara para piano y orquesta de Liszt; Cirilo Vila en el Concierto N.º 1 para piano y orquesta de Beethoven; María Quinteros en el mismo concierto y María Angélica

Castelblanco en el Concierto en Re Mayor para piano y orquesta de Mozart.

OTROS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA

Además de los señalados, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por su titular y por los maestros Juan Matteucci y Héctor Carvajal, actuó en algunos conciertos especiales, como el de música argentina en el Teatro Municipal en Junio, los ofrecidos al Congreso Latinoamericano de Universidades en Noviembre y Diciembre, en las temporadas de ballet, conciertos educacionales para estudiantes y temporada lírica, de que hacemos especial mención en otro lugar.

XII TEMPORADA DE MÚSICA DE CÁMARA

También la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical en el invierno de 1953 despertó gran entusiasmo en la reserva de los abonos y en la demanda de las pocas localidades disponibles. Iniciada con las actuaciones del Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical (Iniesta, 1.er Violín; Ledermann, 2.º Violín; Fischer, Viola y Ceruti, violoncello), entrañó uno de los más nobles esfuerzos realizados en los últimos años en pro de la cultura musical chilena. Distribuidos, después de un laborioso estudio, en programas que tenían valor independiente, además del cíclico, presentó este conjunto la serie completa de los Cuartetos de Beethoven.

Sin establecer imposibles jerarquías en cuanto a la belleza de estas obras maestras, los cuatro profesores alternaron las etapas del creador con inteligencia y lograron, por añadidura, versiones impecables en cada uno de los Cuartetos. Los programas siguieron este orden:

Primer Concierto. 25 de Mayo. Cuarteto N.º 1 en Fa mayor op. 18, N.º 1. Cuarteto N.º 12 en Mi bemol mayor op. 127. Cuarteto N.º 9 en Do mayor. Op. 59. N.º 3.

Segundo Concierto. 8 de Junio. Cuarteto N.º 2, en Sol mayor. Op. 18. N.º 2. Cuarteto N.º 13, en Mi bemol mayor. Op. 130. Cuarteto N.º 11, en Fa menor. Op. 95.

Tercer Concierto. 22 de Junio. Cuarteto N.º 3 en Re mayor. Op. 18. N.º 3. Cuarteto N.º 10 en Mi bemol mayor. Op. 74.

Cuarto Concierto. 6 de Julio. Cuarteto N.º 4, en Do menor. Op. 18. N.º 4. Cuarteto N.º 14, en Do sostenido menor. Op. 131. Cuarteto N.º 5, en La mayor. Op. 18. N.º 5.

Quinto Concierto. 20 de Julio. Cuarteto N.º 6 en Si bemol mayor. Op. 18. N.º 6. Cuarteto N.º 17, en Fa mayor. Op. 135. Cuarteto N.º 7, en Fa mayor. Op. 59. N.º 1.

Sexto Concierto. 3 de Agosto. Cuarteto N.º 16, en Si bemol mayor. Op. 133. «Gran Fuga». Cuarteto N.º 15. Op. 122, en La menor.

Los dos últimos conciertos de la XII temporada de Cámara estuvieron a cargo de Giocasta Corma y Enrique Iniesta. Ocioso es

añadir adjetivos al talento de ambos artistas que nos ofrecieron un recital con las tres sonatas para violín y piano de Brahms (Op. 78 en Sol menor, Op. 100 en la y Op. 108 en Re menor) y otro con Sonatas románticas (la del Op. 121 de Schumann, la Sonata N.º 2 en la menor del maestro Soro y la célebre de César Franck en La mayor).

El Cuarteto del Instituto dió, además, otros conciertos en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, el Sábado 11 de Abril, con los Cuartetos N.º 2 en Re menor de Mozart, N.º 12 en Mi bemol, Op. 127 de Beethoven y N.º 2 en La menor, Op. 51 de Brahms, educacionales para estudiantes universitarios, etc.

EL ESTRENO DE «CARMINA BURANA» Y LA TEMPORADA DE BALLET DEL INSTITUTO.

Las actividades del Cuerpo de Ballet del Instituto se han multiplicado este año, tanto en Santiago como en provincias. Durante el mes de Abril, la Orquesta Sinfónica y el Cuerpo de Ballet, dirigidos respectivamente por Víctor Tevah y Ernest Uthoff, recorrieron la zona sur, en extensa jira. En el transcurso de tres semanas el ballet ofreció dieciséis representaciones en Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Temuco, Angol, Concepción y Talca.

Se presentaron en la jira los ballets «Don Juan» (música de Gluck y coreografía de Uthoff), «Redes» (música de Scarlatti, orquestada por Jorge Urrutia y coreografía de Cintolesi), «Gran Ciudad» (música de A. Tansman, coreografía de Kurt Joss), «Orfeo» (música de Strawinsky, coreografía de Heinz Poll), «Capricho Vienés» (música de Johann Strauss, coreografía de Uthoff), «La Mesa Verde» (música de F. A. Cohen, coreografía de Kurt Joss) y «Petrouchka» (música de Strawinsky, coreografía de Uthoff).

La temporada en Santiago también ha mantenido un ritmo de intenso trabajo, renovándose la mayor parte de los ballets ya montados, lo que no ha sido obstáculo para preparar el máximo esfuerzo realizado hasta ahora en Chile en este aspecto: el estreno de Carmina Burana de Carl Orff.

Su larga preparación y los resultados obtenidos, en efecto, señalan a la vez la cúspide en el laborioso trabajo de los últimos diez años, consolidado con Petrouchka, y el punto de partida inaugural de un futuro que ya no puede presentar dificultades técnicas de ninguna clase.

Con ser mucha la transcendencia de la obra misma, valor que aquí no cabe sino apuntar, no es menor el de la conjunción del equipo dirigido por Uthoff, en el que destacaron como solistas: María Elena Aránguiz, Nora Arriagada, Erika Eitel, Graciela Gilberto, Elly Griebe, Julia Pérez, Eva Pizarro, Nora Salvo, Mirka Stratigopoulo, Adriana Torres, Odette Weiss, Jean Cebron, Hernán Cruz, Oscar Escauriza, Joachin Frowin, Adrián Gaete, José Gutiérrez, Willy Maurer, Víctor Meiggs, Rolando Mella, Washington Miranda, Heinz Poll, José Verdugo e Iván Vial; la calidad de los decora-

dos y vestuario de Thomas Roesner, las máscaras de Mallol, y toda la gama de realizaciones complementarias. Paralelos elogios merecen la excelente tarea de Tevah con la Sinfónica, de Mario Baeza con el Coro de la Universidad de Chile y de los solistas vocales Victoria Espinoza, Marta Rose y Genaro Godoy.

Orff ha reunido en esta gran obra un mundo de elementos desmesurados. El espíritu del «Otoño de la Edad Media» que Huizinga describiera con inigualable talento, amalgama en «Carmina Burana» toda una pléyade de elementos vitales, intemporales y a la vez permanentes en el ser humano. Al margen del episodio que exige el libreto, el autor juega sin cesar con símbolos inmutables. El hallazgo consiste, por ello, en reflejarlos en la partitura y en el texto y en expresarlos coreográficamente.

El nudo de la trama sigue con fidelidad una colección de canciones anónimas del siglo XIII, halladas en el convento bávaro de Benediktbeuren, antecedente directo del Villon francés, del Boccaccio italiano y del Arcipreste ibero, que reflejan el dualismo de los goces más libres y el encadenamiento a un destino fatal, sea en forma de Prometeo redivivo o de Cuaresma austera. El choque de ambas actitudes condiciona la música, la coreografía y la plástica escénica en todas sus formas. Planteado el problema, lo difícil es desenrañarlo. El más somero análisis del Ballet Oratorio estrenado el Miércoles 12 de Agosto de 1953 en Santiago, demuestra que se ha resuelto.

El Ballet del Instituto ha presentado en Santiago en el invierno de 1953 las siguientes obras:

Petrouchka, (Coreografía y dirección artística: Ernest Uthoff. Decorados, trajes y máscaras: Hedy Krasa. Asesor técnico en las danzas rusas: Mme. Poliakowa. Ayudante en la preparación musical: Abdulia Bath).

Los días: Viernes 8, Miércoles 13, Miércoles 20 y Miércoles 27 de Mayo; Miércoles 5 y Sábado 29 de Agosto.

Orfeo, de Strawinsky (Coreografía: Heinz Poll. Trajes, decorados y máscaras: Günther Rausch. Supervigilancia artística: Ernest Uthoff), Miércoles 27 de Mayo.

Redes, (Argumento y Coreografía de Octavio Cintolesi, Música de Domenico Scarlatti, Orquestación y adaptación de Jorge Urrutia Blondel. Decorado y vestuario de Emilio Hermansen).

Los días Miércoles 24 de Junio, Miércoles 1.º, Miércoles 8, Miércoles 15, Miércoles 22 y Miércoles 29 de Julio; Sábado 29 de Agosto.

Capricho Vienés. (Pequeño ballet en un cuadro de Ernst Uthoff sobre el vals «Aceleraciones» de Johann Strauss).

Los días 24 de Junio, Miércoles 1.º, Miércoles 8, Miércoles 15, Miércoles 22 y Miércoles 29 de Julio y Sábado 29 de Agosto.

La Leyenda de José, (Música de Ricardo Strauss. Coreografía y dirección artística de Ernest Uthoff. Decorados: Navarro y Rossner. Vestuario según modelo de Hedy Krasa. Ayudante en la preparación musical: Abdulia Bath).

Los días Miércoles 24 de Junio, Miércoles 1.º, Miércoles 8,

Miércoles 15, Miércoles 22 y Miércoles 29 de Julio, Miércoles 5 de Agosto.

Carmina Burana, (Música de Carl Orff. Coreografía y dirección artística: Ernst Uthoff. Decorados y vestuario: Thomas Roesner).

Los días Miércoles 12 (Estreno), Miércoles 19 y Miércoles 26 de Agosto; Miércoles 2, Viernes 4, Miércoles 9 y Viernes 11 de Septiembre.

En Octubre iniciaron sus actuaciones en Chile dos nuevas figuras de prestigio universal: Noell de Mossa y Rolf Alexander.

TEMPORADA POPULAR DE PRIMAVERA

Finalizada con gran éxito de público la temporada de Invierno del Cuerpo de Ballet, se inició en Noviembre la popular, también en el Municipal, que multiplicó la afluencia de espectadores, tanto por la rebaja en los precios, como por el creciente interés de todas las clases sociales por la obra que el Ballet del Instituto realiza.

Durante la Temporada Popular se han representado las siguientes obras:

Czardas en la Noche (Música de Zoltan Kodály, Coreografía de Ernst Uthoff. Decorados y modelos de vestuario de Hedy Krasa).

Los días Viernes 6, Miércoles 11, Miércoles 18 y Viernes 20 de Noviembre.

La Gran Ciudad (Música: A. Tansman, Coreografía de Kurt Joss. Trajes: Hein Heckroth).

Los días Miércoles 4, Viernes 13 de Noviembre.

Mesa Verde (Coreografía de Kurt Joss. Música de F. A. Cohen. Orquestación de John Cook. Dirección Artística de Ernst Uthoff).

Los días Miércoles 4 y Viernes 13 de Noviembre.

Redes. Los días 4 y 13 de Noviembre.

La Leyenda de José. Los días 6 y 18 de Noviembre.

Petrouschka. Los días 25 y 27 de Noviembre.

Don Juan. Los días 25 y 27 de Noviembre.

OTROS BALLETS

El resto de las actividades de ballet, fuera de las organizadas por el Instituto, como en años anteriores se ha desarrollado con nuevas aportaciones nacionales y algunos conjuntos extranjeros.

El primero de éstos presentado en el Teatro Municipal, fué el ballet Japonés de Takashi Mesude que, en su estreno, atrajo numeroso público en razón de su origen. La mayor parte de los asistentes se sintió defraudada con un espectáculo del más confuso abigarramiento, que no sobrepasó el nivel de las «varietés».

* * *

Precedida por una fama inusitada nos visitó por vez primera Tere Amorós, bailarina española de cualidades apreciables en al-

gunos aspectos. No obstante su juventud, arrastra esta artista el lastre de lamentables concesiones a la boletería, tanto en los programas, como en los efectismos de fácil aplauso. En cuanto al aspecto positivo de su arte, hay en él no pocas virtudes de verdadera raigambre popular, sobre todo en el fascinante manejo de las manos; comparable, guardando las distancias y el tiempo, con el de la Pastora Imperio. La madurez y el estudio pueden hacer de Tere Amorós una bailarina de gran relieve.

* * *

La presencia en el escenario del Teatro Municipal de Dore Hoyer constituyó un acontecimiento que ha de consolidarse en futuras actuaciones, sabedor nuestro público de su gran talento. La artista alemana posee todos los atributos de tal, no sólo por su dominio técnico, sino por su vasta cultura estética.

* * *

También se presentó en el Teatro Municipal (Julio) la pareja Cecilia Ingenieros - Gastón Cansiani, meritorios bailarines más entusiastas que efectivos en sus nobles propósitos artísticos.

* * *

Jean Cebren ofreció dos recitales en los teatros Marú y San Antonio, fruto de un laborioso estudio sobre la danza en Java, India y Arabia.

El artista francés logró expresar con finura y vigor los aspectos esenciales de estas hermosas danzas, con profundo conocimiento de tan dispares contenidos estilísticos.

* * *

Por último, en Octubre se presentó el anunciado ballet-tragedia en tres actos «Noche de San Juan», argumento y música de Salvador Candiani, coreografía de Vadim Sulima, escenografía y diseños de René Giroux. Candiani desarrolla su argumento en tres actos. El primero persigue un ambiente criollo de muy difícil estilización, situando la escena en un caserío campesino en el valle central, la víspera de San Juan. La trama se basa en una leyenda, según la cual «aquél que sabe tocar una postura en la guitarra y ve florecer la higuera en la noche de San Juan, aprenderá a tocar el instrumento».

En torno a tan inocente prebenda, se entrecruzan una serie de simbolismos, como la bruja, la mujer-guitarra, el vampiro piuchén, los espíritus de la noche, la doncella-flor, las muchachas-pétalos, mariposas nocturnas, etc., etc., que terminan con el héroe embrujado y muerto y la muchacha-flor «deshojada sobre el cuerpo inanimado del Mocetón».

La coreografía de Sulima, ante el cúmulo de simbolismos, hubo de luchar entre su afición por lo «clásico», la necesidad, de lo «moderno» y un aire criollo promiscuo. Producto de tan difícil trance, para citar sólo un ejemplo, es la Refalosa bailada en punta.

La música de Candiani muestra elaborado oficio y notables cualidades. Ambas virtudes luchan sin éxito contra claras ideas melódicas muy conocidas de otros autores que permanecen en la memoria del compositor y de ella pasan a la partitura.

«Noche de San Juan», juzgada como ensayo, presenta valiosas posibilidades futuras para el «Ballet Clásico Nacional» y, valorizada en cuanto a esfuerzo, nadie puede regatear los merecimientos del coreógrafo, el arte indiscutible de Nina Sulima y la inquietud del joven músico.

TEMPORADA LÍRICA ORGANIZADA POR LA MUNICIPALIDAD

Este año la Temporada Lírica Oficial fué realizada con la presencia del maestro Víctor Damiani, que al llegar al país, acababa de obtener nuevos éxitos en sus actuaciones con Ramón Vinay en Roma. Al finalizar la función de despedida en su honor, la Alcaldesa de Santiago, señorita Teresa del Canto, condecoró al artista con la Medalla de Oro concedida por la Municipalidad en premio a sus trabajos en favor del género.

Durante la temporada se mantuvo la tradición presentando las conocidas muestras del romanticismo dramático italiano (Aída, Pagliacci, Rigoletto, Traviata y Andrea Chenier). También se repuso la ópera en dos actos del compositor nacional Próspero Bisquertt, Sayeda, con coreografía de Uthoff. Desde el punto de vista de la calidad musical, constituyeron aportaciones de mayor interés el «Freischütz» de Weber y «L'Enfant et les Sortilèges» de Ravel, esta última presentada por el Departamento de Opera.

Ambas obras exigen un esfuerzo y una dedicación grandes, tanto por su envergadura como por las dificultades de montaje. El grupo de jóvenes intérpretes que dirige Clara Oyuela resolvieron todos los obstáculos, empresa en la cual brillaron con similar estatura los Coros y los Directores musicales.

La presentación de la ópera de Weber, documento precioso en la historia de la ópera romántica alemana, constituyó el mayor éxito de la temporada lírica, que corresponde con parejos merecimientos al grupo de estudiantes que dirige Clara Oyuela, a la cuidadosa preparación del Coro, a la dirección escénica de Reilhol Olszewsky y a los solistas, entre los cuales destacó, por su afinación técnica y timbre, Margot Strauss.

«L'Enfant et les Sortilèges», presentado por el Departamento de Opera del Conservatorio, a cargo de la profesora Sra. Clara Oyuela, representó asimismo un notable esfuerzo, plasmado en sus buenos resultados. Esta profesora preparó la dirección escénica y musical, Free Focke, los Coros y Héctor Carvajal, la dirección de Orquesta y la concertación general. Hedy Krasa diseñó los vestidos y Oscar Navarro los decorados y muebles.

CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

En el Salón Sur del Hotel Carrera, la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, organizó cinco conciertos que abarcaron algunos aspectos representativos de la música actual.

Se inició el ciclo el 2 de Noviembre con obras de Walton (Dos piezas para violín y piano); Soro (Trío en Sol menor); Hindemith (Serenatas) y Bártok (Contrastes para violín, clarinete y piano). Actuaron en Walton, Jaime de la Jara, violín y María Elena Villar, piano; en Soro, Agustín Cullel, violín, Jorge Román, cello y Armando Moraga, piano; en Hindemith, la soprano Margot Strauss, Gaetano Girardello, oboe, Nachmann Gorodecki, viola y Adolfo Simek, cello; en Bártok, Pedro D'Andurain, violín, Rodrigo Martínez, clarinete y Free Focke, piano.

Las Serenatas de Hindemith (Cantatas cortas sobre textos románticos, para soprano, oboe, viola y cello) pertenecen a la primera época del creador alemán. Los intérpretes supieron reflejar con maestría el contenido de una de sus obras más representativas. Con equiparable talento, D'Andurain, Rodrigo Martínez y Focke, resolvieron las enormes dificultades de los Contrastes de Bártok y penetraron a fondo en el espíritu de esta obra definitiva.

El segundo Concierto (9 de Noviembre) comprendía obras de cámara de Petrassi (Sonata Da Cámara, para clavecín y diez instrumentos) similar en su textura al Concierto de Falla; Milhaud («La Madre y el Hijo», para recitante femenina, piano y cuerdas, en tres partes y un epílogo) y Strawinsky (Apollon Musagette, para orquesta de cuerdas). Dirigió los conjuntos Juan Matteucci con profesores de la Sinfónica. Elena Waiss interpretó con maestría la parte solista de clavecín en Petrassi y Ria Focke los recitados de Milhaud.

En el tercer concierto (16 de Noviembre) escuchamos la Sonata a tres del compositor cubano Ardevol (oboe, Carlos Romero; clarinete, Juan García; cello, Adolfo Simek); Impressions, de la chilena Leni Alexander sobre poemas de Oscar Wilde y las Canciones de Boda, según textos de Lope de Vega, de Carlos Botto, las dos últimas obras con la soprano Clara Oyuela, acompañada al piano por Free Focke.

En la segunda parte, la pianista Flora Guerra interpretó la Sonata N.º 5 de Prokofieff, obra que, salvo el «Andantino», no se mantiene al nivel de las buenas partituras pianísticas del autor.

En el cuarto Concierto (23 de Noviembre), Enrique Iniesta y Giocasta Corma realizaron una versión impecable de la Sonata para violín y piano de Calmel; el tenor Hernán Würth, acompañado por Free Focke, fraseó con arte los Sonetos de Miguel Angel de Britten y el Cuarteto de Cuerdas del Instituto (Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti) presentó un profundo estudio, llevado al sonido con extraordinaria eficiencia y gusto, el Cuarteto Op. 43 de Martinon. Esta obra, en la que sólo pudo apreciarse como posible defecto su gran

extensión, constituye tal vez el punto culminante en la música de cámara del compositor francés y en ella se aprecia una sana continuidad sin reiteración del espíritu que animan las obras similares de Debussy y Ravel.

En la primera parte del quinto y último concierto de música contemporánea (30 de Noviembre), fueron interpretadas la Sonatina para flauta (Esteban Eitler) y piano (Free Focke), del compositor brasileño Camargo Guarnieri y el Trío-Sonatina de Gustavo Becerra para flauta (Eitler), violín (Magdalena Otvos) y viola (Abelardo Avendaño). En la segunda parte se presentaron los Cuatro Poemas de Santa Teresa del compositor inglés Berkeley, para contralto (Ría Focke) y orquesta de cámara (Dir. Víctor Tevah) y en la tercera, la Sonata a dos pianos y percusión de Bártok, con los pianistas Elvira Savi, Germán Berner y los instrumentistas de percusión Ramón Hurtado, Jorge Canelo y Juan Valcárcel. Tanto los solistas como el concertador (Víctor Tevah), interpretaron esta bellísima obra de manera magistral.

ACTIVIDADES CORALES

Uno de los aspectos que mejor refleja la multiplicación en todos los medios sociales de Chile del interés por la música, es el aumento de los conjuntos corales.

Durante 1953 han surgido nuevos grupos, los consagrados realizaron presentaciones excelentes y los Festivales Corales de fin de temporada, que ya hacen tradición también, resumieron este bello despertar.

* * *

En Mayo se presentó por vez primera el Coro Alpino Italiano «Saverio Marchesoni», organizado y dirigido por Juan Matteucci. Este conjunto, constituido por miembros de la colectividad italiana residente, cuenta en su repertorio con las más genuinas manifestaciones corales de los Alpes. Desde su estreno privado hasta su aplaudida participación en los Festivales del Municipal, el Coro de Matteucci ha demostrado en diversas actuaciones un ajuste perfecto y un honrado estudio de los elementos populares, propios de la tradición montañesa que le da nombre.

* * *

El Coro de la Universidad de Chile, que dirige su fundador Mario Baeza, ha multiplicado sus presentaciones este año. En una jira por Bolivia conquistó nuevos lauros para el prestigio artístico de Chile. Con diversos conciertos, el Coro rindió homenaje en su cuarto centenario al gran polifonista español Cristóbal de Morales, en diversos programas «a capella» que destacaron el brillante apogeo de la música ibera del renacimiento con obras de Guerrero, Juan del Encina, Vásquez, Victoria, y el propio Morales.

El Coro Universitario ha llevado a cabo, además, amplia labor educativa y de extensión en las escuelas, liceos, Ciudad del Niño y grupos obreros, y realizó con su participación numerosos actos culturales, como los realizados en la Exposición Española, el Salón de Honor de la Universidad, y el Congreso Nacional. Esta labor no se ha limitado a Santiago, pues el Coro viajó este año a Rancagua, Curacaví, Maipú, Rengo, San Antonio y Arica. Desde Marzo hasta Noviembre, el Coro Universitario ha presentado setenta y un conciertos.

* * *

El Coro de Concepción, dirigido por Arturo Medina, llevó a cabo asimismo una amplia labor en la Capital sureña. En Santiago, como se indica en los comentarios sobre la Temporada Sinfónica Oficial, participó en los dos conciertos dedicados a Bach. Antes ofreció un concierto «a capella», en el que pudieron comprobarse una vez más las cualidades preciosas de este conjunto: la eficiencia en la afinación, el estudio profundo de las obras, la seguridad en los matices y el dominio de las más difíciles formas polifónicas.

En la primera parte del concierto indicado, el Coro de Concepción interpretó obras sacras de Victoria. Palestrina y Lassus, y profanas de Brahms, Scandello y Banchieri. Fueron cantados con especial calidad «O Crux Ave» de Palestrina, «Regina Coelli» de Lassus y el bello madrigal de Scandello. En la segunda parte escuchamos una canción coral de Debussy; el madrigal de Santa Cruz «En la tierra arada de invierno», obra llena de dificultades de expresión y de fraseo que el Coro resolvió con maestría; el «Cantar del Carretero» y «Gato» de Gutiérrez del Barrio, basados en el folklore argentino y «Ojos claros, serenos», de Grau.

El Concierto finalizó con dos «negro spirituals», interpretados con plausible sobriedad; «Blanca Azucena», de Gloria López, composición basada en el folklore chileno y el inevitable «Ay, ay, ay» de Pérez Freire.

* * *

El Jueves 30 de Julio se presentaron los «Jubilee Singers», conjunto vocal organizado en 1871, con un programa en el que predominaban los negro spirituals. La emotividad y el misticismo de estos cantos, suma del contenido artístico del negro americano, hallan en este conjunto su más cabal expresión. El paso por Santiago de los «Jubilee Singers» puede considerarse, en puridad, como uno de los más señalados acontecimientos musicales del año.

* * *

El Coro de la Universidad Católica, dirigido por Hugo Villarroel, ofreció en Agosto un programa vario. No obstante su breve experiencia, logró este coro versiones acertadas, especialmente en los villancicos tradicionales.

El Padre Pío Salvatierra trajo de nuevo a Santiago el Coro del Seminario Capuchino de Paine. Este conjunto, que no pretende figuración profesional, cultiva desde hace más de veinte años la música litúrgica. Anualmente pueden apreciarse sus cualidades en el templo de los Capuchinos erigido desde hace tiempo en claustro privilegiado de la buena música.

* * *

La Asociación de Educación Musical inauguró con brillo en la mañana del Domingo 25 de Octubre, sus Quintos Festivales Corales, con un acto en el que pronunciaron discursos la Presidenta de la Asociación, Srta. Brunilda Cartes y el Subsecretario de Educación, señor Germán Vidal. En la misma solemnidad intervinieron los conjuntos de la organización coral universitaria, las Escuelas de Arquitectura, de Servicio Social y Agronomía, de Enfermeras, de Obstetricia y Puericultura, los Madrigalistas Universitarios, el Coro de San Antonio, excelente conjunto compuesto en gran parte por pescadores, y el Coro Central Universitario.

En numerosas reuniones, que finalizaron en el Municipal con la de clausura, quedó patente el extraordinario esfuerzo y el éxito de la tarea emprendida por la Asociación de Educación Musical, especialmente en los conjuntos escolares primarios, donde pudo apreciarse el cultivo de las aptitudes musicales del niño y su realidad expresada en las orquestas rítmicas, grupos corales y conjunción de unas y otros.

* * *

En Noviembre se presentó en el Municipal el grupo chileno alemán de los «Singkreis», que cosechó grandes éxitos en Alemania. El coro está compuesto por chilenos y descendientes de alemanes de Santiago y Valparaíso. Su director, Arturo Junge, ha logrado cristalizar un conjunto ajustado, de gran musicalidad y excelente criterio en su repertorio.

ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO

De acuerdo con el espíritu que anima el Reglamento establecido por el Decreto de la Rectoría de la Universidad de Chile, de 12 de Agosto de 1952, el Conservatorio Nacional de Música ha desarrollado en el curso de 1953 numerosas actividades, no sólo al aplicar los nuevos conceptos relativos a la enseñanza, sino a través de una amplia labor de extensión por medio de la radio y de los conciertos públicos.

RADIO.—En el espacio «La Voz centenaria de la Universidad de Chile», por las Radios Chilena y Corporación, se transmitió el ciclo en veinte audiciones: «Raíces y evolución de la música en Occidente», que presentó un panorama general de la música europea desde

la Edad Media hasta nuestros días, dedicándose una audición especial a la música chilena. Se utilizaron grabaciones de la Discoteca histórica del Conservatorio, comentadas por Armando Sánchez y Hernán Würth Marchant, alumnos de los Cursos Superiores del Conservatorio Nacional de Música.

Además, se han transmitido las audiciones de Alumnos de los Cursos Superiores Instrumentales, de Canto y Conjuntos de Opera y de Música de Cámara, los Miércoles de 19 a 19.30 por Radio Corporación de Santiago.

CONCIERTOS Y OTRAS AUDICIONES PÚBLICAS

El Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, integrado por Culler, De la Jara, Avendaño y Román, en el curso de un año de intensa y fructífera labor, ha realizado veinte audiciones de Difusión Cultural en colegios, Escuelas Universitarias y teatros de Santiago y provincias. Gran éxito tuvo su presentación en Octubre en la Sociedad Pro Arte de Viña del Mar, sociedad que inaugurará su temporada 1954 con un concierto de este Cuarteto.

El Centro de Alumnos del establecimiento organizó un ciclo de tres conciertos (Septiembre-Octubre) de carácter histórico que despertó gran interés en nuestro ambiente musical por la novedad de sus programas.

Los Departamentos de Opera y Danza del Conservatorio han preparado, la Fantasía Lírica de Ravel, «L'Enfant et les Sortilèges», bajo la dirección general de Clara Oyuela, profesora-jefe del Departamento de Opera, obra a la que se hace referencia en la reseña de la Temporada Lírica.

El 21 de Octubre se llevó a efecto el Concurso de piano «Rosa Renard». El Jurado estaba formado por los profesores de Piano del Establecimiento. Se presentaron dos oponentes: Mariana Grisar Vicuña y Milka Casanegra Prynat, alumnas del profesor Rudi Lehman, entre las cuales fué dividido el premio, pues hubo apenas centésimas de puntos de diferencia.

El 23 de Noviembre se iniciaron las audiciones tradicionales de fin del año escolar del Conservatorio, con alumnos de los Cursos Superiores, Secundarios y elementales.

A principios del mes de Noviembre se llevó a cabo el concurso de solistas para la Temporada de Primavera de 1953, de la Orquesta Sinfónica de Chile. El Jurado, compuesto por don Enrique Soro, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier y el Director del Conservatorio, don René Amengual, seleccionó catorce ejecutantes, entre pianistas, cantantes y cellistas, para actuar como solistas con la Orquesta Sinfónica de Chile y con el Conjunto Instrumental del Conservatorio.

Este año rindió su examen y obtuvo la licenciatura en Piano, la Srta. Elma Miranda, alumna del Curso Superior de la Profesora Sra. Herminia Raccagni.

EXTENSIÓN MUSICAL EDUCACIONAL

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con la colaboración del Instituto de Extensión Musical y el Conservatorio Nacional de Música y por medio de la sección de Extensión Musical Educacional, que dirige Carmen Orrego, ha realizado una amplia labor cultural entre los estudiantes.

Esta función iniciada hace diez años por el Instituto de Extensión Musical y el Ministerio de Educación, tiene por objeto estimular en el estudiante el gusto por la música, a la vez que instruirlo y orientarlo acerca de las diversas épocas y géneros musicales. Trata también de fomentar el interés, no sólo pasivo sino activo del estudiante en la organización de conciertos y en la participación de coros, grupos instrumentales y sociedades musicales. Además, se otorgan al estudiante señaladas facilidades para asistir a todos los actos musicales públicos.

Extensión Musical Educacional organizó seis conciertos sinfónicos para estudiantes en el Municipal, con una asistencia media de mil quinientos alumnos por concierto, los cinco primeros dirigidos por Víctor Tevah y el último por Celibidache. El Ballet del Instituto, con la Orquesta Sinfónica dirigida por Matteucci, ofreció una representación a la que asistieron mil quinientos estudiantes universitarios. El Cuarteto de Cuerdas del Instituto repitió en la Sala Valentín Letelier tres conciertos del Ciclo Beethoven y nueve conciertos más en otras tantas escuelas universitarias. El Cuarteto del Conservatorio ofreció un concierto en la Sala Valentín Letelier y cuatro en diversas escuelas. Otros conjuntos del Conservatorio completaron los recitales de música de cámara con la participación de la cantante Ida Saavedra y las pianistas Yuta Mattei, Nora Bierwirth, Mariana Grissar y María Elena Villar.

En casi todas las escuelas universitarias y en la misma Sala citada se efectuaron cuarenta y seis audiciones con discos, comentadas por Bernardo González y Miguel Aguilar. La Asociación Folklorica que dirige Raquel Barros ofreció, por intermedio de Extensión Musical Educacional, tres presentaciones y un curso.

En la Sala Septiembre la misma sección de la Facultad organizó un foro en tres sesiones, dirigido por Gustavo Becerra, sobre «Popularidad e impopularidad de la Música moderna». Como en años anteriores, se han efectuado sesiones de trabajo con los delegados de las diferentes escuelas universitarias, y se ha estimulado, además, la creación de coros y grupos orquestales en casi todas ellas.

El Instituto de Extensión Musical entregó a los estudiantes gran número de entradas rebajadas para los dieciséis conciertos de la Temporada Oficial, los siete matinales, las funciones del Cuerpo de Ballet, etc.

OTROS CONCIERTOS Y RECITALES

Además de la abundante actividad propia de los organismos universitarios, de que se ha hecho caudal en las reseñas anteriores,

este año se desarrolló otra no menos copiosa de solistas y de conjuntos.

En Santiago se produce ya con cierta frecuencia un fenómeno característico en ciudades mucho más pobladas: la simultaneidad de los conciertos. Para citar sólo una fecha, reparemos en el Jueves 27 de Agosto, día en que se presentaron a la misma hora Oscar Gacitúa, Pedro D'Andurain, Giocasta Corma y Enrique Iniesta.

CÁMARA

El acontecimiento de mayor jerarquía en el capítulo indicado lo ofreció la Orquesta de Stuttgart dirigida por Karl Munchinger. Los quince maestros que actuaron en Santiago, merced al completo dominio de sus instrumentos, logran canalizar todo su arte en el servicio de la idea musical interpretada.

Caracteriza a esta orquesta una homogeneidad perfecta. Cada uno de los profesores pone al servicio del conjunto su sabiduría, tanto técnica como estilística, en todas sus formas: afinación, fraseo, matización y claridad, tanto en la línea melódica como en el desarrollo de la polifonía barroca de que tan bellas muestras nutren su repertorio.

Entre sus interpretaciones, que abarcaron dicho período y el neoclásico inmediato, el Concierto de Juan Cristián Bach para viola y cuerdas, sirvió además para poner de manifiesto las cualidades del solista Ulrich Koch.

Karl Munchinger es, sin disputa, uno de los directores de mayor categoría entre los muy notables que nos han visitado.

* * *

El trío «Pro Música» (Magdalena Otvos, violín, Raúl Martínez, viola y Hans Loewe, cello), labora desde hace un par de años con admirable tesón. El 26 de Marzo ofreció el concierto inicial del año del Club Pro-Arte, filial de la revista del mismo nombre, con obras de Reger, Berkeley y Beethoven. Posteriormente ha participado en diversos programas de radio. El 13 de Noviembre dió otro concierto en el Instituto Chileno Alemán, con obras de Schubert, Max Reger y Beethoven.

* * *

La «Piccola Orchestra da Camera», conjunto auspiciado por el Instituto Chileno-Italiano de Cultura, ha ofrecido diversos conciertos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Esta pequeña orquesta cultiva especialmente la música de cámara italiana del período barroco. La dirige el maestro Gualterio Morpurgo.

CANTO

En el Salón Sur del Hotel Carrera se presentó el 3 de Septiembre la mezzo soprano Ruth Hennig, acompañada al piano por Frida

Laudien. No obstante las dificultades derivadas del defectuoso acompañamiento, Ruth Hennig reiteró en este recital sus condiciones naturales y su dominio de las formas tratadas, tanto en el espíritu beethoveniano (*An die ferne Geliebte*), como en la temprana obra de Schönberg y en los *Zigeunerlieder* de Brahms.

* * *

Acompañada con su inveterado acierto por Free Focke, la soprano Margarita Valdés ofreció en el Instituto Chileno Alemán (23 de Octubre) un bellissimo programa (Schumann, Brahms, Hindemith), expresado con la reconocida musicalidad de esta artista chilena en la diversidad de contenido de las obras interpretadas, desde la entrega romántica del «*Frauenliebe und Leben*» de Schumann, a la intensidad de los «Cuatro Cantos serios» de Brahms y a la enjundia (expresionista en su primera parte, contrapuntística pura en la segunda) del ciclo de Hindemith «*De la vida de María*».

* * *

También en el Instituto Chileno Alemán, integrando el ciclo «*Das Deutsche Lied*», se presentó el 27 de Octubre la contralto Ría Focke, acompañada por Free Focke. El excelente programa brindó a esta cantante otra oportunidad para dar una nueva muestra de su talento y de sus conocimientos estilísticos, tanto en los «*Zigeunerlieder*» de Brahms, como en las *Canciones* de Wolf y Strauss.

* * *

El ciclo «*Das Deutsche Lied*» se completó con la voz excelente de Pablo Sommers y el recital de Margot Strauss, que nos ofreció otra muestra de su musicalidad y técnica en las obras de Schubert, Schumann, Brahms, Strauss y Hindemith, que figuraban en su bello programa.

ÓRGANO

Durante una larga y fructífera permanencia en Chile, el organista belga radicado en la Argentina, Julio Perceval, nos ofreció diversas muestras de su talento como intérprete, como musicólogo y como improvisador. Inició sus actividades el 30 de Junio con una conferencia en el Conservatorio; el 2 de julio ofreció su primer concierto en el órgano de los Padres Carmelitas y completó sus actuaciones con tres conciertos en el Teatro Municipal.

En estos últimos dedicó las partes postreras a la improvisación sobre temas dados (de Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra), haciendo gala de sus condiciones de virtuoso.

* * *

Hermann Kock, organista acompañante de los Coros de Concepción, además de sus actuaciones con éste y la Orquesta Sinfónica en la Temporada Oficial, ofreció un concierto en el Conservatorio, con obras de Bach, Lübeck, Pachelbel, Boehm, Zwellinck y Buxtehuede. Kock une a su técnica ya madura, el estudio profundo de las obras que interpreta.

PIANO

Chile, «país de pianistas», ha mantenido este año, no obstante la ausencia de Claudio Arrau, su hermosa tradición. Además de las actuaciones ya señaladas de Herminia Raccagní, Flora Guerra, Oscar Gacitúa, Elvira Savi y Germán Berner con la Sinfónica, han ofrecido recitales Margarita Laszloffy (en el Aula Magna de Valparaíso y en el Municipal de Santiago), Oscar Gacitúa, Ellen Tanner con Free Focke a cuatro manos y Giocasta Corma.

Nos han visitado el pianista ruso Jascha Rein, que presentó un programa consabido, apto para destacar los más vulgares efectismos; el alemán Gerd Kaemper, artista de gran talento, y el italiano Emilio Riboli, pianista de excelente escuela.

GUIARRA

Anunciado con una fama comercial digna de mejor causa, el guitarrista Argüelles defraudó a sus escasísimos auditores del Teatro Municipal el 7 de Septiembre. Un programa confeccionado (salvo en la primera parte) con las obras más pobres y manidas del repertorio tradicional, sirvió para poner de manifiesto numerosos defectos de digitación y concepto, tanto más graves, cuanto que el programa no perseguía otro objeto que el de mostrar un virtuosismo de fácil aplauso.

VIOLÍN

Regresó al país, después de prolongada permanencia en el extranjero, el joven violinista Pedro D'Andurain. Sus positivas condiciones le permitieron ofrecer el ciclo de las Sonatas para violín solo de Bach, realizado en la Sala Valentín Letelier con explicaciones de Pablo Garrido. En un recital con obras de Bach, Poulenc, Garrido, Bártok, Kroll y Wieniawsky, resaltaron las cualidades que le valieran justos aplausos en Chile y en el extranjero.

* * *

La violinista Sara Silverstein, ex alumna del Conservatorio y actualmente estudiante en la Juilliard School con Ivan Galamian, ofreció su primer recital, acompañada por Elvira Savi, en la Sala Cervantes. Dotada de un temperamento fogoso, exhibe esta artista condiciones de gran valor. Ciertas deficiencias aconsejan profundizar

en los estudios, porque en un medio exigente, la promesa, por halagüeña que sea, no debe exponerse a veredictos prematuros.

CURSO DE CONFERENCIAS SOBRE LAS FORMAS ORQUESTALES

En la sala Valentín Letelier, el compositor y crítico Juan Orrego Salas ha realizado un ciclo de cinco conferencias, con ejemplos grabados. Inició la primera (4 de Noviembre) con el estudio de las orquestas pre-clásica, clásica, romántica y contemporánea, al que siguió el de la nomenclatura y constitución del conjunto y las características de las diversas familias instrumentales. En la segunda (6 de Noviembre) analizó la Suite, especialmente la barroca, el Divertimento, la Serenata clásica y las suites programáticas romántica y moderna. En la tercera (11 de Noviembre), Orrego trató acerca de las formas concertantes y el Concierto, así como de la influencia del virtuosismo. La cuarta conferencia fué consagrada a la Sinfonía y la quinta y última (20 de Noviembre) a la música mixta y a las formas libres de la música contemporánea. El conferenciante ilustró sus clases con grabaciones de Franck, Britten, Händel, Mozart, Ravel, Bach, Prokofieff, Beethoven, Strawinsky, Strauss, Debussy y Bártok.

ANTIGUAS Y NUEVAS SOCIEDADES

La Sociedad Cultural de Música «Richard Strauss», ha llevado a cabo este año una labor esmerada. Además de las reuniones semanales en el Hotel Carrera, destinadas a escuchar grabaciones de interés, organizó conciertos de canto (Ria Focke, Teresa Irrázaval) y de Cámara, entre los que ganó especial relieve el de sonatas barrocas para violín y piano de Giocasta Corma y Enrique Iniesta y el ofrecido por el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical.

* * *

La Municipalidad de Ñuñoa entregó a la Sociedad de Amigos de la Cultura de esta comuna, la denominada «Casa de la Cultura de Ñuñoa». En el acto inaugural, verificado el 9 de Mayo, participaron el Cuarteto de Cuerdas del Instituto y el Coro de la Universidad de Chile.

* * *

También ha nacido este año la Sociedad Nacional de Arte Escénico Musical, plena de ambiciosos propósitos. Inauguró sus actividades en la Sala Auditorium la contralto Marta Rose, acompañada en el piano por Marco Dursi y en viola por Zoltan Fischer. En el inmediato concierto participó el pianista Armando Moraga, con un extenso programa. El 6 de Agosto se presentó, también en la Sala Auditorium, la cantante italiana Elena Petrini, con obras de Casella, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Petrassi y Ghedini, que nos permitic-

ron conocer algunos valores señalados de la música italiana contemporánea. El tenor Florencio Zanelli ofreció un nutrido programa con canciones antiguas italianas, lieder románticos y modernos y canciones españolas.

* * *

En alas de un entusiasmo digno de todos los elogios, se ha constituido en Santiago el grupo *Tonus*, con el propósito esencial de cultivar y dar a conocer nuevos aspectos de la música contemporánea. La incansable energía de Free Focke, Esteban Eitler y Eduardo Maturana, sumada a la dirección artística de Diego García de Paredes, han permitido a este esforzado grupo presentar numerosas obras en los programas especiales de Radio Cooperativa Vitalicia (a las que se hace referencia en la parte correspondiente de esta Revista), amén de diversos conciertos en el Instituto Chileno Británico de Cultura de Santiago, su filial de Valparaíso y otros lugares.

Los conciertos de *Tonus* en el Instituto Chileno Británico se iniciaron el 2 de Julio, con un recital de flauta y piano (Eitler y Focke), con partituras antiguas y contemporáneas. Desde esta fecha hasta el 26 de Noviembre, *Tonus* ha presentado en la misma sala obras de Gustavo Becerra, Eduardo Maturana, Ernst Krenek, Esteban Eitler, Paul Hindemith, Benjamín Britten, Arthur Bosmans, Wallingford Riegger, Abelardo Quinteros, Rodrigo Martínez, Luis Alberto Clavero, Ernst John Moeran, Celso Garrido, Olivier Messiaen, Béla Bartók, Stuart Findlay, Karl Wiener, Free Focke, Raúl Verneuil, James Whitsitt y Zebré Demetrij.

Tonus ha nacido con manifiestas predilecciones dodecafónicas, lo que no es obstáculo para que acoja otros criterios estético-musicales.

VIDA MUSICAL EN EL EXTRANJERO

SERGIO PROKOFIEFF

El 9 de Marzo de 1953 falleció Sergio Prokofieff, una de las figuras de mayor significado en la música contemporánea.

Un atributo preciso señala su obra: la sinceridad. Los demás, el nuevo lenguaje, el humor derivado casi siempre por la vía de la sátira, la gracia espontánea, la sabiduría que rebosa en su *Sinfonía Clásica*, en el *Segundo Concierto para violín* (en Sol menor) o en las *Visiones Fugitivas*, fueron aditamentos valiosísimos puestos al servicio de aquella idea directiva.

Prokofieff compone, con Strawinsky y Shostakowitch, una tríada monumental del espíritu eslavo vertido en música, muy superior, en una estimativa rígida, a cuánto la precedió y de difícil paralelo. De ella, Prokofieff representa la modestia del genio que no trabaja obsesionado por el afán de abrir nuevos rumbos, como Strawinsky, ni hace concesiones, como Shostakovitch. Cuando abre tales rumbos, le brotan de manera espontánea, y cuando concede, se reserva siempre su íntimo sentir. La *Quinta Sinfonía* que escuchamos en Santiago el año pasado constituye la mejor demostración del último aserto.

Así como es muy difícil no hallar en la obra posterior a Debussy los elementos de la gran revolución impresionista de los planos sonoros, así permanece implícito en la mayor parte de la producción musical contemporánea el optimismo de Prokofieff. Sólo quienes siguieron, por su voluntad o contra ella, las aguas expresionistas de Hindemith o las tendencias dodecafónicas de Schönberg y Alban Berg, logran zafarse de este embrujo irresistible. Y no afirmamos esto con carácter peyorativo ni en detrimento de los influenciados. Porque los grandes creadores enriquecen el léxico con fraseología propia y es honrado y serio utilizarla. Nadie puede arrepentirse de emplear palabras inventadas o redescubiertas por Quevedo o Cervantes. En este orden, la aportación de Prokofieff corre parejas con las de Victoria y Palestrina; Gluck, Mozart, Haydn y Beethoven; Chopin y los románticos; Wagner, Debussy y Strawinsky. En este orden también supera a los que fueron, no punto de partida, sino de llegada; síntesis geniales del lenguaje que otros crearon.

* * *

Sergei Prokofieff nació el 23 de Abril de 1891, en la aldea de Sontsovka, cerca del actual Stalingrado. Su madre, destacada pianista, le consagró sus desvelos y logró formarle en la disciplina del estudio y en el conocimiento de las grandes figuras del pasado siglo, especialmente Beethoven y Chopin.

A los seis años compuso Prokofieff un «Galope Hindú», impresionado al escuchar algunos cuentos de la India. Desde esta temprana inquietud hasta su encuentro con Glazunoff en 1904, que lo introdujo en el Conservatorio de San Petesburgo, el adolescente produjo un cúmulo de obras, las más descriptivas, rebosantes de fenómenos atmosféricos y conflictos pasionales, como su primera ópera «El Gigante». La madurez y el reposo canalizaron su vena

creadora, con las influencias lógicas del ambiente, hacia un trabajo más reposado, pero siempre incansable.

Hasta su contacto con Max Reger en San Petesburgo, Prokofieff siguió con cierta disciplina las enseñanzas de sus maestros Glazunov, Rimsky-Korsakov y Lyadov. En las partituras de Reger, por el contrario, encontró muchas de las sugerencias que había intuído como realidades, sobre todo en las novedades armónicas.

Incorporado al grupo que organizó las célebres «Veladas de Música Moderna», nacidas como reacción contra el profesionalismo de «Los Cinco» y sobre todo contra Tschaikowsky, Prokofieff se presentó en 1908 por vez primera en público, logrando gran éxito con sus «Sugestiones Diabólicas». Entre esta época y la revolución de 1917, lucha entre el desahogo del lenguaje innovatorio que lo obsesiona, el repudio de la tradición romántica y la pretensión de volver al sentido neoclásico de la música. El fruto de este juego de ideas lo constituye su bellísima «Sinfonía Clásica».

En Septiembre de 1918 llega a Nueva York, donde la crítica reacciona con frialdad ante sus actuaciones como pianista, lo que no es obstáculo para que siga trabajando y termine la «Tercera Sinfonía» y la ópera «El Amor por Tres Naranjas», estrenada en Chicago en Diciembre de 1921. Decide, entonces, establecerse en París, donde analiza a fondo la obra de Strawinsky y escribe para Diaghilev los ballets «El Bufón», «Pasos de Acero», «El Hijo Pródigo», «La Cenicienta» y, por instancias de Sergio Lifar, «Sur le Borysthene». A la vez, desahoga su vena lírica en el «Concertino para violín», que después había de ser la base del Concerto en Re mayor, en las bellísimas y sugerentes «Visiones Fugitivas» para piano y en diversos cuadernos de canciones. En 1927 realiza una jira por Rusia dirigiendo sus obras y regresa poco después a Estados Unidos, para estrenar en Boston (1930) la «Cuarta Sinfonía». Dos años después da a conocer en Berlín su «Cuarto Concerto de piano», escrito para la mano izquierda y el «Quinto», también para piano.

Después de efectuar un par de visitas a su patria, Prokofieff se radicó definitivamente en Rusia (1935). Se ha discutido mucho acerca de la diferencia entre las dos etapas del gran compositor. Lo cierto es que en su obra soviética hay partituras valiosísimas y que las concesiones han sido mínimas, más de título que de fondo. El excelente trabajo de Gerald Abraham (1) dedicado a enfocar el problema, desde un punto de vista muy británico, en su afirmación preliminar disipa muchas dudas al señalar que «no habría vuelto a su país a menos de considerar que las limitaciones que le serían impuestas carecían de importancia».

A la distancia del acuerdo del Partido Comunista Ruso, del famoso manifiesto de Praga y de la respuesta de Prokofieff hecha pública en 1948, puede enfocarse el problema como un triste episodio político (2). En definitiva, Prokofieff siguió siendo genio y su música permanecerá al margen de las señaladas concesiones. Por lo

(1) Cf. Ocho compositores soviéticos, (Trad. de Teba Brunstein y Alberto Horovitz). Buenos Aires, 1947.

(2) Cf. Revista Musical Chilena. Nos. 27, 29 y 34.

demás, su producción soviética se inicia antes de radicarse en Rusia, con la «*Canción Sinfónica*» para orquesta, Op. 57. El catálogo suplementario de Grove finaliza con las «*Canciones de Nuestro Tiempo*», Op. 77. Por lo tanto, las obras numeradas desde la citada con el Op. 57 hasta el oratorio para coro, solista y orquesta «*La conservación de la Paz*», pertenecen a esta segunda etapa.

Entre 1936 y 1939, Prokofieff compuso quince obras, en su mayor parte de gran extensión y de tanto significado como el «*Segundo Concierto para violín*», el «*Concierto para violoncello*», el ballet «*Romeo y Julieta*», la música para «*La Reina de Espadas*», «*Eugenio Onieguin*», «*Alejandro Nevsky*» y «*El Teniente Kizhé*», además de «*Pedrito y el Lobo*», en sus versiones para piano y para orquesta. A partir de 1939, Prokofieff ofrece sus composiciones de mayor envergadura; las óperas «*Semion Kotko*» y «*Guerra y Paz*», la *Suite Sinfónica 1941*, basadas en impresiones de la guerra, la *Quinta*, *Sexta* y *Séptima Sinfonías*, el *Segundo Cuarteto* y las *Sonatas para piano*, *Sexta*, *Séptima* y *Octava*, entre la treintena aparecida desde entonces.

Poco antes de su fallecimiento, Prokofieff terminó la ópera «*El hombre auténtico*», opus 116, una *Sonata para violoncello y piano*, opus 119 y un oratorio, para coro, solistas y orquesta, «*La Conservación de la Paz*», opus 124.

Esta obra póstuma de Prokofieff es un oratorio con coros infantiles y adultos, orquesta y solo recitante, basado en versos de Marchak que amalgaman poesía legítima y no pocos lugares comunes.

Sobre una urdimbre literaria dispareja, Prokofieff ha construído una partitura que los más encontrados juicios coinciden en catalogar como obra maestra. Utiliza la savia del folklore ruso en sus esencias, sin acudir a los temas mismos.

El oratorio está concebido en forma de tríptico: los horrores de la guerra, la exaltación de la infancia y la «lucha mundial por la paz».

La grabación microsuro de esta obra ha despertado gran interés en Europa. Diversos críticos, en buena hora, han prescindido del aspecto político del oratorio, para exaltar su valor intrínseco musical.

L. C.

CONRADO DEL CAMPO

Este año de 1953 ha enlutado a la música española, con la pérdida de una de sus figuras más representativas. Conrado del Campo, nacido en Madrid en 1879, cultivó las grandes formas sinfónicas, dramáticas y de cámara. Su obra es vastísima: compuso entre otras, trece óperas, ocho poemas sinfónicos, ocho cuartetos para cuerdas, una sinfonía coral, una misa para coro a ocho partes y orquesta y diversas canciones, las impresiones para piano «*Paisajes de Granada*», un concierto para piano y orquesta, etc.

Se ha dicho que Conrado del Campo fué la expresión musical, un siglo después, del espíritu romántico español. Su cuarteto «*Caprichos Románticos*», inspirado en las inmortales «*Rimas*» de Becquer, lo demuestra.

Autodidacta en cuanto a su posición como compositor, inició sus trabajos dentro de la órbita de la «Schola Cantorum», si bien con mayor independencia que los discípulos franceses de César Franck (D'Indy, Chausson, etc.). Adolfo Salazar ha definido la personalidad artística de Conrado del Campo al fijar sus atributos en el cromatismo wagneriano, el drama lírico nacional y «Sturm und Drang», tomando sin duda el enunciado de «Tormenta y Tensión» fuera de su emplazamiento cronológico dentro del siglo XVIII.

Sin menoscabo de su calidad como compositor, se proyecta con mayor relieve la personalidad de Conrado del Campo en su obra como maestro, desde su cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid (*). Las figuras más señaladas de «El Grupo de Madrid», Salvador Becarisse y Julián Bautista, así como Enrique Casal y otros nuevos valores de la música española, tanto en el terreno de la composición como en el de la musicología, recibieron las enseñanzas de Conrado del Campo y guardan del maestro precioso recuerdo.

ALBERT SCHWEITZER, PREMIO NOBEL

Por primera vez en la historia, un músico ha recibido el Premio Nobel. Bien es cierto que el galardón noruego de la Paz no le ha sido otorgado por su calidad de tal; pero no es menos exacto el hecho de que la trayectoria de este hombre superdotado, Leonardo de nuestros días, incubó su sensibilidad sublime en el cultivo de la música y ella, probablemente, le abrió los horizontes de lo que había de ser una conducta ejemplar, sin émulo posible.

Nació Albert Schweitzer en la aldea de Kayserberg, Alta Alsacia, el año 1875. Siguió sus estudios elementales en Guensbach, graduándose en la Facultad de Teología de la Universidad de Estrasburgo con una conferencia sobre «El Precepto Lógico en el Evangelio de San Juan». Durante sus vacaciones estudia música en casa del anciano maestro Widor (amigo y compañero de Wagner y César Franck). Todavía en plena juventud escribe una «Historia de la investigación acerca de Jesús», punto de partida en sus trabajos históricos para el establecimiento de los contactos que unen al mosaísmo con el cristianismo. Simultáneamente publica la biografía y, a la vez, tratado teórico más penetrante que se conoce sobre la vida y la obra de Juan Sebastián Bach (**); de mayores proyecciones didácticas aunque menos vuelo crítico que la de su predecesor el sabio Spitta. Culminan sus estudios musicales al lograr calidad de extraordinario organista que, no satisfecho con su categoría de ejecutante, viaja por las principales ciudades del Viejo Mundo para estudiar en los mejores y más famosos órganos el secreto olvidado de los

(*) Principales figuras de la música hispanoamericana han trabajado asimismo con Conrado del Campo. Basta señalar la etapa de estudios realizada con él en Madrid por Domingo Santa Cruz.

(**) El hecho de que muchas de sus afirmaciones hayan sido después rectificadas no invalida los enormes descubrimientos de esta obra. Sobre todo si se toma en cuenta la fecha de su primera edición (1905).

grandes maestros de antaño. También en esta bella artesanía logra pronto prestigio universal.

Pero hay más. Antes de la gran resolución, ya es un consultado especialista en problemas sociológicos del inmenso mundo oriental, y su preocupación por los principios del budismo lo erige en autoridad reconocida y valorizada en estas materias.

Sin alardes de niño prodigio, con una modestia desconcertante, este hombre superdotado llega en plena juventud a un status intelectual que, por sí solo, bastaría para justificar una existencia preciosa. Y ello no lo logra por arte de magia o gracias a bienes heredados ni mecénicos apoyos. Alternando sus oficios profesionales y su cátedra, toma parte activa en los conciertos de la Sociedad Bach de París y viaja por diversos países como concertista solicitado, dedicando preferentes reincidencias a Barcelona, donde actúa con el Orfeo Catalá. Según él señala en su autobiografía: «... *participa en los conciertos, no sólo por ser un organista conocido, sino para ganar el dinero que precisa para su vida y estudios.*»

Y cuando llega el momento de la gran resolución, el plan trazado de antemano durante la adolescencia se realiza, en el instante preciso, y aquel hombre, teólogo y catedrático insigne, junto con Gunther Ramin, el más grande organista de su tiempo, filósofo, historiógrafo, sociólogo, biógrafo, crítico y analista número uno de Bach, llega a la conclusión de que no ha hecho nada por la humanidad y de que su misión, su verdadera misión, está al lado del desvalido negro africano, víctima del robo y la codicia del imperialismo europeo, flagelado por la lúes, el aguardiente y el engaño, aportación extranjera que se suma a la enfermedad del sueño, a la disentería, a la lepra y a las innumerables enfermedades tropicales que multiplican las dolencias del Continente Negro.

Esta línea de conducta había sido trazada con mucha anticipación. A los 21 años se define y pronuncia. Continuará sus estudios musicales, teológicos y filosóficos hasta los 30, para iniciar entonces la carrera de medicina que le permitirá satisfacer el antiguo apetito. En 1905, a los treinta años de edad, el Catedrático de Teología se sienta en los escaños de su misma Universidad, donde los jóvenes de dieciocho inician la carrera médica.

Con el tesón y la voluntad que caracteriza su obra y su vida, Albert Schweitzer termina sus estudios de medicina en 1911, presta sus servicios clínicos durante un año, escribe la tesis que le proporciona el doctorado y se dispone a emprender el ansiado viaje al África Ecuatorial Francesa.

Pero aun falta lo principal: el dinero. Ni por un momento piensa en la ayuda oficial. El, síntesis de la eficiencia, la expedición y la claridad, abomina de la burocracia. Reúne el producto de sus ediciones, realiza nuevas jiras de conciertos y, con la ayuda espontánea de algunos amigos, logra juntar los fondos que le permiten llegar a Lambarenne, en las márgenes del río Ogüé, donde edifica con sus propias manos y algunos obreros negros el barracón que había de ser el hospital soñado.

Proyecta permanecer sólo dos años y regresar a Europa para reunir más fondos; pero debe quedarse cuatro, porque mientras tanto ha estallado la Guerra Europea, y este altruísta sin precedentes, que había ido al Africa Francesa a establecer una misión sanitaria donde la asistencia facultativa era prácticamente nula, ve con sorpresa y dolor que las autoridades militares le recuerdan su nacimiento en Alsacia y, por tanto, su oriundez alemana. Y aquí viene la primera gran paradoja de esta singular biografía: se le comunica oficialmente orden de quedarse en Lambarenne, en calidad de prisionero. Primero se le permite ejercer su profesión de médico, pero pronto la burocracia guerrera considera leve la reclusión forzosa en Lambarenne y este hombre modélico, que lo entrega todo a la sociedad, es conducido a Europa y encerrado en un campo de concentración, cerca de los Pirineos. Permanece detrás de la alambrada de púas un año, un año de larga angustia y desencanto. Cuando la paz humeante le devuelve la libertad, regresa a su aldea de Alsacia y sólo encuentra ruinas y muerte.

Todo está perdido. La post-guerra no le permite rehabilitarse económicamente. Pero Schweitzer no flaquea. Aprovecha el lapso de incertidumbre y encono para escribir dos obras: «Ruina y Reconstrucción» y «Cultura ética» y para terminar la edición crítica de los preludios y fugas de Bach para órgano. Con el mismo tesón y la misma energía anteriores, consigue formar un ambiente que le permite dar conciertos y, en 1924, logra reunir nuevos fondos para volver a Lambarenne, donde sólo encuentra vestigios de su primera obra. La selva se ha tragado el hospital. Mas ahora dispone de medios y de ayuda. Su ejemplo ha germinado y ya cuenta con un equipo de médicos y enfermeras que lo secundan y el apoyo mecénico con que unos cuantos hombres intentan lavar la afrenta inferida. Se levanta el nuevo edificio, más sólido y mejor dotado que el primero; Schweitzer regresa a Europa, en 1927, para afirmar con sus conciertos y ediciones la seguridad de su obra, y así transcurre el resto de su vida, entre la selva virgen, las salas de conciertos y la creación artística, filosófica y literaria, hasta hoy. Albert Schweitzer, casi octogenario, sigue firme en su empresa, trabajando, escribiendo, cultivando su música, en el corazón del Africa Ecuatorial, para ejemplo y lección de quienes dudan de los valores éticos.

El Premio Nobel de la Paz 1952, conferido a Albert Schweitzer, entraña un símbolo perfecto. Sin embargo, si algún reparo ha de señalarse a tan alta distinción, él no es otro que la pérdida de una oportunidad insólita en la historia de estos galardones.

Albert Schweitzer es el único hombre que puede recibir tres Premios Nobel: el de la Paz, el de Literatura y el de Medicina.

Para los músicos, además, tiene el valor de primicia, porque, según se indicó antes, la trayectoria ética de Schweitzer partió de la música y la sensibilidad hermosa de este hombre admirable se gestó en sus manos y pies de organista y en su amor a Bach.

L. C.

«GLORIANA» DE BENJAMÍN BRITTEN

El 8 de Junio de este año, coincidiendo con las fiestas de la coronación de Isabel II de Inglaterra, se estrenó en el Covent Garden «Gloriana», ópera en tres actos con libreto de William Plomer y música de Benjamín Britten.

La tradicional flema británica ha perdido esta vez su carácter de tal. Los comentarios fueron acres al extremo y también al extremo ditirámicos. Porque aunque los ingleses dicen no ser dados al mito humano (Carlyle los desmiente), la exaltación histórica de la otra Isabel ha fabricado de la genial reina un dechado de virtudes que casi deshumaniza a uno de los más humanos entre los grandes gobernantes de la Historia.

William Plomer, el libretista, acaba de publicar un interesantísimo análisis de su trabajo en «Tempo» (*). Lo inicia señalando en la obra de Strachey, «Elisabeth and Essex» un libro que, si bien puede no agradar a muchos, constituye un precioso elemento para construir sobre él una ópera. La crítica historiográfica en torno al período isabelino señala abundantes fallas en la obra de Strachey, pero todos coinciden en la habilidad demostrada para mover tan contundentes elementos como Bacon, Shakespeare, la Reina Virgen, la Escuadra ya dueña del mundo y el fermento de un apogeo político. Según confesión propia, hay en el libreto libertades cronológicas, que Plomer justifica con el argumento poderoso de que la ópera exige a la vez simplificación y concentración. Pero de su lectura se desprende que el propósito fundamental está conseguido, cual es el de revivir la atmósfera del período isabelino, centrándolo, por supuesto, en la figura de la reina.

La música de Britten ha provocado también los más contradictorios juicios en el público. Los críticos, en general, la consideran excelente y la reina actual ha premiado la labor del insigne compositor británico. Phillip Hope-Wallace escribe en el Manchester Guardian: «Los medios con que logra representar el mundo de la primera Isabel, sin acudir al «pastiche» de la época; el manejo del arioso y de la media voz contra el tejido sonoro orquestal y la sucesión de los diversos «números», como la canción del laúd, la del homenaje, el trío de las preces en la última escena, invitan a escucharlos de nuevo y a examinarlos detenidamente y cuanto antes... porque un asunto tan delicado lo trata con sorprendente originalidad. Esta ópera señala otro gran avance en la excepcional carrera de Britten.» Juicio que se completa con el de Eric Blom en «The Observer»: «La escritura coral sobre todo, incluso las danzas sin acompañamiento cantado son de una eficacia exacta. La orquestación es deslumbrante, a menudo con las audacias características de Britten, y las campanas de Norwich suenan con un realismo sólo comparable con las del «Boris», pero logrado con medios distintos y sumamente simples. Es ésta sin duda una de las principales partituras escritas por Britten, porque en ella se confirma de manera

(*) N.º 28, Verano de 1953. pp. 7 y sigs.

definitiva su acierto, tan propio de él como de Berlioz, al realizar toda clase de renovaciones y asombrarnos de su clara evidencia una vez hechas. Debe añadirse que si bien la mayoría de las atractivas frases se «pegan al oído», están admirablemente construídas y dan fuerza y forma al trabajo considerado en conjunto.»

FESTIVALES Y CONGRESOS

Durante 1953, se han multiplicado los Congresos, Festivales y Concursos. Basta la simple enumeración de los principales para darse ideal cabal de su cuantía:

Wiesbaden	Mayo	Bregenz	Julio
Bordeaux	»	Aix-en-Provence	»
Basilea	»	Cheltenham	»
Colonia	»	Avignon	»
Oslo	Mayo-Junio	Würzburg	»
Viena	Junio	Biarritz - Pamplona	»
Bruselas	»	Praga	Agosto
Bergen	»	Menton	»
Granada	»	Lucerna	»
Estrasburgo	»	Edimburgo	Ago.-Sepbre.
Glyndebourne	»	Orange	Agosto
Helsinki	»	Prades	»
Aldeburgh	»	Berlín	»
Holanda	Julio	Besançon	»
Bad-Aussee y Salzburgo	»	Venecia	»
Bayreuth	»	Perugia	»
Bamberg	»	Munich	»
Darmstadt y Frankfurt	»	Ginebra	Sepbre.-Octbre.

En los Festivales y Congresos de Oslo, Bruselas y Bad-Aussee actuó una delegación chilena con positivos resultados. Su participación se reseña en los párrafos dedicados a Música y Músicos chilenos en el extranjero.

El vigésimo octavo Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Oslo desde el 28 de Marzo al 5 de Junio, se caracterizó por la sobriedad y por la excelente construcción de la mayor parte de las obras presentadas. Mereció grandes elogios la primera audición en Europa del Sexteto para vientos, de René Amengual; que la crítica acogió con aplauso. La mayor parte de las revistas de musicología le han dedicado amplias referencias. Edward Clark en «Musical Times» (Agosto de 1953), señala entre sus valores el interés rítmico de esta obra.

Entre otras partituras se destacaron el Concierto para violín de Schoenberg, una «Passacaglia» para orquesta de Malipiero, el Concierto para orquesta de Kodály y el Concertino para trompeta de André Jolivet. La música suramericana estuvo representada,

además de la obra de Amengual, por el Cuarteto de Cuerdas de Ginastera, estrenado hace dos años en Frankfurt y la Sonata para piano del dodecafonista brasileño Robert Schnorrenberg.

* * *

Los Festivales de Edinburgo contaron este año con la presencia de primeras figuras de la interpretación: Menuhuín, Isaac Stern, William Primrose y Gioconda de Vito, entre los solistas de cuerdas; los Cuartetos Paganini, Barylli y Loewenguth en música de cámara y las Orquestas Sinfónicas de Roma (directores Gui y Previtali), BBC (Sargent), Philarmónía (Von Karayan y Boult), Nacional Escocesa (Rankl) y Filarmónica de Viena (Furtwängler y Walter). Apenas se interpretó en estos Festivales música contemporánea. La mayor atracción para el público la constituyó, según la crítica, el estreno en Inglaterra de «Rake Progress» de Strawinsky.

* * *

El Festival de Holanda se caracterizó, según Donald Mitchell, severo crítico de «Musical Times» (N.º 1327, Septiembre 1953, P. 422), por la pobreza de la música contemporánea incluida en los programas, representada por las Sinfonías de Henry Dutilleux, Karl Amadeus Hartmann y Henk Badings. En cambio, la ópera ofreció el principal atractivo al programarse «El Retablo de Maese Pedro» y «La Vida Breve» de Falla, en la voz privilegiada de Victoria de los Angeles.

* * *

En el Festival de Primavera de Praga que, no obstante su denominación, se efectuó en pleno verano, figuraron gran número de compositores de ambos lados de la Cortina de Hierro. Despertaron especial interés la ópera «Krutnava» del eslovaco Eugenio Suchon, discípulo de Novák, que rememora el impresionismo francés; la ópera de Jánacek «Jenufa»; los recitales del Cuarteto de Sofía Avramov con obras de compositores búlgaros, así como de Tippett y Charles Wood. En los conciertos orquestales se señalaron el director italiano Antonio Pedrotti en sus interpretaciones de Vivaldi y la Orquesta Filarmónica Checa, considerada por los críticos como una de las mejores de Europa. Sobre la participación de Blanca Hauser y Armando Carvajal en los Festivales de Praga, se dan noticias detalladas más adelante.

* * *

En Bayreuth fueron dedicados este año los Festivales al Ciclo de «El Anillo del Nibelungo». Los organizadores y concertistas señalaron estas sesiones por la vuelta a la más rigurosa tradición

wagneriana, en actitud opuesta a la «modernización» propugnada desde comienzos de siglo en el mismo Bayreuth

* * *

Entre el 15 y el 20 de Julio se reunieron en Bamberg (Baviera) numerosos profesores y estudiantes en el Congreso Internacional de Musicología. Muchos de los segundos provenían de la zona soviética. Se debatieron como temas generales los relativos a educación musical, instrumentos, la teoría de la composición en los siglos XVI y XVII, música folklórica y primitiva y los estilos vocal e instrumental en la música europea.

* * *

La Escuela de Verano Internacional «Nueva Música», dedicó sus sesiones en Darmstadt y Frankfurt, del 16 al 30 de Julio, al Festival Arnold Schoenberg de Música de Cámara. El Cuarteto de Cuerdas de Colonia interpretó los cuatro Cuartetos, con Ilona Steingruber como soprano del segundo, el Trío de Cuerdas y la «Oda a Napoleón» con la pianista Elsa Stock y el barítono Heinz Rehfuß como recitante. Es oportuno señalar que el mismo ciclo de Schoenberg figuró en el Festival de Venecia con otros intérpretes.

EL CONGRESO DE OSLO

Simultánea con los Festivales Internacionales de Música Contemporánea, se realizó en Oslo la Asamblea General de Delegados de las Secciones filiales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, con asistencia de representantes de Noruega, Suecia, Dinamarca, Finlandia, Islandia, Holanda, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Italia, Estados Unidos, Israel, Africa del Sur, Nueva Zelanda, Australia, Chile, y los observadores de Méjico y Canadá. Chile fué por tanto el único país suramericano que envió delegados; uno de ellos actuó como delegado de Argentina por petición expresa del señor Alberto Ginastera.

La Asamblea se preocupó especialmente de los problemas derivados de la interpretación de las obras contemporáneas, sobre todo de la llamada «segunda ejecución». Los delegados chilenos propusieron que la Sociedad Internacional de Música Contemporánea solicitara del Consejo Internacional de la Música de la Unesco que las instituciones oficiales de los países integrantes de la misma hicieran interpretar las obras que obtuvieran las mayores calificaciones en cada Festival Internacional. Asimismo propuso la delegación chilena que los Festivales fueran grabados en cinta magnética y distribuidos a todos los países integrantes de la Sociedad, para que los socios pudieran conocerlos en privado. Ambas proposiciones fueron aprobadas.

Al clausurarse las sesiones, hubo ambiente propicio para celebrar los Festivales de 1956 en Santiago de Chile. La Asamblea eli-

gió, por último, al Directorio que regirá sus destinos durante el período 1953-54 y fué reelegido el compositor chileno Carlos Riesco como su representante ante la UNESCO. En el Jurado Internacional que seleccionará las obras para el próximo Festival (Jerusalén), se designó al Jefe de la delegación chilena, don Domingo Santa Cruz.

EL CONGRESO DE PARÍS

La misma delegación chilena se dirigió, al finalizar los Festivales y la Asamblea de Oslo, a París, para asistir al Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, que inició sus sesiones el 18 de Junio. El señor Amengual tuvo oportunidad de asistir a los Concursos Anuales del Conservatorio y de presenciar el examen del violinista chileno Jorge Arellano, que obtuvo el Primer Premio de Honor. La delegación fortaleció las vinculaciones de los músicos chilenos con las autoridades culturales francesas, especialmente M. Claude Delvincourt, Director del Conservatorio Nacional de París, M. Philippe Erlanger, Director de la Asociación Francesa de Acción Artística, Mlle. Nadia Boulanger, famosa profesora del mismo Conservatorio y M. M. Serrailh, Rector de la Universidad de París, preocupado en esos momentos en la creación de la Facultad de Música de La Sorbone. Al conocer la organización musical chilena y tener noticias de la existencia en nuestro país de tal Facultad desde hace más de veinte años, integrando la de Bellas Artes y más de ocho como institución independiente, demostró gran admiración y solicitó del señor Santa Cruz noticias completas sobre la estructura y experiencias de la misma.

EL CONGRESO DE BRUSELAS

En el Congreso Internacional de Educación Musical, celebrado en Bruselas entre el 29 de Junio y el 9 de Julio, se estudiaron numerosos temas, entre los cuales se destacó «el papel y el lugar de la música en la educación de los jóvenes y de los adultos». A este Congreso asistieron representantes de cuarenta países y de dos organizaciones internacionales, que sumaron más de dos mil personas. Don Domingo Santa Cruz tuvo el honor de presidir en nombre de Chile la Comisión encargada de estudiar la enseñanza musical pre-escolar, escolar y post-escolar; así como la enseñanza primaria, secundaria, superior y privada en sus relaciones con la música. El torneo se inició con un discurso del Jefe de la delegación chilena sobre «La música y la comprensión internacional». Uno de los mayores atractivos del Congreso lo constituyó la lectura del trabajo de Georges Duhamel sobre «Filosofía de la Educación Musical». En la sesión plenaria de clausura se leyó un interesante trabajo del Dr. Charles Seeger, conocido de nuestros lectores, tanto por su obra de intercambio americano como por sus valiosas colaboraciones en esta Revista. El Dr. Seeger propuso la creación de una Sociedad Internacional de Educación Musical, idea que fué aprobada por unanimidad. El Sr. Amengual rea-

lizó una positiva labor en la Comisión destinada a estudiar los problemas relacionados con la preparación del maestro y la actitud del compositor y del ejecutante en sus relaciones con la educación musical. Al constituirse la Sociedad Internacional de Educación Musical propuesta por el Dr. Seeger, cupo al Presidente de la delegación chilena el honor de ser elegido Vice-Presidente. Coincidió con las sesiones de este Certamen el ingreso de Chile en la UNESCO, de suerte que el señor Amengual representó al país con el carácter de delegado oficial.

EL CONGRESO DE BAD-AUSSEE Y SALZBURGO

También en el primer Congreso Internacional de Directores del Conservatorio, patrocinado por la UNESCO y celebrado en Bad-Aussee y Salzburgo en Julio, los delegados chilenos fueron los únicos representantes de Hispanoamérica.

Se presentaron a este Congreso valiosos trabajos, entre los cuales se destacó el leído por don Domingo Santa Cruz sobre «La situación musical en América Latina», en el cual realizó una amplia exposición sobre el origen común de los países iberoamericanos, la evolución de la música del Nuevo Continente, las realizaciones logradas en la vida musical chilena y el papel que en éstas corresponde a la Universidad de Chile. Entre los informes de los diferentes representantes, el profesor Mersmann, de Alemania, detalló los progresos que en el Conservatorio de Colonia realizan los alumnos extranjeros y tuvo frases de especial elogio para el pianista chileno Mario Miranda, que perfecciona sus estudios con él. Uno de los problemas principales que se trataron en el Congreso de Bad-Aussee, fué el de la situación de los establecimientos particulares de enseñanza musical que no reciben orientaciones técnicas y, por consiguiente, las más de las veces deforman al estudiante. La delegación chilena aclaró que en nuestro país existen más de veinte escuelas particulares, todas ellas orientadas en los programas de estudios por el Conservatorio Nacional. Al conocer estos informes, todos los delegados manifestaron su complacencia y elogiaron, no sólo estos adelantos, sino todos los relacionados con el desarrollo de la vida musical chilena.

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Al resumir las noticias correspondientes a los Congresos y Festivales de Oslo, París, Bruselas y Bad-Aussee, se hizo especial mención del brillante papel desempeñado en estos certámenes por la delegación chilena. Dicha delegación fué presidida por el entonces Decano titular de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, que en ésta como en otras ocasiones, ha dignificado en el extranjero el prestigio de Chile, tanto por sus relevantes cualidades personales, como por el respaldo que daba a sus ponencias y análisis la obra realizada en el país.

Completaban la delegación don René Amengual, Director del

Conservatorio Nacional de Música, del cual se estrenó en Oslo, como se indica en lugar pertinente, su Sexteto para vientos, y don Carlos Riesco, miembro del Directorio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y representante de ella ante la UNESCO. La participación del Sr. Amengual fué especialmente destacada en el Congreso de Bad-Aussee.

TRIUNFO DE VÍCTOR TEVAH EN BUENOS AIRES

Invitado como director visitante a la Temporada de Concier-tos Sinfónicos de la República Argentina, el maestro Víctor Tevah dirigió la Orquesta Sinfónica del Estado en el Teatro Colón con tal acierto, que cosechó, para honra de su país, las mejores críticas del año.

Tevah preparó dos programas que sirvieron para poner de manifiesto, no sólo sus cualidades como director, sino su amplio conocimiento de los estilos. La reproducción de algunas críticas ilustra de la manera más fehaciente la magnitud de este triunfo.

«*Crítica*». 22-IX-1953.—«Víctor Tevah pone particular cuidado para que la orquesta adquiriera una sonoridad muy característica de su tradición vienesa y muy especialmente el tipo de ritmo con que envuelve todo lo que dirige. Es un ritmo blando y sin aristas, lo que por cierto no quiere decir que sea impreciso o confuso. Sus acentos son más expresivos que métricos y por lo tanto su mejor calidad la desenvuelve en los «cantabile». Y su orquesta suena siempre como si aún en los momentos dinámicamente más intensos, todavía dispusiera de recursos para producir sonidos más fuertes. La violencia dinámica que impone a los instrumentistas es mínima: en consecuencia, la orquesta no distorsiona. En el transcurso de todo el programa no fué difícil advertir que el evidente control que ejerce sobre la orquesta, está puesto al servicio de una musicalidad de primer orden.»

«*El Mundo*». 22-IX-1953.—«La verdad es que Víctor Tevah nos ha proporcionado una grata sorpresa al demostrarnos que en América, junto al maestro Villa-Lobos y otros valores argentinos ya conocidos, podemos contar con directores de reciedumbre musical y fina sensibilidad. A través de un programa ecléctico y poco fácil, Víctor Tevah fué músico por sobre todo, después, delicado y sensible. Su «Sinfonía N.º 92» en Sol mayor de Haydn, una de las más puras de sonoridad que hayamos oído en nuestro medio, así como fresca y rítmica, la hermosa «Rapsodia Española», de Ravel. De su compatriota Leng hizo escuchar una «Canción de Invierno», de relativos valores intrínsecos, y del maestro Ginastera, su graciosa «Obertura para el Fausto Criollo».

«*La Nación*». 22-IX-1953.—«El programa dirigido por Víctor Tevah, que reunía composiciones de muy diversas tendencias y orientaciones, le permitió poner de manifiesto la flexibilidad con que

sabe adaptarse a los distintos estilos orquestales, su comprensión del espíritu de las obras y su don de comunicación. Al mismo tiempo, en el aspecto puramente técnico, actuó con ponderable soltura, brindando ejecuciones muy ajustadas y precisas, variadas como matiz, y en las que los planos sonoros aparecen netamente diferenciados. Se trata, por lo tanto de un maestro de méritos positivos, cuya labor fué cálidamente recibida por el público.»

«*La Prensa*». 22-IX-1953.—«Una grata revelación constituyó para nuestro público la actuación del director Víctor Tevah, que anoche se presentó por primera vez en esta capital. Su labor de ayer justificó plenamente los elogiosos comentarios que mereciera con motivo de sus presentaciones en el país hermano. Trátase de un músico bien dotado, que sabe infundir al conjunto orquestal su concepto interpretativo, que se caracteriza por un equilibrado sentido del estilo y de los planos sonoros. En sus versiones nunca hay efectos ampulosos que perjudiquen la unidad del discurso musical, pero su sobriedad no excluye al artista comunicativo que sabe transmitir el contenido subjetivo de las partituras.»

«*Clarín*». 22-IX-53.—«Víctor Tevah es músico serio y demuestra saber lo que hace. En ésta, su primera actuación convencional de entrada por la calidad musical con que preparó la «Sinfonía Oxford», de Haydn, aumentando más aún esta impresión en la «Rapsodia Española», de Ravel, que tradujo con verdadera habilidad y riqueza de medios.»

«*La Epoca*». 22-IX-53.—«Las obras mencionadas fueron vertidas en el más fiel estilo, ya que el maestro Tevah, procuró en todo momento mantener esa línea, logrando traducciones notables por su justeza.»

«*Noticias Gráficas*». 22-IX-53.—«Al frente de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires se presentó el maestro Víctor Tevah, titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, quien de inmediato demostró la solidez de sus conocimientos técnicos y una personalidad interpretativa seria y respetuosa. El programa lo inició el maestro Tevah con la «Sinfonía N.º 92» en Sol mayor, llamada «Oxford», de Haydn, que se caracterizó por su dinamismo en los movimientos vivos y su elegancia en el desarrollo del andante y en la gracia cortesana del minué, sin menoscabo del estilo apropiado. A continuación, el maestro Tevah brindó en primera audición la «Canción de Invierno», del compositor chileno Alfonso Leng. Página estrenada en 1933, responde estéticamente al espíritu romántico schumaniano y demuestra en su autor una sensibilidad bien identificada con ese carácter. Su lenguaje instrumental dialoga sentidamente con una melodía elegíaca, poéticamente velada, cuya brevedad, en esta época de desmesurados desarrollos temáticos, da la pauta de su equilibrio y buen gusto.»

«*Democracia*». 27-IX-53.—«Fiel y cabalmente compenetrado del estilo y de la vida interior de las partituras que integraban el programa, el maestro Tevah, brindó de «Obertura Tritermática», de Gilardi; «Concierto para violín y orquesta» de Bártok y de la «Sinfonía N.º 1 en Do menor, Op. 68», de Brahms, versiones de elevada jerarquía artística, promoviendo la cálida adhesión de la sala que le tributó al final del concierto una sostenida ovación.»

«*La Nación*». 29-IX-53.—«La última parte del concierto estaba consagrada a la «Sinfonía N.º 1, en Do menor, Op. 68», de Brahms, de la que Tevah presentó una ejecución acabada, muy variada y rica en oposiciones y contrastes. El auditorio le tributó, así como a sus subordinados, una entusiasta demostración de agrado.»

«*El Mundo*». 30-IX-53.—«La Sinfonía N.º 1 en Do menor, Op. 68 de Brahms dió término al concierto durante cuyo desarrollo el maestro Víctor Tevah reafirmó las notables condiciones de músico e intérprete que destacamos en su presentación».

«*Revista Polifonía*». X-53.—«Víctor Tevah, director de la Orquesta Sinfónica de Chile, ocupó seguidamente y por el término de dos semanas el podio de la Municipal. Diremos de inmediato que la acción desplegada por el maestro trasandino en los dos conciertos que le fueron confiados, ha sido de las que bastan para consagrar a un intérprete musical mediante los más firmes y persuasivos elementos de convicción. Tiempo hacía que sabíamos de los prestigios de Tevah, de su prominente posición al frente del organismo sinfónico nacional de un país cuya organización en cuanto a la música se refiere puede ser tenida como ejemplar y no habíamos olvidado los ecos llegados de su primera actuación en tierra argentina, cumplida hace dos años en Mendoza con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo. Tales antecedentes otorgaban, sin duda, fundamento a los cálculos optimistas, pero lo cierto es que éstos se vieron ampliamente superados por la realidad: hay en Víctor Tevah un artista de veras y un magnífico director en quien coinciden virtudes naturales y hondos conocimientos, unidos a una honestidad musical sin tacha, a un ejemplar sentido de la responsabilidad, a una sorprendente capacidad de trabajo, a un cabal dominio de la profesión y, lo que puede que sea aun más importante, a ese indeclinable fervor que confiere vitalidad y trascendencia a toda empresa de arte. El núcleo de obras de diversas épocas y tendencias que el maestro Tevah reunió en sus programas dió cuenta de que el eclecticismo cuenta también entre los méritos de este director, que poniendo en juego toda su autoridad y todo su empeño presentó tras labor preparatoria que dió a cuantos la presenciaron la mejor pauta de su capacidad profesional, versiones estilísticamente impecables donde el equilibrio de planos, la claridad del fraseo, la justeza de los movimientos y la comunicativa expresividad se manifestaron unidas a un objetivo concepto de la interpretación, ceñida siempre a un riguroso—mas nunca fríamente académico—acata-

miento al texto de cada obra. La «Sinfonía Oxford» de Haydn, la «Primera» de Brahms—grande y legítimo éxito del director chileno—la «Rapsodia Española» de Ravel y el maravilloso «Concierto para violín y orquesta» de Bártok fueron, probablemente, los momentos culminantes de esas sesiones, en las que también fueron escuchadas el «Canto de Invierno» de Alfonso Leng (trozo en el que una inspiración de buen cuño romántico halla el complemento de una esmerada y hábil factura). La «Obertura para el Fausto Criollo» de Ginastera, una página de Gilardi—«Obertura Tritemática»—menos feliz que otros trabajos de este músico, y el «Concierto N.º 2 en Sol» de Saint Saëns.

Carácter de acontecimiento asignamos a la esperada primera audición del «Concierto para violín y orquesta» de Bela Bártok. Una obra que ha de ser colocada entre las más nobles expresiones del género y que ha logrado el relieve adecuado en una versión que corresponde definir como ejemplar, tanto en cuanto concierne al maestro Tovah que reveló conocerla a fondo, poniendo lo mejor de sí en su realización, como en lo referente al solista, Eduardo Acedo, que en una actuación que probablemente represente uno de los mayores triunfos de su vida artística, dió pruebas enteramente convincentes de sus aptitudes de músico y de instrumentista.»

CLAUDIO ARRAU EN ESTADOS UNIDOS

Las actuaciones de Arrau durante 1953 le valieron reiterados y a cual más laudatorios elogios de la crítica norteamericana. En Noviembre de 1952, el gran pianista contribuyó a los homenajes rendidos a José Toribio Medina con un concierto en el Hall de la Unión Panamericana de Washington, en el que interpretó el Rondó en Fa Mayor, Op. 51, N.º 2 y la Appassionata de Beethoven en la primera parte y obras de Granados, Albéniz, Santa Cruz, Pedro Humberto Allende y Liszt en la segunda.

* * *

Arrau cumplió el 6 de Febrero de 1953, cincuenta años y los celebró tocando como solista con la Orquesta Sinfónica de Cincinnati. «Newsweek» publicó el 11 de dicho mes un artículo elogiando al artista. En párrafo muy característico, se resume la capacidad de Arrau con estas palabras: «Su repertorio es lo bastante extenso como para tocar diferentes programas en recitales durante 76 noches seguidas, además de 63 obras orquestales. Pero la versatilidad es su principal característica, y no le gusta ser conocido como especialista o virtuoso».

* * *

El 26 de Julio, Claudio Arrau dedicó a Brahms un concierto al aire libre en el Estadio Lewisohn de Nueva York. Los aplausos del público le obligaron a salir ocho veces al escenario y el crítico del

«New York Times» subrayó en su comentario: «Arrau es uno de los pianistas de mejor técnica que existen en la actualidad».

* * *

El 17 de Octubre inició Arrau en el Town Hall de New York la interpretación de las 32 sonatas de Beethoven. El crítico del «Journal American» escribió un comentario que merece reproducirse: «La forma maestra con que encaró su primer programa indica que está ampliamente posesionado del proyecto a la vez que de las Sonatas. Esta serie constituirá la nota más sobresaliente de la temporada. Su maestría es tanto técnica, como musical e intelectual. Su prodigiosa técnica le permite presentar cada obra con extraordinaria claridad. Su gran sentido musical le permite frasear discretamente y usar sus potencialidades en forma efectiva. Su inteligencia le proporciona un admirable control del aspecto estructural de cada movimiento».

RAMÓN VINAY

También ha cosechado nuevos y rotundos laureles Ramón Vinay durante 1953, en Europa y América. El retiro de Lauritz Melchior lo ungió como el tenor máximo en el repertorio wagneriano. Su debut como Tristán a comienzos del año en el Metropolitan de Nueva York, hizo coincidir a los críticos al considerarlo como «el mejor Tristán de nuestros días».

PEDRO D'ANDURAIN Y PABLO GARRIDO

Las últimas etapas en la prolongada ausencia de Pedro D'Andurain, cumplidas en España, consolidaron el prestigio de este joven violinista chileno. En la Península ofreció más de treinta conciertos en los cuales estrenó veinte obras de compositores americanos, dedicando gran parte de sus programas a la música contemporánea.

Pablo Garrido que acompañó en sus jiras a D'Andurain, realizó numerosas investigaciones sobre la música popular y culta de Estados Unidos, España y Puerto Rico. Acerca de este país publicó en 1952 en Madrid «Esotería y fervor popular en Puerto Rico». En Palma de Mallorca participó en el Congreso Internacional de Folklore.

JORGE ARELLANO EN PARÍS Y ARNALDO FUENTES EN BÉLGICA

El violinista chileno Jorge Arellano Acuña, alumno destacado de nuestro Conservatorio Nacional, obtuvo por concurso en la capital de Francia el Primer Premio de Honor 1953, disputado con 36 concursantes de todo el mundo. En el concurso patrocinado por la Reina de Bélgica, el violoncellista Arnaldo Fuentes logró un nuevo galardón de grandes merecimientos al recibir el séptimo premio disputado con 200 concursantes para optar a 24 recompensas.

BAILARINES CHILENOS EN EUROPA

Alfonso Unanue y Patricio Bunster han consagrado sus carreras artísticas como integrantes del Ballet Joss, en el Sadler's Wells de Londres. Antes realizaron jiras con Kurt Joss por Suiza, Bélgica, Holanda y Alemania. En la última coreografía de Joss, «Tren Nocturno», Unanue desempeñó el papel protagonista.

Esteban Cerda, solista asimismo del Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, ha logrado éxitos notables de público y crítica en el mismo Sadler's Wells, sobre todo en el papel principal del nuevo ballet de Jack Carter «Obertura», basado en «Au côté de chez Swan» de Proust con música de Ernest Bloch.

El Ballet del Marqués de Cuevas ha incorporado a su plana mayor permanente el coreógrafo chileno Raimundo Larraín, que estrenó en París «Las Tres Hermanas». Larraín es autor de la coreografía, el decorado y los trajes. La crítica de «Arts», «Paris-Presse», «Le Journal Musical Français» y «Le Monde» ha acogido el estreno con elogios.

COROS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Durante las dos últimas semanas de Septiembre y la primera de Octubre, el Coro Universitario que dirige Mario Baeza efectuó una jira de excelentes resultados en el Norte de Chile y Bolivia. El plan inicial de tres conciertos hubo de ampliarse hasta completar veintiuno (cinco en Arica, uno en Tacna y los restantes en La Paz y Oruro), ante las solicitudes reiteradas. Los mayores éxitos fueron logrados en los conciertos al aire libre, que congregaron verdaderas multitudes.

* * *

En Septiembre de 1952 el Coro de Concepción realizó una jira de grandes proporciones en Argentina. El Círculo de Críticos de Buenos Aires otorgó en Junio de 1953 premios a los artistas y conjuntos que actuaron en la temporada anterior del Colón. La mención al Coro Polifónico que dirige Arturo Medina reza en el diploma que fué concedida por tratarse del «mejor coro extranjero que actuó en nuestros círculos en 1952».

* * *

El Coro «Singkreis» ofreció en Alemania, durante una permanencia de dos meses iniciada el 19 de Diciembre de 1952, treinta y cinco recitales en numerosas ciudades. Este Coro, que se compone de descendientes chilenos de alemanes, consta de cuarenta voces

femeninas y veinte masculinas. Fué acompañado por un conjunto folklórico chileno dirigido por la profesora Marta Ponce.

* * *

En Budapest actuaron cuarenta miembros del Coro Pablo Vidales, en el Cuarto Festival Mundial de la Juventud. En Rumania este conjunto interpretó obras folklóricas y composiciones de los grandes maestros italianos y españoles del Renacimiento.

* * *

En el Festival Internacional Polifónico de Roma, celebrado en Noviembre de 1953, el «Coro Santiago», integrado por chilenos y dirigido por la pianista Luisa Correa, obtuvo, entre otros galardones, un segundo premio y fué invitado a los próximos festivales que se celebrarán en 1955.

•

PIANISTAS

En Febrero de 1953 se dirigió a Alemania el pianista chileno Mario Miranda, con el objeto de estudiar con el profesor Hans Mersmann, Director del Conservatorio de Colonia.

* * *

El Gobierno de Panamá decidió, en Marzo de 1953, recompensar la contribución de Armando Palacios a la cultura musical de ese país, concediéndole la orden «Vasco Núñez de Balboa» en el grado de Comendador.

* * *

Acompañando a su esposa, la soprano lírica noruega Siri Garson, actuó en Febrero de 1953 en Washington el compositor y pianista chileno Alfonso Montecinos. Como solista presentó Montecinos la Sonata para piano de Alfonso Leng, las Variaciones del Op. 34 de Beethoven, la Sonata en Fa menor de Chopin y las Seis Danzas Rumanas de Bártok.

CANTANTES

En Octubre de 1953, la mezzo-soprano Inés Pinto inició sus actuaciones en Caracas, con un programa que comprendía obras de Monteverdi, Lully, Dalayrac, Schumann (Amores de un Poeta), Britten, López Buchardo y Ana Mercedes Asuaje. El crítico de «El Nacional» de Caracas elogió su concierto en estos términos: «Inés Pinto es una cantante de sólida educación y de bien asimilada cultura. En sus versiones se advierte este inteligente control que hace que su emoción fluya en los más puros valores de arte. Sólo así

nos explicamos que cante con tanta propiedad, carácter racial y estilo romántico, un ciclo tan difícil como el de Amores de un Poeta de Schumann. Con su bien timbrada voz de mezzo-soprano, ajustada en una excelente escuela, Inés Pinto logra efectos de delicados matices o profundas y redondas sonoridades.»

* * *

Alicia López Cid, destacada alumna de la profesora Sra. Lila Cerda de Pereira, ofreció en España, a comienzos de 1953, numerosos conciertos en Madrid, Zaragoza, Granada, Valencia y Barcelona, multiplicados en razón de la elogiosa acogida de la crítica.

* * *

La distinguida cantante y estudiosa del folklore, Margot Loyola, cosechó reiterados éxitos en el Perú, a finales de 1952, en diversas radioemisoras y en los Coliseos populares de Lima. Entre los numerosos elogios de la crítica, merecen citarse las palabras del escritor José María Arguedas: «Ahora comprendemos por qué interpreta con tanta propiedad el folklore chileno, que no es tan vasto ni profundo como el nuestro; pues aparte de su hermosa voz, de su sinceridad, de su belleza personal, Margot Loyola tiene una seria formación académica y un conocimiento suficiente del folklore como disciplina científica. Este hecho explica, además, que tanto los artistas como los hombres de ciencia chilenos la estimen con igual entusiasmo.»

BLANCA HAUSER Y ARMANDO CARVAJAL EN EUROPA

Invitados a los Festivales de Primavera de Praga, estos artistas chilenos han actuado en Checoslovaquia y otros países europeos. Blanca Hauser cantó con la Orquesta Sinfónica de Praga, dirigida por Armando Carvajal, arias de Wagner. El crítico de «Lidora Democracia» expresó de la cantante chilena que «supo demostrar su gran capacidad artística y la forma cómo ella afronta su tarea con absoluta seguridad y sinceridad dramática». En el Teatro de Autores de Moscú, Blanca Hauser, acompañada por Armando Carvajal, ofreció un concierto con obras folklóricas chilenas.

Armando Carvajal realizó su actuación más destacada al dirigir, con la Orquesta Sinfónica de Praga, la Obertura Piccola de J. Ridky, «Fetes» de Debussy, la Cuarta Sinfonía de Brahms y su composición «Ocho Piezas Infantiles».

EDICIONES

PARTITURAS

ION DUMITRESCU.—CUARTETO
N.º 1 EN DO MAYOR PARA
CUERDAS.—(*Ediciones del Estado,
Rumania*).

El compositor muestra notables inclinaciones hacia lo vernáculo, sustentando a su obra casi en forma total (si no directamente, por lo menos en estilizaciones) del folklore rumano (Danzas o canciones: temas del 1er. - 3er. y 4.º y el principal del 2.º).

La estructura general es clásica. El primer movimiento es una sonata tratada en su plan tonal de manera estricta (T - D; sección central modulante; T - T), aunque el autor intente evadir academismos formales, al presentar 3 temas (?) en la exposición, e insertando un puente-desarrollo a base del primer tema entre éste y el segundo, disposición modificada en la reexposición, al verter los tres temas consecutivos, agregando a manera de Coda el puente-desarrollo citado. Si bien es cierto que la presentación «tritemática», es proceder bastante común desde la época clásica, la alternación de secciones impuesta por Dumitrescu hubiera ofrecido mayor interés, si éstas no hubiesen sido simplemente «transportadas» (2.º y 3er. tema) en la reexposición. En las dos secciones extremas (exp. y reexp.) aparecen hasta las partes instrumentales tratadas de manera semejante.

La sección de desarrollo es sumamente breve (desproporcionada) con relación a las otras secciones, presentando un tratamiento armónico progresivo, expresado en contrapuntos primarios.

No nos detendremos en el análisis de los movimientos restantes debido a que en el tratamiento formal, como sucede en el 1er. movimiento, se cifien estrictamente a lo tradicional; canción simple (Andante soave), Scherzo - Trío - Scherzo (Allegretto scherzando) Alternativo - Rondo (Finale: Allegro risoluto).

El tercer movimiento (Scherzo 7-8 - Trío 3-4 - Scherzo) es probablemente el único movimiento donde el compositor demuestra interés por sacar mayor partido de los posibles recursos inherentes a cada instrumento, pero no se libra aquí de la vehemencia de doblamientos (insistentes en toda la obra), recurso que si es dosificado adecuadamente puede lograr efectos de interés, pero repetidos en la forma como aquí aparecen, reducen prácticamente a la masa sonora del conjunto a dos planos, como sucede en el 1er. movimiento, donde los violines se apoyan al unísono o a la octava, como del mismo modo y a su vez lo hacen la viola y el violoncello.

En su totalidad, la obra se mueve en un ambiente armónico, hoy en día considerado convencional. Los recursos empleados (pedales insistentes entre otros) junto al tratamiento instrumental ya comentado, resta agilidad y novedad a cada uno de los movimientos; a pesar que los elementos rítmicos (algunos de verdadero interés) y melódicos soportan el valor del Cuarteto, nos parecen inadaptados a una estructura y lenguaje de reducidas perspectivas. No hay aquí asimilación del folklore, sino adaptación, similar a la efectuada por algunos compositores del siglo pasado. En este aspecto, y en el de la concepción armónica de su cuarteto, Dumitrescu se acerca más a los nacionalistas románticos del siglo XIX, que al camino abierto por Bártok en nuestra época, cuyas perspectivas son más amplias y eficaces que las de un Grieg o un Dvorak.

El Cuarteto en Do mayor fué compuesto en 1949.

C. B. V.

CHARLES IVES.—TRES CANCIONES PARA VOZ Y PIANO.—
(*Southern Music Publishing Co. N. York*).

«*A night song*» (1895). Texto de Thomas Moore, está concebida en la forma de canción simple. La línea melódica parece extraña de un tema folklórico, con algunas «picardías» (inserciones que destruyen la simetría o intervalos extraños a la tonalidad), que en su época debieron ser admiradas por su «valentía», pero cuya trascendencia es limitada. El acompañamiento también presenta «novedades» en momentos donde el autor emplea modulaciones o progresiones armónicas, similares a las usadas en la técnica impresionista.

Más libre en la forma, pero menos audaz en el lenguaje es «*Ilmenau*» (1902), con texto de Goethe. Encontramos aquí reminiscencias de Grieg, entorpecidas por rebuscamientos rítmicos en la parte vocal, que a pesar de todo no reprimen cierto vuelo lírico característico al compositor.

Desgraciadamente en «*Lincoln, the Great Commoner*» (1921) (fragmento de un poema de Edwin Marham), Ives exagera sus rebuscamientos, legando una producción incómoda para quienes la interpreten. Suprime barras de compás, la voz en ningún momento es apoyada por el piano, la línea melódica tiende hacia grandilocuencias wagnerianas poco espontáneas, y crea entre voz y acompañamiento (tema de una canción guerrera de la Secesión) tensiones politonales abigarradas; en resumen, demasiado retorcimiento para ensalzar a un personaje que fué todo sobriedad y sencillez.

A través de estas tres canciones, puede verse cómo Charles Ives «evoluciona» buscando un lenguaje que se ve a menudo herido por influencias diversas, sin lograr la consolidación de un estilo personal.

C. B. V.

SILVESTRE REVUELTAS.—CUARTETO DE CUERDAS N.º 2.—
(*Southern Music Publishing Co., New York*).

Silvestre Revueltas ocupa un lugar destacado entre los compositores americanos. Sus obras—poco conocidas fuera de México—son el índice del grado de madurez que está alcanzando el movimiento musical nacionalista en ese país. Revueltas es un músico muy espontáneo, el material de sus obras es de origen popular, pero recreado y elaborado por el dictado de su sensibilidad y criterio de artista extraordinariamente dotado.

El Cuarteto de Cuerdas N.º 2—escrito en 1932—pertenece al grupo de sus primeras obras en las que el compositor—sujeto a explicables influencias—busca su propio lenguaje. Revueltas lo divide inexplicablemente en tres movimientos, en circunstancias que, los dos primeros, se hallan unidos formalmente por el material rítmico y temático y por la disposición contrastante de sus tiempos.

Aparte de este reparo formal, los dos primeros movimientos se destacan por la riqueza de sus ritmos, y la belleza de sus líneas melódicas y el bien depurado tratamiento instrumental del Cuarteto de Cuerdas.

El tercer movimiento es un corto fugato de mucho dinamismo y tensión, lo que intensamente sugiere el espíritu de una danza popular.

C. B. V.

LIBROS

UNA REVISTA MUSICAL ESPAÑOLA.

A pesar del auge adquirido por la música española, en todos sus aspectos, desde comienzos de este siglo; aunque en el movimiento musical contemporáneo España ocupa un lugar sobresaliente, no existía en aquel país una revista sobre música que, ni de lejos, se acercara al nivel exigido por el de su cultura en este campo de las artes. Es cierto que las más significativas revistas literarias, como la «Revista de Occidente» y «Cruz y Raya», dedicaron un buen espacio, en ensayos y artículos, al estudio de los problemas musicales y que un diario como «El Sol» mantuvo, por largos años y por la pluma de Adolfo Salazar, una actitud vigilante sobre cuantos hechos se relacionaban con la música, mucho más allá de la crítica de conciertos. Pero ello no bastaba. La carencia de una revista musical de altura era un injustificable vacío en España como nación musical. Desde el año pasado, con la publicación de «Música», revista trimestral de los conservatorios españoles que dirige Federico Sopeña, tal vacío al fin se ha llenado.

«Música» es por su contenido y por su presentación una excelente revista de su índole, digna de ponerse al lado de las mejores que hoy se publican en nuestro idioma en América,—donde se había conseguido ya lo que en España tanto se retrasó—o de las muy autorizadas y con una extensa labor en lenguas extrañas, como «The Musical Quarterly» de Estados Unidos y «La Revue Musicale» de París, para no citar otras.

Es la nueva revista española una publicación ejemplar por su orientación, por la calidad de sus colaboradores y por lo amplio de su información, que preside un buen criterio selectivo. Si estudia, comenta y difunde en primer

término las actividades musicales españolas, como debe ser, ello no significa cerrar los oídos a las de fuera, ya que en ninguna manifestación de la cultura es más dañino que en la música el exclusivismo regional o nacionalista. Por esta revista, los músicos españoles disponen de un diáfano mirador al ancho mundo de los sonidos y suman a éste los reflejos del propio con dignidad y eficacia. El Padre Sopeña merece los mayores elogios como principal autor y animador de tan bien concebida y bien llevada empresa.

La «Revista Musical Chilena» saluda con la mayor cordialidad a su colega española y le desea la fructífera y larga vida que en ella despunta.

S. V.

ABASCAL BRUNET, MANUEL.—
«APUNTES PARA LA HISTORIA DEL TEATRO EN CHILE». «LA ZARZUELA GRANDE». Dos tomos. *Imprenta Universitaria. Santiago. 1941. 1951.*

En una gran parte de los países hispanoamericanos, — singularmente en México, Cuba, Venezuela, Argentina, Perú y Chile,—la zarzuela española tuvo un cultivo y despertó ecos que casi rivalizaron con los de la propia España en los años con que se cerró el siglo pasado y se abrió el nuestro. La historia de la zarzuela en Chile, viva en la memoria de las gentes, no había sido escrita; por lo menos, no se había estampado en letras de molde con la objetividad y la paciente, acuciosa ordenación de datos con que ha sido realizada por don Manuel Abascal en los dos tomos que motivan esta reseña. Muy lejos del desorbitado panegírico que es frecuente en quienes exhuman memorias del pasado inmediato; también lejos de la despectiva posición, no exenta de snobismo, en la que se sitúan frente a la zarzuela los escritores sobre

música que quieren parecer graves. La zarzuela grande, con sus ingenuas pretensiones de ópera nacional española, y el llamado «género chico» son, sin duda, modestas especies de música, pero llenas de ingenio y abundantes en aciertos—musicales también—que no llega a encubrir el precario bagaje técnico de sus compositores, ni el hacer apresurado de sus libretistas.

En Chile, la zarzuela hizo el furor de nuestros abuelos. Mucho se ha ponderado, y con estricta verdad histórica, la influencia de la ópera italiana en la sociedad y la cultura musical chilenas del siglo XIX. La ejercida por la zarzuela no fué menor, dentro de su esfera. Excelentes compañías españolas, muchas veces engrosadas con elementos chilenos, dieron a conocer en Chile las zarzuelas recién estrenadas en España y con el mismo éxito. Gaztambide, Barbieri, Oudrid, Arrieta, Caballero y Soriano Fuentes impusieron en el ambiente criollo, como en el de su patria, a «Jugar con Fuego», «Los Diamantes de la Corona», «El postillón de la Rioja», «El dominó azul», «Marina», «Los magyares», «Campañone» y tantas otras. No sólo en los coliseos de Santiago y de Valparaíso, sino en los de capitales de provincias como Concepción, Talca, Chillán o La Serena. El delicuescente italianismo de romanzas y arias muy «fin de siglo», los ritmos y color de serenatas, rondas y danzas extraídas del folklore español, aunque vestidas con modestísimo ropaje armónico y orquestal, mantuvieron en el público chileno encendido el entusiasmo, de las clases populares como de las altas. El Sr. Abascal Brunet nos muestra el proceso de asimilación y de auge de la zarzuela grande en Chile con una documentación exhaustiva y de primera mano; casi en su integridad recogida en los diarios y crónicas de la época.

Las primeras zarzuelas que se conocieron en Chile, fueron las en un acto

derivadas de la tonadilla o de los «intermedios líricos» del teatro serio. En 1857, el éxito de aquellos brotes atrae la presencia de las primeras compañías españolas y determina el imperio de un género de teatro con música que hacia 1871, con la Compañía Villalonga, se halla en su apogeo. La Compañía Villalonga pudo ya permitirse actuar en Santiago durante una temporada de medio año, desde Junio a Diciembre, y «obtuvo un éxito financiero y artístico tan estrepitoso que dejó muy atrás a todo lo conocido en Chile hasta entonces en materia teatral, a pesar de haberse puesto precios superiores a los de la ópera. Las utilidades obtenidas por la compañía en Santiago fueron tan grandes que, según declaración del propio Villalonga, partió de Chile con 80.000 pesos, que en aquellos años eran de 48 peniques.

«El primer abono a veinticinco funciones se renovó tres veces, con aceptación creciente y agregándose a ellas muchas fuera de abono. La compañía dió en total 101 veladas en Santiago. Ya no se trataba de dos funciones por semana: ahora eran cuatro y todas de zarzuela. La semana de fiestas patrias hubo siete funciones con teatro lleno».

El arraigo de la zarzuela grande que las tan elocuentes líneas del Sr. Abascal demuestra, se mantuvo hasta avanzado nuestro siglo. La afición por la zarzuela declinó en Chile a la par que en España, como en una y otra tierra fueron casi simultáneos sus primeros pasos. Es un hecho curioso que, a pesar del ambiente propicio, en Chile ningún músico abordara la composición de zarzuelas. Sólo, y tardíamente, los músicos chilenos escribieron obras del género chico. Esperemos a la obra que se anuncia del Sr. Abascal Brunet sobre el sainete con música para comentar este brote del nacionalismo chileno en el teatro lírico menor.

El estudio sobre la zarzuela grande en Chile que comentamos, enriquecido

por copiosa bibliografía y un abundante material gráfico, es sin duda un valioso aporte a la historia de las formas de sociedad chilenas en el lapso que abarca y una contribución inmejorable a la historia de la música en Chile, dentro del aspecto considerado.

S. V.

NICOLAS SLONIMSKY. — LEXICON OF MUSICAL INVECTIVE.

—*Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time.*—Coleman-Ross Company, Inc. New York, 1953.

Aunque a primera vista pudiera considerarse este catálogo sensacional como una obra de escándalo (y en cuanto a su atractivo y gracia lo es sin duda), resulta a la postre un verdadero trabajo didáctico, destinado a impresionar de manera angustiosa no sólo al crítico atrabiliario, sino al simple melómano, al hombre de la calle dado a juzgar con demasiada ligereza todo lo que no cuadra al pie de la letra con sus aficiones.

Se trata, en efecto, de un catálogo de insultos, de una serie ordenada de fichas con los textos de lo que han criticado en sentido peyorativo cuantos estudiosos, aficionados y críticos profesionales se han preocupado de la producción musical de sus contemporáneos.

Con frecuencia suele hablarse de lo que se dijo de Beethoven o de los ataques de que fueron víctimas Liszt, Brahms, Schumann o Chopin, presentando a estos creadores como víctimas propiciatorias de sus contemporáneos. En lo que atañe a la música moderna, suele repetirse que peor era antes. El libro de Slonimsky nos brinda los textos mismos y, por si fuera poco, nos ordena al final en un índice exquisito los insultos por orden alfabético, colocando de inmediato a los compositores que con ellos fueron apostrofados.

La lectura, a poco, se torna deliciosa, porque cuando se llega al más acre y

disparatado, siempre le sigue otro peor. El propio Slonimsky, en un prólogo extenso y fresco, nos ofrece las conclusiones en cuanto a las épocas de mayor pasión, a los períodos de ensañamiento. Y el resumen de ellas nos deja la impresión de que el juicio acre es intemporal, pertenece a todos los momentos desde que, con el Romanticismo, nace la crítica sistemática y si se han dicho y dicen cosas atroces de Stravinsky, Bártok o Alban Berg, no le andan a la zaga las que se dijeron de Beethoven o Brahms.

Lo estupendo de la suma de dictorios es que rara vez responden a un desahogo más o menos ajustado a una realidad preformada por el crítico. Las paradojas y los contrasentidos se encadenan con desoladora constancia. No cabe en cabeza sana la posibilidad de adjetivar a Beethoven como atroz, grotesco, mentiroso y de oscuridad impenetrable, ni a Brahms como promiscuo, impotente y grosero, ni a Prokofieff como insípido.

Tal vez lo único que falta a esta colección de papeletas es un índice «ideológico» de los denuestos contra cada uno de los músicos reseñados, aunque no es difícil entresacarlos de los textos mismos seleccionados. A título de curiosidad y para dar más apretada información en esta nota, hemos reunido, al azar, algunos de ellos relativos a Beethoven, Wagner, Liszt, Brahms y Debussy. Los demás corren parejas en cuanto a violencia y cuantía.

De Beethoven se ha dicho que es de mal gusto, atroz, bárbaro, grotesco, Caín de la música, caótico, confuso, tosco, desagradable, disonante, obtuso, excéntrico, falso, sañudo, frenético, desollador de armonías, mentiroso, de oscuridad impenetrable, incoherente, salvaje, incomprensible, pesado, insufrible, ridículo, creador de maullidos de gato, monstruo, estrepitoso, bullanguero insoportable, divagador, repulsivo, mezclador de escorpiones y palomas, chillón,

de excentricidad estudiada, estúpido, incorrecto, vulgar y repugnante.

La larga lista es aún mayor para Wagner, al margen por cierto de Nietzsche. Entre otras muchas cosas se le ha llamado Anticristo tonal, molusco sin huesos, charlatán, cacofónico, comunista, demagogo de la cacofonía, eunuco demente y, oh prodigio metafórico, Marat de la música. Liszt no le anda en zaga, como Belcebú, loco, miserable y provocador de cólicos agonizantes. El ingenio de sus detractores ha calificado a Debussy de rudo, de braquicefálico (muchos nos sentiríamos halagados), histérico e impotente también. A Brahms se le apostrofa de bastardo, caótico, lleno de lugares comunes, confuso, romo, con patochadas de elefante, de grosería intolerable, irritante.

De Ravel se dice que padece de insolencia monstruosa, a Prokofieff lo llaman Krakatoa; a Shostakovitch, pornográfico, a Bruckner contrapuntista putrefacto; a Strauss, rinoceronte; a Tchaikowsky, hidrófobo; a Moussorgsky, ignorante, a Scriabin y Strawinsky, degenerados. Y sigue la lista en 300 páginas entretenidísimas...

Excelente lección la de Solimsky.

L. C.

SUBIRA, JOSE.—HISTORIA DE LA MUSICA.—*Segunda Edición (Revisada, ampliada y puesta al día)*. Salvat. Barcelona, 1951.

José Subirá, musicólogo consagrado por sus investigaciones sobre «La Tonadilla Escénica» (Madrid 1928-1930), publicó en 1947 la primera edición de

su Historia de la Música. Concebida esencialmente con un criterio literario, Subirá ha pretendido suavizar las asperezas eruditas de un tratado teórico, usando de galanuras casi siempre producto de un juicio subjetivo.

Lo más valioso de esta segunda edición, además de los capítulos dedicados a la teoría, la práctica y la notación, lo constituye el recuento de noticias, que Subirá engarza con talento, relativas a la época de esplendor de la música española (siglos XV a XVII) y al apogeo de la vihuela. Pero lo que justifica el más acendrado elogio, es la bellísima iconografía que ilustra estos dos tomos. Basta indicar que la obra, limpiamente impresa en papel «couché», contiene quince láminas a todo color, unos doscientos ejemplos musicales y más de un millar de grabados en negro, varios de ellos fuera de texto.

El atractivo estudio de las relaciones entre la música y las artes plásticas y espaciales, encuentra en la obra de Subirá un verdadero catálogo de primigenio valor. Los trabajos similares, especialmente el de Dumesnil, no alcanzan sino una mínima parte en la reunión de esta clase de documentos.

El atributo que distingue a la obra de Subirá es digno del más encendido aplauso, tanto para los editores como para el investigador que seleccionó con ejemplar cuidado este verdadero monumento iconográfico.

L. C.

LAS SIGLAS AL PIE DE LAS RESEÑAS CORRESPONDEN A LAS SIGUIENTES FIRMAS:
S. V. SALAS VIU
C. B. V. CARLOS BOTTO VALLARINO
L. C. LEOPOLDO CASTEDO.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES - ENSAYOS - HISTORIA

COOPER, M.: Les Musiciens anglais d'aujourd'hui. Paris, Plon. 1952. 227 p. 1953.

DAVIE, CEDRIC T.: Musical Structure and Design. Dobson. 1952.

ESPINÓS, V.: El Quijote en la Música

- Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- EWEN, DAVID: The complete Book of 20th Century Music University of California Press.
- HINDEMITH, P.: A Composer's world. London, G. Cumberlege. Harvard University, Press. 1952. 221 p.
- HONEGGER, ARTHUR: Yo soy compositor. (Traducción de F. M. Ugarte). Ed. Ricordi Americana S. A. Buenos Aires. 1952.
- MILHAUD, D.: Notes without music. Ed. by R. H. Myers. Trans. by D. Evans. London. D. Dobson. 1952. 258 p. 1953.
- LEIRENS, CHARLES: La Música Belga. Ed. del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Bélgica. Bruselas. 1953.
- LIEPMANN, KLAUS: The Language of Music. New York: The Ronald Press Co.
- PINCHERLE, MARC: L'Orchestre de Chambre. Paris: Librairie Larouse.
- ROUTLEY, ERIK: Hymns and Human Life. New York: Philosophical Library.
- SACHS, C.: Rhythm and tempo, a study in music history. N. Y., W. W. Norton. 391 p. 1953.
- ULRICH, H.: Symphonic music: its evolution since the Renaissance. London, G. Cumberlege. N. Y., Columbia University Press. 1953.
- VUILLERMOZ, EMILE: Historia de la Música. (Traducción de A. A. de Ortega Velarde). Ed. Librería Hachette S. A. Buenos Aires. 1952.
- PARTITURAS - ANALISIS
- BLAUKOPF, K.: Lexikon der Symphonie. Vienna, W. Verkauf. 1953.
- BLOW, JOHN: Coronation Anthems, Anthems with Strings, edited by Anthony Lewis and H. Watkins Shaw. Música Británica, Vol. VII.
- COBUROY, ANDRE y ROSTAND, CLAUDE: Les chefs d'oeuvre de la musique de chambre. Paris: Bon Plaisir.
- DART, THURSTON and FORTUNE NIGEL: John Dowland, Ayres for Four Voices, Transcribed by Edmund H. Fellowes. Música Británica, Vol. VI.
- AUTON, J. G. y WILDO P.: Music at the parish church. Oxford University Press. 1953.
- CORBIN, SOLANGE: Essai sur la musique religieuse au moyen âge. Paris: Les Belles Lettres.
- HAUSCHILDT, KARL: Die Christusverkündigung in Weihnachtlied unserer Kirche. Berlin: Evangelische Verlag Anstalt.
- SAMSON, JOSEPH: La Polyphonie Sacrée en France. Paris: Editions Musicales de Schola Cantorum.
- TECNICA - EDUCACION
- BONPENSIERE, LUIGI: New Pathways to Piano Technique. New York: Philosophical Library.
- COREY, STEPHEN M.: Action Research to Improve School Practices. New York: Teachers College, Columbia University.
- DEMUTH, N.: A course in musical composition. Part. 2. London, Bosworth. 154 p. 1953.
- HARRISON, SIDNEY: Piano Technique. Pitman.
- BIOGRAFIAS
- HINDEMITH, PAUL: Johann Sebastian Bach: Heritage and Obligation. Yale-Oxford Press.
- STEVENS HALSEY: The Life and Music of Belá Bartok. Oxford University Press.
- GRASBERGER, FRANZ: Johannes Brahms; Variationen um sein Wesen Wien: Paul Kaltschmid.
- CONTE, ARTHUR: Pablo Casals erzählt aus seinem Leben. Bern: A. Scherz.
- GAUTHIER, ANDRE: Debussy, documents

iconographiques. Geneve: P. Cailler.

SOUREK, O.: Antonin Dvorak. Prague, Orbis. 1953.

JAENISCH, JULIO: Manuel de Falla und die spanische Musik. Zürich: Atlantis Verlag.

MOSER, HANS JOACHIM: Georg Friedrich Haendel Basel: Barenreiter-Verlag.

SCHOLES, P. A.: The life and activities of Sir John Hawkins, musician, magistrate and friend of Johnson. London. G. Cumberlege, Oxford University Press. 1953. 287 p.

JACOB, HEINRICH EDUARD: Joseph Haydn; seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Hamburg: Wegner.

TENSCHERT, R. Wolfgang Amadeus Mozart. Trans. by E. Anderson. London, Bailey Bros. & Swinfen 1952. 1953.

ERNST, KRENEK: Johannes Ockeghem. New York: Sheed and Ward.

FLODIN, E. W.: The measure of Paganini. San Francisco, Morgan Printing, 20 p. 1953.

SUERMONDT, R. P.: Smetana und Dvorak. Bern: Continental Book Co.

SCHUCH, FRIEDRICH: Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper. Dresden: Verlag d. Kunst.

ERHARDT, O.: Richard Strauss, su vida y su obra. Buenos Aires, Ricordi Americana. 374 p. 1953.

DANZA - BALLET

COMES, JUAN BAUTISTA: Danzas del Santísimo Corpus Christi. Transcripción por Vicente García Julbe. Biografía de Comes, notas históricas y estudios críticos de los textos literario y musical por Manuel Palau. (Diputación Provincial de Valencia, 1952, Instituto Valenciano de Musicología).

SCHNEIDER, M.: La Danza de Espadas y la Tarantella. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

VAGANOVA, AGRIPPINA Y.: Basic Principles of Classical Ballet. London: A. & C. Black.

INSTRUMENTOS

GLI STRUMENTI MUSICALI NEI DEPINTI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI: Turin, Radio Italiana. 1953.

SUBIRA, J.: El Tetrado del Real Palacio (1849-1851). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

FOLKLORE

FOLEY, ROLLA: Song of the Arab. New York: The Mac Millan Company.

KREMENLIEV, B. A.: Bulgarian-Macedonian folk music. University of California Press. 1953.

RADIO - DISCOS

El Instituto de Extensión Musical ha multiplicado este año las transmisiones radiales con grabaciones en cinta magnética. Su simple enumeración refleja la importancia de esta obra. Durante 1953, en efecto, se han preparado 52 programas transmitidos semanalmente por dieciocho emisoras. Figuran en éstos 181 obras, de suerte que se han efectuado 2.890 audiciones de partituras completas.

Al hacerse cargo de esta Revista, el director inició una encuesta en todas las radioemisoras del país para dar a conocer a nuestros lectores los horarios de música llamada «selecta» y establecer, al mismo tiempo, el tanto por ciento que ella ocupa en los programas diarios.

Hasta el momento de cerrar la edición, han respondido los siguientes jefes de programas, a los que agradecemos su gentileza: Radios Bulnes, Nuevo Mundo, Prat, Rapa Nui, Sociedad Nacional de Agricultura y Sociedad Nacional de Minería de Santiago; Chacabuco de Quillota. Llanquihue de Puerto Montt, Manuel Rodríguez de San Fernando, Sago de Osorno y Sargento Aldea de San Antonio.

Para mayor comodidad de quienes gustan de estos programas, indicamos los horarios y las radioemisoras que transmiten dicha música.

8	a	9	Bulnes (L. a S.)
8.30	a	9.10	Agricultura (Domingo)
9.30	a	10	Minería (Domingos)
11	a	11.15	Minería (L. Mi. V.)
11.15	a	11.30	Minería (Ma. J. S.)
12	a	12.30	Bulnes (L. a S.)
14.30	a	15	Prat (L. a V.)
14.35	a	15.30	Agricultura (L. a V.)

15	a	15.30	Minería (Domingos)
15.30	a	16	Prat (L. a V.)
15.30	a	16	Minería (L. a S.)
21.30	a	24	Bulnes (Opera Dom.)
22			Nuevo Mundo (Grabaciones del Instituto de Extensión Musical).
22.45	a	23.30	Bulnes (Ma. J. S.)

En cuanto a las radios de provincias que han respondido a nuestra solicitud de datos, nos complace informar que Radio Llanquihue de Puerto Montt mantiene desde hace nueve años un programa de 17 a 18.30 con música sinfónica, sin propaganda comercial; Radio Manuel Rodríguez de San Fernando, dedica a esta música todos los días un espacio de 13 a 13.30 y los Domingos, además, de 20 a 20.30; Radio Sago de Osorno le consagra los siguientes programas regulares, además de los conciertos de solistas visitantes: Lunes a Sábados de 16 a 17, de 19 a 19.30 y de 21.30 a 22 y Domingos de 8.30 a 9, 14 a 15 y 22 a 23. La emisora Sargento Aldea de San Antonio transmite música «selecta» todos los días de 8.30 a 9 y los Domingos, además, de 14 a 15 y de 21 a 22.

* * *

Merece especiales elogios el esfuerzo realizado por el grupo de instrumentistas que dirige en Radio Cooperativa Vitalicia don Diego García de Paredes, con la colaboración del grupo «Tonus». En treinta y ocho recitales se han ofrecido primeras audiciones de los compositores chilenos Leni Alexander, Gustavo Becerra, Luis Alberto Clavero, Roberto Falabella, Eduardo Maturana, Abelardo Quinteros y Pablo Garrido y de los extranjeros Esteban Eitler, Stuart Findlay, Marius Flothius, Celso Garri-

do, Ernst Krenek, Rodrigo Martínez, Ernst J. Moeran, Wallingford Riegger, Mathias Seiber y Carl Wiener. Colaboran en estos excelentes programas Este-

ban Eitler, Hans Loewe, Rodrigo Martínez, Hans Karpisek, Agustín Culler, Jaime de la Jara, Eduardo Maturana y Free Focke.

PRINCIPALES DISCOS IMPRESOS EN CHILE DURANTE EL AÑO
1935

ALBÉNITZ, ISAAC.—Iberia, Suite. Tomo I: Evocación, El Puerto, Corpus Christi en Sevilla; Tomo II: Rondaña, Almería, Triana.
Piano: *Claudio Arrau*.
LPC - 35012. (Columbia).

BACH, J. S.—Cantata N.º 4, (Christ Lag in Todesbanden).
Coros de Robert Shaw.
Orquesta R. C. A. Victor.
LM - 25. (R. C. A. Victor).

BACH, J. S.—Concierto en Do Mayor.
Pianistas: *Edwin Fischer, R. Smith y D. Mattheus*.
Director: *Edwin Fischer*.
Philharmonia Orchestra.
LHMV - 1004. (R. C. A. Victor)

BACH, J. S.—Concierto Bach. Passacaglia y Fuga en Do menor.—Toccatá y Fuga en Re menor.—Jesús, Alegría del hombre. Despertaos vosotros los que dormís.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
LPC - 30001 - 1 disco 10" (Columbia).

BACH, J. S. — Fuga en La menor (Schmieder N.º 947).—Fuga en Sol menor (La Grande) - (Transcripciones de Karl Münchinger).—Ricerarre en seis partes - (Transcripción de Edwin Fischer).
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Münchinger*.
LLC - 38000 - 1 disco 12" (London).

BACH, J. S.—Misa en Si menor.
Orquesta R. C. A. Victor.

Coros y Solistas.
Director: *Robert Shaw*.
LM - 6100 - Album de 3 discos. (R. C. A. Victor).

BACH, J. S.—Pasión según San Juan. (Completa en inglés).
Director: *Robert Shaw*.
Soprano: *A. Addison*.
Mezzo-soprano: *B. Thebom*.
Tenores: *B. Stern, V. Chabbay y W. Garringer*.
Barítonos: *M. Harrel y D. Slick*.
Bajos: *P. Ukena y P. Matthen*.
Coros de: *Robert Shaw*.
Orquesta Sinfónica R. C. A. Victor.
LM - 6103 - 3 discos (R. C. A. Victor)

BACH, J. S.—Seis Conciertos de Brandeburgo - Vol. 1, 2 y 3.
Orquesta de Cámara y Solistas.
Director: *Fritz Reiner*.
LPC - 35000/2. (Discos Columbia).

BACH, J. S.—Sonatas para violín y piano Nos. 1 al 6.
Violín: *Yehudi Menuhim*.
Piano: *Luis Kentner*.
LHMV - 1016/17. Album de 2 discos. (R. C. A. Victor).

BACH, J. S.—Suite N.º 1 en Do mayor.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussewitzky*.
LM - 1079. (R. C. A. Victor).

BACH, J. S.—Suite N.º 2 en Si menor para flauta y cuerdas.
Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.
Director: *Fritz Reiner*.
Solista: *Sebastián Caratelli*.
LPC - 35029 - 1 disco 12". (Columbia).

- BACH, J. S.—Suite N.º 3, en Re mayor.
Orquesta de Cámara de Stuttgart.
Director: *Karl Münchinger*.
LLC - 33000 - 1 disco 10" (London).
- BACH, J. S.—Suite N.º 4 en Re mayor.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussevitzky*.
LM - 1079. (R. C. A. Victor).
- BÁRTOK, BELA. — Divertimento para cuerdas.
Orquesta Sinfónica de Minneápolis.
Director: *Antal Dorati*.
LM - 1185. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—A la amada ausente. Op. 98.
Barítono: *Dietrich Fischer Dieskau*.
EHA - 5. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto N.º 3 en Do menor, para piano y orquesta, Op. 37.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
Piano: *Claudio Arrau*.
LPC - 35040 - 1 disco 12". (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto en Do mayor para violín, cello, piano y orquesta. Op. 56 «Triple».
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Bruno Walter*.
Violín: *John Corigliano*.
Cello: *Leonard Rose*.
Piano: *Walter Hendi*.
LPC - 30000 - 1 disco 10". (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto en Re mayor para violín y orquesta. Op. 61.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Bruno Walter*.
Violín: *Joseph Szigeti*.
LPC - 35006 - 1 disco 12". (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuartetos Rasoumovsky, Nos. 1, 2 y 3. (N.º 7 en Fa mayor, N.º 8 en Mi menor y N.º 9 en Do mayor, Op. 59).
Cuarteto Paganini:
Violín 1.º: H. Temianka.
Violín 2.º: G. Roseels.
Viola: R. Courte.
Cello: R. Maas.
LM - 1722 - 7000 - 7001 (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 10 en Mi Bemol mayor, Op. 74 (El Arpa).
Cuarteto Paganini.
Violín 1.º: H. Temianka.
Violín 2.º: G. Roseels.
Viola: R. Courte.
Cello: R. Maas.
LM - 1722 - 7000 - 7001. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Gran Fuga. Op. 133.
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Münchinger*.
LLC - 38000 - 1 disco 12" (London).
- BEETHOVEN, L. v.—Obertura, Op. 84.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Sergei Koussevitzky*.
49-0304. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 1 en Do mayor, Op. 21.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
Solistas y Coros.
LM - 6009 - Album de 2 discos.
R. C. A. Victor.
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 2 en Re mayor, op. 36.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Bruno Walter*.
LPC - 35056 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 4 en Si Bemol mayor, Op. 60.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.

- Director: *Bruno Walter*.
LPC - 35056 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 5 en Do menor, Op. 67.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Bruno Walter*.
LPC - 35004 - 1 disco 12" (Columbia)
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 6, en Fa mayor, Op. 68 («Pastoral».)
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Bruno Walter*.
L. P. C. - 35-5 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 7 en La mayor, Op. 92.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.
Director: *Erich Kleiber*.
LLC - 38001 - 1 disco 12" (London).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 9. en Re menor, Op. 125, «Coral».
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
Solistas y Coros.
LM - 6009 - Album de 2 discos.
R. C. A. Victor.
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 7 en Do Menor, Op. 30, para violín y piano.
Violín: *J. Heifetz*.
Piano: *Emmanuel Bay*.
LM - 60. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 7 en Do Menor, para violín y piano, Op. 30, N.º 2.
Violín: *Isaac Stern*.
Piano: *Alex. Zakin*.
LPC - 35023. (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 8 en Do menor, Op. 13 («Patética».)
Piano: *Rudolf Serkin*.
LPC - 35003 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 14 en Do Sostenido menor, Op. 27, N.º 2 («Claro de Luna».)
Piano: *Rudolf Serkin*.
LPC - 35003 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 9 en La mayor, Op. 47 (Kreutzer).
Violín: *Jascha Heifetz*.
Piano: *Benno Moiseiwitsch*.
LM - 1193. (R. C. A. Victor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 12 en La Bemol mayor, Op. 26.
Piano: *Wilhelm Backhaus*.
LLC - 38002 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata N.º 21, en Do mayor, Op. 53 (Waldstein).
Piano: *Wilhelm Backhaus*.
LLC - 38002 - 1 disco 12" (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Tres Sonatas: N.º 21 en Do mayor.—N.º 22 en Fa mayor.—N.º 30 en Mi mayor.
Piano: *Solomón* (Grabado en Inglaterra).
LM - 1716. (R. C. A. Victor).
- BERLIOZ.—Sinfonía Fantástica, Op. 14.
Orquesta Sinfónica de San Francisco.
Director: *Pierre Monteux*.
LM - 1131. (R. C. A. Victor).
- BIZET.—Carmen (Opera completa). Según Prosper Mérimée. Libreto por H. Meilhac y L. Halévy. Cantado en francés.
Orquesta del Teatro Nacional de la Opera Cómica de París.
Director: *André Cluyens*.
Cantantes: *Solange Michel, Marthe Angelici, Raoul Jobin, Michel Dens, J. Thirache, X. Smati, G. Cheillet, R. Notti, J. Vieuille y F. Leprin*.
Coros.
LPC - 35041/3 - 3 discos 12" (Columbia).

- BRAHMS.**—Ocho Danzas Húngaras. (Nos. 5, 7, 12, 13, 6, 21, 19 y 1). (Columbia).
Director: *Pierre Monteux*.
LM - 1197. (R. C. A. Victor).
- BRAHMS.**—Rapsodia para alto y coros, Op. 53.
Orquesta Sinfónica de San Francisco.
Director: *Pierre Monteux*.
Coros de: *Robert Shaw*.
Contralto: *Mariam Anderson*.
LM - 1146. (R. C. A. Victor).
- BRAHMS.**—Sinfonía N.º 1 en Do Menor, Op. 68.
Orquesta Sinfónica N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM - 1702. (R. C. A. Victor).
- BRAHMS.**—Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *W. Furtwängler*.
LHMV - 1010. (R. C. A. Victor).
- CHOPIN.**—Las Sifides - Ballet.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Efren Kurtz*.
LPC - 35008 - 1 disco 12" (Columbia).
- CHOPIN.**—Nocturnos (Completo).
Piano: *Arturo Rubinstein*.
LM - 6005 - Album de 2 discos. (R. C. A. Victor).
- CHOPIN.**—Polonesas Nos. 1 al 6. (Fantasía Polaca, Andante Spianato y Gran Polonesa).
Piano: *Artur Rubinstein*.
LM - 1205 y 152 - Album de 2 discos. (R. C. A. Victor).
- CHOPIN.**—Preludios, Op. 28 (1 al 24).
Piano: *Claudio Arrau*.
LPC - 35047 - 1 disco 12". (Columbia).
- DEBUSSY.**—Imágenes para orquesta.—Iberia, Giges y Rondas de Primavera.
Orquesta Sinfónica de San Francisco.
Director: *Pierre Monteux*.
LM - 1197. (R. C. A. Victor).
- DEBUSSY.**—Imágenes (Libros I y II).
Piano: *Walter Gieseking*.
LPC - 30002 - 1 disco 12". (Columbia).
- DEBUSSY.**—Preludios. Libro I.—Pasos sobre la Nieve.—Lo que ha visto el viento del Oeste.—La Niña de los cabellos de lino—Serenata interrumpida.—La Catedral sumergida.
Piano: *Alfred Cortot*.
EHA - 3. (Disco R. C. A. Victor).
- DOHNANYI.**—Variaciones sobre un tema infantil para piano y orquesta, Op. 25.
Orquesta Filarmónica de Liverpool.
Director: *Sir Malcolm Sargent*.
Piano: *Cyril Smith*.
LPC - 35035 - 1 disco 12". (Columbia).
- DVORAK.**—Concierto en Si menor, para cello y orquesta, Op. 104.
Orquesta Filarmónica Checa.
Director: *George Szell*.
Cello: *Pablo Casals*.
LCT - 1026. (R. C. A. Victor).
- DVORAK.**—Danzas eslavas (1, 3, 8, 10, 15). Arreglo: *George Szell*.
Orquesta de Cleveland.
Director: *George Szell*.
LPC - 30003 - 1 disco 10". (Columbia).
- FALLA.**—El Sombrero de tres picos (Ballet).
Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
LLC - 38007 - 1 disco 12". (London).
- GRIEG.**—Concierto en La menor. Op. 16.
Orquesta Filarmónica.
Director: *Herbert von Karajan*.
Piano: *Walter Gieseking*.

- LPC - 30004 - 1 disco 10". (Columbia).
- GRIEG.**—Suites Nos. 1 y 2 de Peer Gynt.
Orquesta de Boston Pops.
Director: *Arthur Fiedler*.
LM - 7002. (Disco R. C. A. Victor).
- HAENDEL-BEECHAM.**—The Great Elopment.
The Royal Philharmonic Orchestra.
Director: Sir Thomas Beecham.
LHMV - 1030. (R. C. A. Victor).
- HAYDN.**—Concierto N.º 1 en Do Mayor, para violín y orquesta de cuerdas.
Violín: *Isaac Stern* con orquesta de cuerdas.
Cembalo: *Alexander Zakin*.
LPC - 35007 - 1 disco 12". (Columbia).
- KHATCHATURIAN.**—Concierto para piano y orquesta (1936).
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussewitzky*.
Piano: *William Kapell*.
LM - 1006. (R. C. A. Victor).
- LEONCAVALLO R.** — Pagliacci. Opera completa en 2 actos, cantada en italiano.
Orquesta The Metropolitan Opera Association.
Director: *Fausto Cleva*.
Coro: *Kurt Adler*.
Soprano: *L. Amara*.
Tenores: *R. Tucker* y *T. Hayward*.
Barítonos: *G. Valdeno* y *C. Harvuot*.
LPC - 35003/4 - 2 discos 11" (c/acoplo automático) - Album OC - 103. (Columbia).
- LETELIER.**—Vitrales de la Anunciación, para Soprano, Coro Femenino y Orquesta de Cámara.
Orquesta Sinfónica de Chile.
Director: *Víctor Tevah*.
Coro de Madrigalistas.
- Soprano: *Sylvia Soublette*.
CRL - 2. (R. C. A. Victor).
- LISZT.**—Concierto N.º 2 en La mayor, para piano y orquesta.
Orquesta Filarmonica.
Director: *Walter Süsskind*.
Piano: *Witold Malcuzymsky*.
LPC - 35035. 1 disco 12". (Columbia)
- LISZT.**—Sonata en Si menor, música para piano.—Liebestraum N.º 3 en La Bemol mayor.—Estudio de Concierto N.º 2 en Fa menor, «La Leggeressa».—Funerailles (N.º 7, de Harmonius poétiques et religieuses).—Rapsodia Húngara N.º 15 («Marcha Rakóczy»)
Piano: *Giorgy Sandor*.
LPC - 35031. (Columbia).
- MENDELSSOHN.**—Sinfonía N.º 4 en La mayor. (Italiana).
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussewitzky*.
LM - 20. (R. C. A. Victor).
- MOZART.**—Concierto en Sol mayor (K 216).
Violín: *Isaac Stern*, con acompañamiento de Orquesta de Cámara.
LPC - 35023. (Columbia).
- MOZART.**—Concierto N.º 20 en Re menor, K 466.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Walter Süsskind*.
Piano: *Arthur Schnabel*.
LHMV - 1012. (R. C. A. Victor).
- MOZART.**—Concierto N.º 24 en Do menor, K 491.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Walter Süsskind*.
Piano: *Arthur Schnabel*.
LHMV - 1012. (R. C. A. Victor).
- MOZART.**—Concierto N.º 25 en Do mayor K 503.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Josef Krips*.

- Piano: *Edwin Fischer*.
LHMV - 1004. (R. C. A. Victor).
- MOZART.—Divertimento N.º 2 en Re Mayor.
The Royal Philharmonic Orchestra.
Director: *Sir Thomas Beecham*.
LHMV - 1030. (R. C. A. Victor).
- MOZART.—Idomeneo (Selecciones de la Opera).
Orquesta de los Festivales de Glyndebourne.
Director: *Fritz Busch*.
Sopranos: *Sena Jurinac* / *Dorothy Mac-Neil*.
Tenor: *Richard Lewis*.
LHMV - 1021. (R. C. A. Victor).
- MOZART.—Las Bodas de Fígaro (Opera completa). Libreto adaptado de la Comedia de Beaumarchais, por Lorenzo Da Ponte. Cantada en italiano.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Herbert von Karajan*.
Coros de la Opera del Estado de Viena.
Sopranos: *F. Schwarzkopf*, *S. Seefried*, *J. Surinac*, *R. Schwaiger*, *H. Czeska*, *A. Felbermayer*.
Contralto: *E. Höngen*.
Tenor: *E. Majkut*.
Barítonos: *E. Kunz*, *M. Rus*.
Bajos: *G. London*, *W. Felden*.
LPC - 35044/6 - 3 discos 12". (Columbia).
- MOZART.—La Flauta Mágica. Opera completa en dos actos, según libreto de E. Schikaneder y C. L. Giesecke. Cantada en alemán.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Herbert von Karajan*.
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde.
Sopranos: *W. Lipp*, *S. Jurinac*, *F. Riegler*, *I. Seefried*, *H. Steinmasse*, *E. Loose*.
- Mezzo-sopranos: *E. Dorpinghans*, *E. Schurhof*.
Contralto: *A. Stuckel*.
Tenores: *A. Dermota*, *P. Klein*, *E. Majkut*.
Barítono: *E. Kunz*.
Bajo-barítono: *G. London*.
Bajos: *H. Proglhoff*, *L. Weber*, *L. Pantscheff*.
LPC - 35048/50. 3 discos 12" c/automatico. (Columbia).
- MOZART.—Serenata en Sol mayor. («Pequeña Serenata Nocturna»). (K 525).
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Münchinger*.
LLC - 33001 - 1 disco 10". (London).
- MOZART.—Divertimento en Re Mayor. (K 136).
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Münchinger*.
LLC - 33001 - 1 disco 10". (London).
- MOZART.—Sinfonía N.º 31 en Re mayor. LM - 1185. (R. C. A. Victor).
- MOZART.—Sinfonía N.º 35 en Re mayor (K 385) («Haffner»).
Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.
Director: *Fritz Reiner*.
LPC - 35029 - 1 disco 12". (Columbia).
- MOZART.—Sinfonía N.º 40, en Sol menor, K. 550.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *W. Furtwängler*.
LHMV - 1010. (R. C. A. Victor).
- MOZART.—Sonata N.º 26 en Si Bemol mayor (K 378).
Violín: *Isaac Stern*.
Piano: *Alexander Zakin*.
LPC - 35007 - 1 disco 12". (Columbia).
- MAHLER.—Kindertotenlieder.
Orquesta Sinfónica de San Francisco.

- Director: *Pierre Monteux*.
Coros de *Robert Shaw*.
Contralto: *Marian Anderson*.
LM - 1146. (R. C. A. Victor).
- NEGRO SPIRITUALS.
Contralto: *Marian Anderson*.
ERB - 7006. (R. C. A. Victor).
- PAGANINI.—Caprichos, Op. 1.
Violín: *Z. Francescatti*.
Piano: *A. Balsam*.
LPC - 35020. (Columbia).
- PAGANINI.—Capricho N.º 24, en La menor, Op. 1.
Violín: *Mischa Elman*.
Piano: *Wolfgang Rosé*.
49-3658/59. Album de 2 discos. (R. C. A. Victor).
- PAGANINI.—Concierto N.º 1 en Re mayor, Op. 6.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
Violín: *Zino Francescatti*.
LPC - 35055 - 1 disco 12" (Columbia).
- PAGANINI.—Concierto N.º 2, en Si menor, Op. 7.
Orquesta Filarmónica.
Director: *A. Fistoulari*.
Violín: *Yehudi Menuhin*.
LHMV - 1015. (R. C. A. Victor).
- PONCHIELLI.—Danza de las Horas.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB - 7005. 2 discos. (R. C. A. Victor).
- PROKOFIEFF. — Alexander Newsky - Cantata Op. 78.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
Coro de: *Westminster*.
Director: *J. Finley Williamson*.
LPC - 35021. (Columbia).
- PROKOFIEFF.—Sinfonía Clásica.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussewitzky*.
LM - 1215. (R. C. A. Victor).
- PUCCINI.—Madame Butterfly. Opera completa en dos actos. Cantada en italiano.
Orquesta y Coros de la Academia de Santa Cecilia, Roma (Augusteo).
Director: *Alberto Erede*.
Soprano: *Renata Tebaldi*.
Mezzo-sopranos: *Nell Rankin* y *Gianina Diossi*.
Tenores: *Giuseppe Campora*, *Piero de Palma*.
Baritonos: *Giovanni Inghilleri* y *Luigi Pizzeri*.
Bajos: *Fernando Corena*, *Melchiorre Luise*, *Michele Calvino*.
LLC - 38004/6 - 3 discos 12" c/acoplo automático. Album OL - 301. (London).
- PURCELL.—Dido y Eneas (Opera completa).
The Mermaid and Theatre Company.
Director: *Geraint Jones*.
Coros y Solistas.
Cantantes: *Kirsten Fuigstand*, *Elizabeth Schwarzkopf*.
- RACHMANINOFF.—Concierto N.º 3 en Re menor para piano y orquesta. Op. 30.
Orquesta Filarmónica.
Director: *Paul Kletzki*.
Piano: *Witold Malcuzyński*.
LPC - 35022. (R. C. A. Victor).
- RACHMANINOFF.—Isla de los Muertos.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Serge Koussewitzky*.
LM - 1215. (R. C. A. Victor).
- RIMSKY-KORSAKOFF.—Capricho Español. Op. 34.
Orquesta de los Boston Pops.
Director: *Arthur Fiedler*.

- 49-3753/56 - Album de 4 discos. (R. C. A. Victor).
- RIMSKY-KORSAKOFF.**—Sche'erezade.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
Violín Solista: *Alexander Hilsberg*.
LPC - 35013 - 1 disco 12". (Columbia).
- ROSSINI.**—Danza (Guillermo Tell, Acto I).
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB - 7005 - 2 discos. (R. C. A. Victor).
- ROSSINI.**—El Barbero de Sevilla. (Opera completa).
Victoria de los Angeles, Soprano;
A. Canali, Mezzo-soprano;
N. Monti, Tenor;
G. Bechi, Barítono;
M. Luise, Bajo;
N. Rossi-Lemeni, Bajo;
E. Benatti, Barítono;
Tullio Serafin, Director con la Orq. Sinf. de Milán y Coros. (Grabado en Italia) LM - 6104. (R. C. A. Victor).
- SAINT-SAENS.**—Concierto N.º 3 en Si menor, Op. 61.
Orquesta Sinf-Filarmónica de N. York.
Director: *Dimítri Mitropoulos*.
Violín Solista: *Zino Francescatti*.
LPC - 35035 - 1 disco 12". (Columbia).
- SCHUBERT.**—Danzas Tirolesas.
Orquesta Sinfónica.
Director: *Leopoldo Stokowsky*.
49-0814. (R. C. A. Victor).
- SCHUBERT.**—Impromptu en La Bemol, Op. 142, N.º 2.
Piano: *Arthur Schnabel*.
EHA - 4. (R. C. A. Victor).
- SCHUBERT.**—Impromptu en Fa mayor, Op. 142, N.º 4.
Piano: *Arthur Schnabel*.
EHA - 4. (R. C. A. Victor).
- SCHUMANN.**—Carnaval y Fantasía en Do, Op. 17.
Piano: *Alexander Brailowsky*.
LM - 9003. (R. C. A. Victor).
- SCHUMANN - GLAZOUNOV.**—Carnaval - Suite.
Orquesta Filarmónica Real.
Director: *Efrem Kurtz*.
LPC - 35018. (Columbia).
- SCHUMANN.**—Sinfonía N.º 3 en Mi Bemol mayor, Op. 97 (Renana).
Orquesta Sinfónica de Mineápolis.
Director: *Dimítri Mitropoulos*.
LM - 1067. (R. C. A. Victor).
- SIBELIUS.**—Finlandia, Op. 20, N.º 7.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB - 7005 - 2 discos. (R. C. A. Victor).
- SORO.**—Andante Appassionato.—Danza Fantástica.—Tres Aires Chilenos.
Orquesta Sinfónica de Chile.
Director: *Victor Tevah*.
CRL - 2. (R. C. A. Victor).
- STRAUSS, R.**—Also Sprach Zarathustra, Op. 30.
Orquesta Sinfónica de Chicago.
Director: *Rodzinski*.
LM - 1060. (R. C. A. Victor).
- STRAUSS, R.**—Muerte y Transfiguración (Tod und Verklärung). Suite del Caballero de la Rosa.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Eugene Ormandy*.
LPC - 35034 - 1 disco 12". (Columbia).
- STRAUSS, J.**—Valses. Rosas del Sud. Op. 388.—El Barón Gitano Tesoro.

- Op. 418.—Vida Vienesa, Op. 354.
Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.
Director: *Fritz Reiner*.
LPC - 35027. (Columbia).
- STRAWINSKY.—Concierto para piano (1923-24).
Orquesta Sinfónica R. C. A. Victor.
Director: *Igor Strawinsky*.
Piano: *Sulima Strawinsky*.
LM - 7010. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Coros de la Iglesia Rusa. Pater Noster-Ave María.
Coro de hombres y muchachos de Warren Foley, a capella.
Director: *Igor Strawinsky*.
LM - 7010. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Historia de un soldado.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Leonard Bernstein*.
LMX - 1078. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Octeto para instrumentos de viento.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Leonard Bernstein*.
LMX - 1078. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Orpheus.
Orquesta Sinfónica R. C. A. Victor.
Director: *Igor Strawinsky*.
LM - 1033. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Petrouchka.
Orquesta Sinfónica.
Director: *Leopoldo Stokowsky*.
LM - 1175. (R. C. A. Victor).
- STRAWINSKY.—Petrouchka.
Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
LLC - 38008 - 1 disco 12". (London).
- STRAWINSKY.—Scherzo a la Rusa.
Orquesta Sinfónica R. C. A. Victor.
Director: *Igor Strawinsky*.
Piano: *Sulima Strawinsky*.
LM - 7010. (R. C. A. Victor).
- TSCHAIKOWSKY.—Capricho Italiano.
Orquesta Sinfónica Columbia.
Director: *Thomas Beecham*.
LPC - 35026. (Columbia).
- TSCHAIKOWSKY.—Concierto en Re mayor, para violín y orquesta. Op. 35.
Orquesta de Filadelfia.
Director: *Alexander Helsingberg*.
Violín: *Issac Stern*.
LPC - 35030 - 1 disco 12". (Columbia).
- TSCHAIKOWSKY.—El Lago de los Cisnes. Música de Ballet. Op. 20 a.
Orquesta Sinfónica.
Director: *André Kostelanetz*.
LPC - 35016 - 1 disco 12". (Columbia).
- TSCHAIKOWSKY.—Marcha Eslava.
Orquesta de los Boston Pops.
Director: *Arthur Fiedler*.
49-3753/56 - Album de 4 discos. (R. C. A. Victor).
- TSCHAIKOWSKY.—Sinfonía N.º 6 en Si menor, Op. 74 (Patética).
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Herbert von Karajan*.
LPC - 35014 - 1 disco 12". (Columbia).
- TSCHAIKOWSKY. — Suite Cascanueces, Op. 71 a.
Orquesta Robin Hood Dell de Filadelfia.
Director: *Andre Kostelanetz*.
LPC - 35015 - 1 disco 12". (Columbia).
- VILLA-LOBOS.—Uirapuru - Poema Sinfónico.
Orquesta Sinfo-Filarmónica de N. York.
Director: *Efrem Kurtz*.
LPC - 35008 - 1 disco 12". (Columbia).
- WAGNER.—La Walkiria. Acto 1.º (Completo).

- Orquesta Filarmónica de Viena.
 Director: *Bruno Walter*.
 Solistas: *Lotte Lehmann, Lauritz Melchior, E. List*.
 LCT - 1033. (R. C. A. Victor).
- Director: *Rodzinski*.
 LM - 1060. (R. C. A. Victor).
- WAGNER.—Tristán e Isolda. Preludio y muerte de amor.
 Orquesta Sinfónica de Chicago.
- WAGNER.—Tristán e Isolda.—Preludio y Muerte de Amor.—Parsifal.—Encantamiento del Viernes Santo.
 Orquesta Filarmónica de Londres.
 Director: *Clemens Krauss*.
 LLC - 38003 - 1 disco 12". (London).

REVISTA DE REVISTAS

EN CASTELLANO

- Anales*. Tomo LXXX. Nos. 333-334. Julio-Diciembre 1952. Quito, Ecuador.
Anales. Tomo LXXXI. Nos. 335-336. Enero-Junio 1953. Quito, Ecuador.
- Ballet*. Año II. N.º 1. Marzo 1953. Lima, Perú.
Ballet. Año II. N.º 2. Abril 1953. Lima, Perú.
- Boletín de Música y Artes Visuales*. N.º 31. Septiembre 1952. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 32. Octubre 1952. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 33. Noviembre 1952. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 34. Diciembre 1952. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 35. Enero 1953. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.ºs 36-37. Febrero-Marzo 1953. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 38. Abril 1953. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 39. Mayo 1953. Washington, U. S. A.
Boletín de Música y Artes Visuales. N.º 40. Junio 1953. Washington, U. S. A.
- Buenos Aires Musical*. Año VII. N.º 114. 1.º de Octubre 1952. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 115. 15 de Octubre 1952. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 116. 15 de Noviembre 1952. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VII. N.º 118. 1.º de Marzo 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 119. 1.º de Abril 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 121. 15 de Mayo 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 123. 15 de Junio 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 125. 15 de Julio 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 125. 1.º de Julio 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 126. 1.º de Agosto 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 127. 15 de Agosto 1953. Buenos Aires, Arg.
Buenos Aires Musical. Año VIII. N.º 128. 1.º de Septiembre 1953. Buenos Aires, Arg.
- Do Re Mi*. Año VI. Nos. 5-6. Septiembre-Octubre 1952. La Habana, Cuba.

Editorial

Biografía: Claudio Brindis de Salas

Calendario Musical
Instrumentos de la Orquesta «El Violín»
Movimiento Musical

Do Re Mi. Año VI. N.º 7-8. Noviembre-Diciembre 1952. La Habana, Cuba.

Editorial
Biografía: Manuel de Falla
Calendario Musical
Instrumentos de la Orquesta; «El Clarinete»
Movimiento Musical

Juvenia. Año II. N.º 8. Noviembre 1952. La Habana, Cuba.

Editorial	
Páginas de Ayer. El Wagnerismo en Cuba	Lino E. Cosculluela
La Promesa Cumplida	Aurelio de la Vega

Juvenia. Año III. N.º 9. Abril 1953. La Habana, Cuba.

Editorial	
Laureano Fuentes y Matons	Guillermo M. Tomás
La Filarmónica termina otra gran temporada	
Actividades de la Unión Sindical de Músicos	
La Música: Base de Educación de los Pueblos	Julio Quiñones

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 3. Agosto 1952. Méjico D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 4. Septiembre 1952. Méjico D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 5. Octubre 1952. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 7. Diciembre 1952., Méjico D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 8. Enero 1953. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 9. Febrero 1953. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 10. Marzo 1953. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 11. Abril 1953. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 12. Mayo 1953, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 13. Junio 1953. Méjico, D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 14. Julio 1953. Méjico D. F.

La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas. Año I. N.º 16. Septiembre 1953. Méjico, D. F.

Música. Año I. N.º 2. Octubre-Diciembre 1952. Madrid, España.

Editoriales

El teatro Real - Los exámenes

La teoría de la música en San Isidoro

Música y letras en la vida cultural española

La problemática de la música de las Américas

El piano de Albéniz

Crónicas

Técnica y enseñanza

Festivales y Concursos

José L. Tello

F. Sopeña

Pablo Garrido

T. Andrade de Silva

Música. Año II. Nos. 3-4. Enero, Marzo, Junio 1953. Madrid, España.

Editoriales

En torno del Arte

Folklore en Falla

El piano de Manuel de Falla

Crónica Musical Española

Crónica del extranjero

Festivales y Concursos

Conrado del Campo

Oscar Esplá

M. García Matos

Tomás Andrade

Orientación Musical. Vol. XII. N.º 127. Julio 1952. Méjico, D. F.

Editorial

El Folklore en la Música

La Música

La Magnitud Remota de Tlaxcallan

Crónicas y Noticias Musicales en New York.

La Música en el extranjero

Anales de la Fundación de la Escuela Nacional de

Música

Estanislao Mejía

Eduardo del Palacio

Dr. Andrés Angulo

Estanislao Mejía

Orientación Musical. Vol. XII. N.ºs 129-130. Septiembre-Octubre 1952. Méjico, D.F.

Organización de las Escuelas Profesionales de Música

La Agrupación Folklórica Mejicana en su Año Segundo de Labores

El Ritmo Musical

La Magnitud Remota de Tlaxcallan

La Música del Porvenir

A propósito de Beethoven

Crónica y noticias musicales en New York

La Música en el extranjero

Publicaciones recibidas

Pedro Michaca

Dr. Alfredo Ramos E.

José E. Guerrero

Dr. Andrés Angulo

Saint Saens

Rafael Altamira

Orientación Musical. Vol. XII. N.ºs 131-132. Noviembre-Diciembre 1952. Méjico, D. F.

Editorial

Organización Pedagógica de las Escuelas Profesio-

nales de Música
 El Ritmo Musical
 La Magnitud Remota de Tlaxcallan
 Disposiciones del Cuarteto de Cuerdas
 La Música en el extranjero

Pedro Michaca
 José E. Guerrero
 Dr. Andrés Angulo
 Rodolfo Barbacci

Orientación Musical. Vol. XII. N.º 134. Febrero 1953. Méjico, D. F.

Editorial
 Lengua y Música
 Clasicismo y Romanticismo
 La Magnitud Remota de Tlaxcallan
 Crónica y Noticias Musicales en New York
 Crónica del extranjero

Arturo Torres Rioseco
 Jesús Haro y Tamariz
 Dr. Andrés Angulo
 Orlando Otey Olin

Orientación Musical. Vol. XII. N.º 135. Marzo 1953. Méjico, D. F.

Editorial
 Fiestas Populares en el Istmo
 A. Corelli y J. B. Biotti, fundadores de la escuela
 violinística
 La Magnitud Remota de Tlaxcallan
 Crónica y Noticias Musicales de Nueva York
 Publicaciones recibidas

José E. Guerrero
 Rodolfo Barbacci
 Dr. Andrés Angulo
 Orlando Otey Olin

Orientación Musical. Vol. XII. N.º 136. Abril 1953. Méjico, D. F.

Editorial
 Modalidad Gregoriana
 La Magnitud Remota de Tlaxcallan
 Movimiento musical en la provincia
 Crónica y noticias musicales en New York

José E. Guerrero
 Dr. Andrés Angulo
 Orlando Otey Olin

Orientación Musical. Vol. XII. N.º 137. Mayo 1953. Méjico, D. F.

Editorial
 Misa en Mi mayor
 Movimiento musical en la provincia
 Música en el extranjero

Manuel M. Bermejo

Plática. Año I. N.º 3. Octubre 1953. Buenos Aires. Argentina.

Platea. Año III. N.º 5. Suplemento quincenal. Diciembre 15 1952. Buenos Aires.

Polifonía. Año VII. Nos. 61-62. Septiembre-Octubre 1952. Buenos Aires, Argentina.

Acerca de la Música y sus problemas
 Crónica de Conciertos Sinfónicos
 Audiciones Instrumentales y Vocales
 Los sistemas tonales y los instrumentos

F. V. B.
 Alberto Emilio Giménez
 Walter Giesekeing
 Alberto Soriano

Una Obra Original en el Teatro Lírico Contemporáneo «El Amor de las tres Naranjas», de Prokofieff	Roberto Caamaño
Ediciones Musicales	Rodolfo Caracciolo
Música y Músicos argentinos en el extranjero	
El Conjunto Instrumental de París	Enrique Larroque

Polifonía. Año VII. Nos. 63-64. Noviembre-Diciembre 1952. Buenos Aires, Arg.

El estreno de «Wozzeck» en Buenos Aires	A. Emilio Giménez
Crónica de Conciertos Sinfónicos	A. Emilio Giménez
El Cincuentenario de «Pélleas et Mélisande»	Juan Andrés Sala
Gabriel Faure	Jorge D'Urbano
Notas de la actividad musical en el Brasil	Rodolfo Caracciolo
Música y Músicos argentinos en el extranjero	

Polifonía. Año VIII. Nos. 65-66. Enero-Febrero 1953. Buenos Aires, Argentina.

Ante un Nuevo Año Musical	A. Emilio Giménez
Planteos de Estética de la Música Contemporánea	Mario García Acevedo
Félix Mendelssohn y su Música para piano	Jorge Fontenla
España en la Música Occidental del Siglo XVI	Joaquín Rodrigo
Obras de autores británicos	Rodolfo Caracciolo
Perspectivas de la próxima temporada	
Música en el Verano	
Música y Músicos argentinos en el extranjero	
Los Festivales europeos	

Polifonía. Año VIII. Nos. 67-68. Marzo-Abril 1953. Buenos Aires, Argentina.

Música Argentina en los Conciertos	Alberto E. Giménez
Crónica de los Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Los grandes Directores: Hermann Scherchen	Otto Mayer-Serra
América y Europa ante la música del siglo XX	Roberto E. Lagarmilla
Carta abierta a los músicos y críticos del Brasil	M. Camargo Guarnieri
Roberto Schumann y su Música para piano	Jorge Fontenla
Cartas de Italia	Stefano Ajani

Polifonía. Año VIII. N.º 69. Mayo 1953. Buenos Aires, Argentina.

Repertorios y programas	Alberto E. Giménez
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Audiciones de Cámara e Instrumentales	
Schumann y su música para piano	Jorge Fontenla
«Ludus Tonalis» de Hindemith	Alberto Soriano
El Teatro de Gian Francesco Malipiero	Hilda F. Dianda
La Música en el exterior	

Polifonía. Año VIII. N.º 70. Junio 1953. Buenos Aires, Argentina.

Algo más sobre un viejo tema	Alberto E. Giménez
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Crónica de Opera y Ballet	Félix A. Cappelletti
Carlos Ms. von Weber y su música para piano	Jorge Fontenla
Conmemoración del arte de Corelli	Juan Francisco G.
Cartas de Italia	

Polifonía. Año VIII. N.º 71. Julio 1953. Buenos Aires, Argentina.

Necesidad de una orquesta experimental	Alberto E. Giménez
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Crónica de Danza	Félix C. Cappelletti
Acerca de Goffredo Petrassi	Carlos F. Cillario
El libro de Claudel	Gustavo Ferrari P.
La Música de Milhaud	Jorge Fontenla

Polifonía. Año VIII. N.º 72. Agosto 1953. Buenos Aires, Argentina.

Una Orquesta para Rosario	Alberto E. Giménez
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Grieg y su música para piano	Jorge Fontenla
El Cincuentenario de un importante documento: el «Motu Proprio»	P. Santiago Lichius
El Arte de la Improvisación	Pedro Franze
Música y músicos en el extranjero	

Polifonía. Año VIII. N.ºs 73-74. Septiembre-Octubre 1953. Buenos Aires, Argentina.

Música de América	F. V. B.
Crónica de Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Giménez
Moussorgsky y su Música para piano	Jorge Fontenla
Héctor Villa-Lobos	Vasco Mariz
Roma Musical 1920-1930	Goffredo Petrassi
Gilbert Chase en Buenos Aires	
El Festival de Salzburgo	René Klopfenstein

Pro-Arte Musical. Segunda Epoca. Año IV. N.º 2. Septiembre 1952. Vedado. La Habana, Cuba.

Editorial	
Los valores fluctuantes en la Música	
Hispano-Americana	Adolfo Salazar
Cómo debemos acercarnos a la música de hoy	Serafin Pro
Notas breves del extranjero	
Lo que dice la crítica de nuestros artistas	

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 245. Julio-Agosto 1952. Madrid, España.

Editorial: La enseñanza media y la misión de la
música

Versalles y la Música Versallesca	Bernard Champigneulle
Desde París: Septentrión	Jacque-Dupont
La Cultura Musical en Polonia	Sofia Lissa
En Granada: Festival de Música y Danza	
Stokowsky en Loyola	Emilio Zapatero
Crónica de Madrid y Barcelona	
Crónicas del Extranjero	
El Mundo Musical	
Desde Edimburgo: Festival de 1952.	

Revista Ritmo. Año XXII. N.º 246. Septiembre 1952. Madrid, España.

Editorial: El lied y la Música de Cámara	
La UNESCO	Manuel Barasoain J.
Desde Francia: Arcueil recuerda a Eric Satie	René Dumesnil
Los sesenta años de Darius Milhaud	René Delange
La Cultura Musical en Polonia	Sofia Lissa
Los Críticos de Barcelona al habla	
El Mundo Musical	

Revista Ritmo. Año XXIII. N.º 248. Diciembre 1952. Madrid, España.

Editorial: Nuestra relación relación a la UNESCO	
El Arte de las Músicas	A. Menéndez A.
Música made in U. S. A.	Enrique Franco
Dualismos musicales exuberantes y necesarios	Rodríguez del Río
El Mundo Musical	

Revista Ritmo. Año XXIII. N.º 249. Enero 1953. Madrid, España.

Editorial: Clubs Sinfónicos	
Técnica Musical: Impropiiedades Terminológicas	Manuel Barasoain
La Música de los Siglos XVII y XVIII	René Dumesnil
Crónica de Nueva York	
Crónica de Conciertos	
Lo Oficial y la Música	E. L. Chavarri A.
El Mundo Musical	

Revista Ritmo. Año XXIII. N.º 250. Febrero-Marzo 1953. Madrid, España.

Editorial: Programas pianísticos	
Festivales Musicales 1953 en Europa	
Desde París: Balance de un año de Conciertos Sinfónicos	René Dumesnil
Alemania Musical hoy	
Crónicas extranjeras	
El Mundo Musical	

Revista Ritmo. Año XXIII. N.º 252. Mayo 1953. Madrid, España.

Editorial: Lectura Musical	
La Temporada de los Festivales en Francia	André Beucler

Los Festivales de Salzburgo 1953

Prokofieff, el compositor

John Beaufort

Crónicas extranjeras

Crónicas españolas

El Mundo Musical

Revista Rítmica. Año XXIII. N.º 253. Junio-Julio 1953. Madrid, España.

Editorial: Compositores del Estado

Los ochenta años de Roger Ducasse

René Dumesnil

Crónicas del Extranjero

Crónicas españolas

El Mundo Musical

Ricordiana. Año II. N.º 3. Julio-Agosto 1952. Buenos Aires. Argentina.

Porvenir de la música funcional

La obra de O. Respighi

El Concierto para violín de Mac Bruch

El lugar de la música en la historia general

«Ismos» pictóricos y musicales

Romain Rolland

P. Bernardini

Noticias

Ricordiana. Año II. N.º 4. Septiembre-Octubre 1952. Buenos Aires. Argentina.

El espíritu de la enseñanza musical

La Música en la cultura Occidental

Melodía e intelectualismo

Los Cuartetos de Beethoven

La Danza en el transcurso de los siglos

Noticias

Ricordiana. Año II. N.º 5. Noviembre-Diciembre 1952. Buenos Aires, Argentina.

Museo de Maravillas

«Ravel» de Roland-Manuel

Gian Francesco Malipiero, en su septuagésimo ani-

versario

Noticias

Ricordiana. Año III. N.º 1. Enero-Febrero 1953. Buenos Aires, Argentina.

Valoración pedagógica de la música

Grandeza musical del seiscientos italiano

De la enseñanza del piano

Pedagogía moderna del canto

Bodas de oro del maestro Tullio Serafin con la di-

rección orquestal

Miscelánea

Ricordiana. Año III. N.º 2. Marzo-Abril 1953. Buenos Aires, Argentina.

Creación y transcripción
 Modernas teorías rítmicas
 La «Toccata» de Gofredo Petrassi y la música pura
 Noticiario

Ricordiana. Año III. N.º 3. Mayo-Junio 1953. Buenos Aires, Argentina.

Giovanni Ricordi, una aguda inteligencia al servicio de la grande música
 La Casa Ricordi y la música instrumental en Italia
 Giovanni Ricordi, precursor del derecho de autor
 Noticiario

EN FRANCES

Bulletin Analytique. Vol. VI. N.º 3. 1952. Paris, Francia.

Bulletin Analytique. Vol. VI. N.º 4. 1952. Paris, Francia.

Bulletin Analytique. Vol. VII. N.º 2. 1953. Paris, Francia.

Centre de Documentation de Musique Internationale. N.º 6. Otoño 1952. Paris, Francia.

Editorial
 L'enquête du C. D. M. I.
 Une Tribune pour le C. D. M. I. à la Radiodiffusion Française
 Vaughan Williams
 Festivals 1952
 Ce que disent nos délégués:
 Fachtna Oh-ANNRACHAIN (Irlande)
 L'Activité Internationale
 Dans Notre Bibliothèque

Micheline Banzet
 Arthurs Jacobs

Centre de Documentation de Musique Internationale. N.º 7. Invierno 1952-53. Paris, Francia.

Editorial
 L'enquête du C. D. M. I.
 La musique hongroise contemporaine
 L'Activité Internationale
 Informations Diverses

Jacques Lonchampt
 Jean Gergely

Jeunesses Musicales. N.º 16. Enero 1953. Bruselas, Bélgica.

Le Conservatoire. N.º 22. Enero 1953. París, Francia.

Editorial

Pierre Petit

Le Conseil International de la Musique	Roland Manuel et Jack Bornoff
La Musique et l'Esprit de système	
Chronique musicale	J. Lemaire
L'Edition musicale	J. Catéred
Concours International de Musique (Munich 1952)	Dr. Karl Schumann

Le Conservatoire. N.º 23. Marzo 1953. París, Francia.

Editorial	Pierre Petit
Conference Internationale (U. N. E. S. C. O.) sur le Rôle et la Place de la Musique dans l'Education	
Des Rapports entre le Public et la Musique	Edmond Marc
Chronique Internationale	
Chronique Musicale	

EN ITALIANO

Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año IV. N.º 3. Septiembre 1952. Roma, Italia.

Per il cinquantenario del «Motu Proprio» del Beato Pio X	Mons. Iginò Angles
Le nuove ricerche musicali negli archivi e biblioteche italiane: dieci Messe sconosciute di Palestrina	Mons. Iginò Angles
Notiziario	

Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año IV. N.º 4. Diciembre 1952. Roma, Italia.

Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año V. N.ºs 1-2. Marzo-Junio 1953. Roma, Italia.

In prossimità del Cinquantenario del Motu Proprio del B. Pio X	Mons. Iginò Angles
Del IV Centenario della morte di Cristóbal de Morales	Mons. Iginò Angles
Nuovo contributo al canto orientale bizantino e alla musicologia	Luigi Ronga
I voti del Congresso Internazionale di Musica Sacra	
Rapport	
Notiziario	

La Rassegna Musicale. Año XXII. N.º 4. Octubre 1952. Roma, Italia.

Nuovi contrasti e accordi sul barocco	Andrea Della Corte
Il problema della polifonia primitiva	André Schaefer

Il «costume» operistico	Gianandrea Gavazzeni
Beethoven e il mandolino	Willy Hess
Note e commenti	
Vita Musicale	
Notizie e informazioni	

La Rassegna Musicale. Año XXIII. N.º 2. Abril 1953. Roma, Italia.

Arcangelo Corelli	Guido Pannain
Lettura storica dell «Anfiparnaso»	Luigi Ronga
Una nuova estética musicale: la musica e il tempo	Massino Mila
Destino di Busoni	Roman Vlad
Risposta a Darius Milhaud	Luigi Dallapiccola
Note e commenti	
Vita musicale	
Notizie e informazioni	

La Rassegna Musicale. Año XXIII. N.º 3. Julio 1953. Roma, Italia.

Schönberg e la «Filosofia della musica nuova»	Guido Pannain
Quattro nuovi compositori tedeschi	H. H. Stuckenschmidt
Preliminari al «saper sentire» L'emozione musicale	Adelmo Damerini
Vita Musicale	
Notizie e informazioni	

EN PORTUGUES

Gazeta Musical. Índice Analítico. Años I-II. Nos. 1 a 24. 1950-52. Lisboa, Port.

Gazeta Musical. Año III. Nos. 25-26. Octubre-Noviembre 1952. Lisboa, Portugal.

Engano oportuno	L. F. B.
Estudo sobre os «10 Madrigais Camonianos» de Luis de Freitas Branco - IX	A. Nuno Barreiros
Ainda a Música e as sensações visuais	M. Simões Dias
Nótulas de Etnografia musical - VI	P. Rebelo Bonito
A Música e a Criança - III	Francine Benoit
Crónica de Paris	Mariana Dewender G.
Sonata e a Música Contemporânea em Portugal	Fernando Lopes G.
O Madrigal Inglês	Edmund Fellowes
O Contraponto	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 27. Diciembre 1952. Lisboa, Portugal.

A reuniao de Veneza	Luis de Freitas B.
Um Bello Coral Arcaico	Luis Rodrigues
Homenagem a Darius Milhaud	Georges Bernand
Teoría Musical	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 28. Enero 1953. Lisboa, Portugal.

Ano que Começa	Luis de Freitas B.
Un belo Coral Arcaico II	Luis Rodrigues
O Fraseado	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 29. Febrero 1953. Lisboa, Portugal.

Luisa Todi	
O Fraseado (conclusao)	Luis de Freitas B.
O Jazz e a Música Culta	Jorge Teixeira
A Música e as Sensações Visuais (Conclusao)	Simões Dias
Apontamentos de Bibliografia Musical	Manuel Joaquim
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 31. Abril 1953. Lisboa, Portugal.

Sérgio Prokofieff	Luis de Freitas B.
E a Música folclórica uma Deformação da Música Culta?	
Crónica de París	María Dewender G.
Que «ismo» é esse Koellreutter?	Guerra Peixe
Nótulas de etnografia Musical VII	Rebello Bonito
Formas Musicais (Conclusao)	Luis de Freitas B.
Um pouco de Música Norte-Americana	Simões Dias

Gazeta Musical. Año III. N.º 32. Mayo 1953. Lisboa, Portugal.

O Compositor e o Público	Luis de Freitas B.
A nova orquestração	Luis de Freitas B.
Crónica de França	René Dumesnil
Bela Bartok	Fernando López G.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 33. Julio 1953. Lisboa, Portugal.

A Música e o Método	Luis de Freitas B.
Nótulas de Etnografia Musical	Rebello Bonito
Crónica de França	René Dumesnil
Bela Bartok	Fernando López G.
A nova orquestração II	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 34. Julio 1953. Lisboa, Portugal.

Anomalia Curiosa	Luis de Freitas B.
Um Pouco de Música Norte-Americana II	M. Simões Dias
O 80.º Aniversario de Roger Ducasse	René Dumesnil
Nótulas de Etnografia Musical	Rebello Bonito

O repertorio da Música popular Húngara	Jean Gergely
A nova Orquestração III	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

Gazeta Musical. Año III. N.º 35. Agosto 1953. Lisboa, Portugal.

As nossas Edições	Luis de Freitas B.
Crónica de França	René Dumesnil
Nótulas de etnografia musical	Rebelo Bonito
O repertório da música popular húngara (conclusão)	Jean Gergely
A nova orquestração	Luis de Freitas B.
Os Concertos	

EN INGLES

Bulletin of The Cleveland Museum of Art. Vol. XL. N.º 2. 2.ª Parte. Febrero 1953. Ohio. U. S. A.

International Music News. Mayo-Junio 1953. New York. U. S. A.

Journal of the International Folk Music Council. Vol. V. Enero 1953. Londres, Inglaterra.

Editorial	
Proceedings of the fifth Conference:	
Opening Session	Ralph Vaughan Williams
Folk Music in Africa	A. M. Jones
Folk Music in the Schools of a Highly Industrialised Society	Charles Seeger
Le Folklore et L'enseignement de la Musique au Brésil	Renato Almeyda
L'Enseignement en France de la Musique et de la Danses Populaires Françaises	Vige Langevin
The Educational element in folk music and Dance	Douglas Kennedy
Folk Songs in east Pakistan	M. Mansooruddin
The influence of folk music on modern english composition	Frank Howes
La Chanson folklorique comme introduction à la poésie étrangère	Roger Pinon
The impact of western music on the indian musical system	Arnold Baké
Good and Bad in British-American Folk Song	Bertrand H. Bronson

The place of folk music in the cultural life of the present day in Japan
1953 Conference and Festival
Report on a Conference of folk music experts in Germany.

Genjiro Masu

Midwest Folklore. Vol. III. N.º 1. Primavera 1953. Indiana, U. S. A.

«Uncle» Ira Cephas - A Negro Folk Singer in Ohio	Bruce R. Buckeley
The State of Folklore and the State of Ohio	Tristram P. Coffin
The Ship I Love	V. J. Throgmartin
The Great Ohio Wolf Hunt	Richard H. Dillion
Twenty Folk Hymns	Mary O. Eddy
Archive of Ohio Folklore	Bruce R. Buckley
Possible Relationship between «Jump Jim Crow» and Shaker Songs	Anne Grimes
Books Received	
Book Reviews	

Midwest Folklore. Vol. III. N.º 2. Verano 1953. Indiana. U. S. A.

Jump Rope Rhymes from Arkansas	Vance Randolph
The Role of the Folktale in Post-Biblical Jewish Culture	Gilbert M. Rubenstein
Proverbs in the Novels of James Fenimore Cooper	Warren S. Walker
Book Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 12. Octubre 1952. New York, U. S. A.

Die Liebe der Danae	Everett Helm
Furtwängler's Illness affects Salzburg Festival	Erich Jantsch
Elgar Oratorio Heard in final Edinburgh Week	Cecil Smith
Porgy and Bess begins european Tour in Vienna	Max Graf
Music and Dance Festival is given in Granada	Antonio Iglesias
Ralph Vaughan Williams observes eightieth birthday	Everett Helm
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 13. Noviembre 1.º 1952. New York. U. S. A.

Philharmonic gives Godounoff Excerts as Season Begins	Robert Sabin
Danish Orchestra Welcomed in First New York Concert	Ronald Eyer
Christopher Columbus Reveals Milhaud at the Height of his Powers	Abraham Skulsky
Carl Nielsen	Torben Meyer
1952 Three Choirs Festival Presented in Hereford	Cecil Smith
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 14. Noviembre 15 1952. New York, U. S. A.

Critical Acclaim, Financial Headaches Mark 93rd. Worcester Music Festival	John F. Kyes
Minneapolis Symphony Observes Fiftieth Anniversary Season	Christie Barter
New Horizons for the Composer-Drawn Sound	Marshall E. Parker
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXXII. N.º 15. Diciembre 1.º 1952. New York, U. S. A.

New York City Ballet opens Six-Week Season	Robert Sabin
Past Decade Brings Changes in Chattanooga Music	Lowell Lehman
Revolution and Evolution: The LP and our Musical Maturity	James Lyons
Viennese Pianist Debut in Cincinnati	Mary Leighton
New Music Reviews	

Musical America. Vol. LXII, N.º 16. Diciembre 15 1952. New York, U. S. A.

Community Concerts celebrates silver anniversary: 1927-1952	
Introspective Philosophy behind Musical Art of Yehudi Menuhin	James Lyons
National Association of Schools of Music Meets in Chicago	Louis O. Palmer
New Music Review	

Musical America. Vol. LXIII. N.º 1. Enero 1953. New York, U. S. A.

Dance enthusiasm Unabated	Robert Sabin
The Rake's Progress - A Study	Audrey Williamson
William Kapell	James Lyons
New Music Review	

Musical America. Vol. LXXIII. N.º 7. Mayo 1953. New York, U. S. A.

Contemporary American Dance Festival Sponsored by the Rothschild Foundation	Robert Sabin
Stockholm	Ingrid Dandberg
Ambition Achieved	James Lyons
Research Enlarges celebrated Madrigal Collection	David Randolph
New Music Review	

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 2. Noviembre-Diciembre 1952. New York, U. S. A.

Education and Television	Belmont Farley
Music Literature as a Means of Integration	Walter R. Ihrke
Singing in Korea	Stuart J. Ling

The Journal of Research in Music Education	Theodore F. Normann
Music in Turkey	Max T. Krone
Symphony Music as a Community Enterprise	
The Round Table	
In the News	

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 3. Enero 1953. New York, U. S. A.

Our Prologue to 1953	Ralph E. Rush
Competing with the Professional	H. L. Shibley
Russell V. Morgan	Charles M. Dennis
The Place of Reading in the Elementary Music Program	Karl D. Ernst
A Bid for Partners	William G. Carr
Guidance and Counseling in Music Education	Earl W. Boyd
Research Studies in Music Education	William S. Larson
Puerto Rico and its Music	María Luisa Muñoz
Music Comes on Shelves	Paul N. Elbin

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 4. Febrero-Marzo 1953. Nueva York, U. S. A.

Air Force Music Careers	Benedict T. Hallgrimson
What does music instruction in the Schools do for people	Lloyd V. Funchess
The challenge to the College Band Director	L. Bruce Jones
The Negro's Contribution to Music Education	R. Hayes Strider
The Role of the Music Specialist in Today's School	Ada B. Smith
Journal of Research in Music Education	Ralph E. Rush
More music for Mississippi	William S. Haynie

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 5. Abril-Mayo. New York. U. S. A.

Education and Lasting Peace	Williard E. Givens
International Conference on Music Education	
Gehrken: Scholar and Teacher	Paul van Bodegraven
So - You direct a church choir	William Rice
Philadelphia Orchestra Symposium	William J. O'Neil
The National Music Camp	Norma Lee Browning
Music Education in Puerto Rico	María Luisa Muñoz

Music Educators Journal. Vol. XXXIX. N.º 6. Junio-Julio 1953. New York, U. S. A.

General Education and the Music Teacher	Hobart H. Sommers
The Illinois Curriculum Program and Music Education	J. Davison Ch. L.

Music Educators Journal. Vol. XL. N.º 1. Septiembre-Octubre 1953. New York. U. S. A.

Music in General Education	Francis Horn
Alice in Arizona	Mary Mc Diarmid
Music and Mar. nettes	William Punke
Basic Problems in Woodwind Teaching	Francis N. Mayer
In the News	

Musical Leader. Vol. 84. N.º 10. Octubre 1952. Chicago, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 11. Noviembre 1952. Chicago, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 84. N.º 12. Diciembre 1952. Chicago, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 85. N.º 1. Enero 1953. Chicago, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 85. N.º 2. Febrero 1953. Chicago, U. S. A.

Musical Leader. Vol. 85. N.º 3. Marzo 1953. Chicago, U. S. A.

Music & Letters. Vol. XXXIII. N.º 3. Julio 1952. Londres, Inglaterra.

Howells's «Hymnus Paradisi»	Reginal Jacques
Dr. Grierson's Life of Tovey	J. Douglas H. Dickson
An English «Caput»	Frank Llewellyn H.
Bach's Prelude on «Erbarm Dich»	Peter Wishart
The Problem of «Teraminta»	Mollie Sands
Beethoven's Last Composition	Willy Hess
Alexander Malcolm in America	Maurer Maurer
Shaliapin's Precursors	M. Montagu-Nathan
Hofmannsthal and Strauss	Egon Wellesz
Some Modern Tendencies in Notation	Hugo Cole
Reviews of Books	
Reviews of Music	

Music & Letters. Vol. XXXIII. N.º 4. Octubre 1952. Londres, Inglaterra.

The Minor Triad	Elizabeth Godley
Dresden Memories	Charles Webber
The Horn in Beethoven's Symphonies	Robin Gregory
Mercadante and Verdi	Frank Walker
Byrd's Alleluias	William Palmer
An Amateur Elizabethan Composer	Russell A. Fraser
Two Jacobean Theatre Songs	John P. Cutts
Henry Hughes: A Forgotten Poet	Winifred A. Maynard
Purcell's Art of Fantasia	Denis Stevens
Samuel Webbe and the Glee	J. Merrill Knapp
Barber's Piano Sonata Op. 26	Hans Tischler
Reviews of Books	
Reviews of Music	

Music & Letters. XXXIV. N.º 1. Enero 1953. Londres, Inglaterra.

Arcangelo Corelli	Stewart Deas
More Handefiana	William C. Smith

The Schubert Catalogue: Corrections and Additions

Mercadante and Verdi (II)
The London Autograph of «The 48»
Stanesby, Major and Minor
Edinburgh
Reviews of Books
Reviews of Music

Otto Erich Deutsch
Frank Walker
Constance Richardson
Eric Halfpenny
David Cleghorn T.

Music & Letters. Vol. XXXIV. N.º 2. Abril 1953. Londres, Inglaterra.

John Ella 1802-1888
The London Autograph of «The Forty-Eight»
Britten and Brittenites
Dies Irae
Byrd and Amen
Easter Day
Turpyn's Book of Lute-Songs
Reviews of Books
Reviews of Music

John Ravell
Walter Emery
Peter Tranchell
Robin Gregory
William Palmer
Martin Cooper
Philippe Oboussier

Music & Letters. Vol. XXXIV. N.º 3. Julio 1953. Londres, Inglaterra.

Morley and «The Triumphs of Oriana»
A Bodleian Song-Book
The Text of Beethoven's Letters
Bayreuth and Ruhleben
Liszt: A Forgotten Romance
A Speculative Dilettante
The Sensation of Loudness
Reviews of Books
Reviews of Music

Joseph Kermann
John P. Cutts
Emily Anderson
Charles Webber
Friederich Schnapp
E. D. Mackerness
Ll. S. Lloyd

Music and Musicians. Vol. I. N.º 2. Octubre 1952. Londres, Inglaterra.

Vaughan Williams... at Eighty
Why Chivvy Prom Crows?
Edinburgh Festival's «German Year»
New Long-Play records soon

Scott Goddard
Charles Reid
Ian Hutton
David Hunt

Music and Musicians. Vol. I. N.º 4. Diciembre 1952. Londres, Inglaterra.

Sir Thomas Beecham
The Music of Arthur Honegger
Tape it up - on tape
Singing the Symphonies

René Elvin
Maurice Llewellyn
Denby Richards

Music and Musicians. Vol. I. N.º 7. Marzo 1953. Londres, Inglaterra.

Who is this Carl Nielsen?

René Elvin

More Stars for the Music Festivals
 France sends its orchestra to London and Manchester
 Fine Beethoven from Backhaus

The Music Index. Vol. IV. N.º 12. Diciembre 1952. Michigan, U. S. A.

The Music Index. Vol. V. N.º 1. Enero 1953. Michigan, U. S. A.

The Music Index. Vol. V. N.º 2. Febrero 1953. Michigan, U. S. A.

The Music Index. Vol. V. N.º 3. Marzo 1953. Michigan, U. S. A.

The Music Index. Vol. V. N.º 4. Abril 1953. Michigan, U. S. A.

The Musical Quarterly. Vol. XXXVIII. N.º 3. Julio 1952. New York, U. S. A.

Editorial	Paul Henry Lang
Synthesis and New Experiments: Four Contemporary	
German Composers	H. H. Stuckenschmidt
Orazio: The History of a Pasticcio	Frank Walker
Rhythm and Tempo: An Introduction	Curt Sachs
Monteverdiana	Claudio Sartori
Transposing Keyboards on Extant Flemish Harpsichords	Sybyl Marcuse
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXVIII. N.º 4. Octubre 1952. New York, U. S. A.

My Evolution	Arnold Schönberg
The Discovery of Schubert's Great C-Major Symphony	Otto Erich Deutsch
A Problem of Rhythm in Baroque Music	Sol Babitz
A Census of Mozart Musical Autographs in England	A. Hyatt King
Pamela Transformed	William C. Holmes
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXIX. N.º 1. Enero 1953. New York, U. S. A.

Paganiniana in the Muller Collection of the New York Public Library	Albert Mell
The Idea of Evolution in the Music of the 20th Century	William Austin
Giovanni Croce and the Concertato Style	Denis Arnold
The present condition of Japanese Court Music	Eta Harich-Schneider
The Germania Musical Society	H. Earle Johnson
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXIX. N.º 2. Abril 1953. New York, U. S. A.

Editorial	Paul Henry Lang
Italian Secular Monody from 1600 to 1635 and Introductory Survey	Nigel Fortune
Fromental Halévy	Mina Curtiss
Schubert's Winterreise, Part I	Maurice J. E. Brown
Byzantine Music about A. D. 1100	H. J. W. Tillyard
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Musical Quarterly. Vol. XXXIX. N.º 3. Julio 1953. New York, U. S. A.

The Genesis of the Canti di Prigiona and Il Prigionero	Luigi Dallapiccola
English Organ Music of the Renaissance	Edward E. Lowinsky
Bach's Attitude Towards History	Jan Chiapusso
Battista Guarini and Il Pastor Fido	Arnold Hartmann, Jr.
Current Chronicle	
Reviews of Books	

Tempo. N.º 28. Verano 1953. Londres, Inglaterra.

Notes and News	
Notes of the Libretto of «Gloriana»	William Plomer
Concerning Music	Dr. Wilhelm Furtwängler
Was he a Genius?	M. Montagu-Nathan
Ariadne auf Naxos	Else Mayer Lismann

The Music Review. Vol. XIII. N.º 2. Mayo 1952. Londres, Inglaterra.

The Sense of History in Musical Interpretation	Hans Nathan
The Loudness of Musical Tones	Ll. S. Lloyd
Music in Berlin	Everett Helm
The BBC's Victory over Schönberg	Hans Keller with a Foot-note by Donald Mitchell
Book Reviews	
Reviews of Music	
Gramophone Records	

The Music Review. Vol. XIII. N.º 4. Noviembre 1952. Londres, Inglaterra.

Editorial	
The Sonata Principle	Philip T. Barford
Form in the Sonatas of Domenico Scarlatti	Rita Benton
Schönberg's late Style	George Perle
The Climax of Music	William S. Newman
26th ISCM Festival and Third Twelve-tone Congress	Hans Keller

Salzburg: A sick Orphan	Hans Keller
Bayreuth	Geoffrey Sharp
Edinburgh	Geoffrey Sharp
Book Reviews	
Gramophone Records	

The Music Review. Vol. XIV. N.º 1. Febrero 1953. Londres. Inglaterra.

Contemporary English Editions of Beethoven	Paul Hirsch and C. B. Oldman
String Quartet N.º 2 in E flat, Op. 73	Edmund Rubbra
Musical Life in Basle	Royston Barrington
Hallé Concerts: Winter 1952/53	John Boulton
Book Reviews	
Gramophone Records	

The Music Review. Vol. XIV. N.º 2. Mayo 1953. Londres. Inglaterra.

The two versions of Schubert's Op. 122	Harold Truscott
Liszt and Parsifal	Arthur W. Marget
Academic Composition	Arthur Hutchings
Concerts - London	
Gramophone Records	

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1316. Octubre 1952. Londres, Inglaterra.

Ralph Vaughan Williams	Edward J. Dent
Iris Lemare	Ernest Bradbury
Science and the Singing-Master	Franklyn Kelsey
The Musician's Bookshelf	Arthur Jacobs
New Music	
«Die Liebe der Danae» at Salzburg	Richard Re Pass

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1317. Noviembre 1952. Londres, Inglaterra.

Of Organs and Organits	George Dyson
The National Youth Brass Band	Maud Thomson
Bach's Keyboard Partitas	Walter Emery
Gramophone Notes	
The Musician's Bookshelf	Gilbert Reaney and W. R. Anderson
Round about Radio	W. R. Anderson
New Music	
Three Choirs Festival	Martin Cooper
The Venice Festival	John S. Weissmann

The Musical Times. Vol. 93. N.º 1318. Diciembre 1952. Londres, Inglaterra.

The Study and Teaching of Musical Composition	Alan Bus
The Galpin Society	Gerald Hayes

The Musician's Bookshelf	Arthur Jacobs, André Mangeot and Denis Stevens
Round about Radio	W. R. Anderson
Gramophone Notes	
A visit to the Soviet Union	Bernard Stevens

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1320. Febrero 1953. Londres, Inglaterra.

The Brandy of the Damned	Peter Heath
The Musician's Bookshelf	R. Alec Harman and Winton Dean
Round about Radio	W. R. Anderson
Gramophone Notes	
Music for Worship	Ernest Bradbury

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1322. Abril 1953. Londres, Inglaterra.

Music and Meaning in Opera	Dennis Arundell
The Musician's Bookshelf	Andrew Porter and Win- ton Dean
Round about Radio	W. R. Anderson
Gramophone Notes	

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1324. Junio 1953. Londres, Inglaterra.

Masters of the Sovereign's Music	Leonard Duck
Westminster Abbey: Some Early Masters of the Choristers	Edward Pine
The Musician's Bookshelf	Ernest Bradbury, Mos- co Carner and David V. Cox
Round about Radio	W. R. Anderson
Gramophone Notes	
Scottish Music-Makers	Joan Chissell

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1325. Julio 1953. Londres, Inglaterra.

William Mc Naught (1883-1953)	W. R. Anderson
The Three Choirs Festival	Dyneley Hussey
Round about Radio	W. R. Anderson
New Music	

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1326. Agosto 1953. Londres, Inglaterra.

Sir Frederic H. Cowen (1852-1935)	Joseph E. Potts
A Stravinsky Organ Work?	Leif Thybo
William Mc Naught as I new him	Mosco Carner
The Musician's Bookshelf	

Round about Radio	W. R. Anderson
New Music	
Young Composers' Rehearsals at Leeds	Ernest Bradbury
The I. S. C. M. Festival	Edward Clark

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1327. Septiembre 1953. Londres, Inglaterra.

Benvenuto Cellini in London	Charles Stuart
The Behaviour of British Festival Audiences	L. G. D. Sanders
A New Work by Herbert Howells	Martin Cooper
The Musician's Bookshelf	
Round about Radio	W. R. Anderson
New Music	

The Musical Times. Vol. 94. N.º 1328. Octubre 1953. Londres, Inglaterra.

Music in the British Museum	A. Hyatt King
Vaughan Williams	Hugh Ottaway
The Musician's Bookshelf	Gilbert Reaney, Arthur Hutchings and Denis Stevens
New Music	
Gramophone Notes	Denis Stevens
Promenade Concerts	Donald Mitchell
The Edinburgh Festival	W. R. Anderson
Some Thoughts after Bayreuth	Walter Emery
New Music at Darmstadt	Hans Keller