

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XLV
ABRIL 1954

48

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 Hunneus, Delegados del Consejo Universitario; Enrique López L., Administrador; Víctor Tevah, Director de la Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Mario Bacza, Director del Coro Universitario; Ernesto Ledermann y Juan Bravo, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Nora Arriagada, miembro del Cuerpo de Ballet; Secretario, Raúl Rivera E.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

“Lo infinito cabe en un espacio pequeño”

Christopher Marlowe

THE CHESTERIAN

Una revista musical de avanzada

Dirigida por

ROLLO H. MYERS

Suscripción 6 chelines al año

Número suelto 1 ½ 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 CHILENA
DESDE 1900 A 1951 CON ESTUDIOS
BIOGRAFICOS, CRITICOS 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

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: LEOPOLDO CASTEDO

AÑO 9º

Santiago de Chile, 1954

Nº 45

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

La música moderna, desplazada de los conciertos 3

HANS HELFRITZ: *Nueva música en Alemania* 7

ADOLFO SALAZAR: *El gran siglo de la música española* (En el cuarto centenario de la muerte de Morales) 14

CRÓNICA:

Actividades chilenas 29

Actividades extranjeras 37

EDICIONES:

Partituras 51

Libros 52

Bibliografía 55

RADIO-DISCOS 59

REVISTAS RECIBIDAS 61

EDITORIAL

LA MUSICA MODERNA, DESPLAZADA DE LOS CONCIERTOS

LOS libros de Honegger y de Milhaud sobre la situación del compositor en el mundo musical que vivimos y las vastas repercusiones que han tenido en el área internacional demuestran que el problema por ellos tratado, el desamparo del creador de música, es el más lacerante de los que afectan a una actividad del espíritu que parecía gozar de una situación privilegiada. Y no sólo eso, sino que la angustia que llena a dos valores indiscutibles de la música francesa es compartida por los de otras latitudes con igual fuerza, en Europa como en los jóvenes países americanos*.

En su libro "Yo soy compositor" y en el ensayo "El músico en la sociedad moderna", publicado en el número anterior de nuestra revista, Honegger llega a las más desoladoras conclusiones sobre la cuestión debatida. El compositor de nuestros días, aunque goce de un prestigio sólido, casi tan firme como el de una marca de fábrica que por sí sola acredita la calidad de sus productos, cada día es más rudamente rechazado de la actividad de los conciertos, tropieza con un margen más estrecho para la difusión de sus obras. Los nuevos valores han de esperar años y años la oportunidad de darse a conocer en un ambiente, —público, organizaciones de conciertos, editores de música o de discos—, que por principio los rechaza. Ello explica que los "jóvenes compositores" de hoy sean hombres que se acercan o pasaron de los cuarenta, como Messiaen en Francia y Orff en Alemania. En Europa, quizá con la excepción de Inglaterra y los países soviéticos, el compositor no logra el primer contacto con un amplio auditorio hasta después de quince a veinte años de estéril brega.

Las personas no interiorizadas en estos asuntos se pueden preguntar ante el sombrío cuadro: Entonces, la radio, el cine, la multiplicación

* S. la reseña al libro de Leopoldo Hurtado en este número de la Revista Musical Chilena.

de orquestas, de directores, de solistas, el sinnúmero de conciertos y de festivales de música, los expeditivos medios de que goza hoy la impresión de música y la grabación de discos, ¿no sirven para nada? Honegger les ofrece una respuesta categórica: Servir, sirven de mucho, pero de una manera negativa, porque todos los fabulosos medios de que hoy se dispone para la difusión y la reproducción del sonido se han transformado en una muralla infranqueable para la música viva; es más, son el factor determinante de su aislamiento y han contribuido a que el compositor actual se sienta, como Honegger expresa, "el creador de un producto que nadie desea consumir", un ente tan anacrónico como el fabricante de sombreros "tongo" o de botines. "En música, prosigue Honegger, 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 permanencia bastante larga en el purgatorio. El compositor contemporáneo es una especie de intruso que, de manera contumaz, se esfuerza por sentarse a una mesa a la que no ha sido invitado".

No hace mucho, alrededor de medio siglo, cuando se alcanzó la plena expansión de la costumbre de los conciertos públicos, que las condiciones eran muy distintas, casi inversas, para el creador de música. Los aficionados, el público en general, quería ante todo conocer, o por lo menos conocer en equiparable dosis con los clásicos, a los valores de su hora. Brahms, Strauss, Mahler, Grieg, Debussy, el Ravel de los comienzos, el joven Strawinsky, tuvieron un acceso inmediato, desde sus primeras producciones, a los más vastos auditorios. Donde fueron ensalzados o escarnecidos, acogidos con beata unción o con agria polémica, pero solicitados y oídos. ¿Qué ocurriría hoy con un Strawinsky juvenil, si por ahí surgiera?, ¿quién se molestaría en prestarle oídos a un músico extraño, exótico incluso, cargado de problemas, agresivamente audaz, opuesto a toda suerte de perezas mentales y de embotamientos de la sensibilidad?

Si del panorama de fin de siglo y de comienzos del nuestro nos remontamos al que presentaban los conciertos en la época de Mendelssohn o en la de Beethoven, el contraste es aún más duro. Mozart y Beethoven actuaron exclusivamente para dar a conocer sus obras, en programas que ellas llenaban y que, con frecuencia, eran de una enorme extensión. Schumann y Mendelssohn, hicieron otro tanto. Cuando este último, en sus famosos conciertos del Gewandhaus de Leipzig, quiso ampliar el repertorio que ofrecía de las obras de sus contemporá-

neos y de sus casi contemporáneos, lo hizo para reestrenar obras del pasado mal apreciadas u olvidadas, cuyo valor tenía que ser defendido y difundido con bríos aún mayores que los necesarios para imponer lo nuevo de su tiempo. Así fué como Mendelssohn volvió a dar vida a la "Pasión según San Mateo", que no se ejecutaba desde que el propio Cantor de Santo Tomás la dirigiera y así fué como Schumann consiguió que por primera vez se interpretase la "Sinfonía en Do Mayor" de Schubert.

No vamos a insistir en el análisis, con tan excepcional conocimiento de causas hecho por Honegger, sobre la crisis de la cultura musical que significa el presente estado de cosas en la vida de los conciertos. Tampoco, en las razones que han hecho de los poderosos medios de difusión musical de que disponemos una barrera cerrada para los creadores actuales de música, altísimo muro que la sempiterna repetición de las obras de una limitada zona del pasado opone a toda producción nueva. Pero sí insistiremos sobre las perspectivas de enmienda, de urgente enmienda, que tan catastrófica situación exige.

Honegger enfoca el problema con el pesimismo que justifica su posición de compositor de nuestro tiempo y establece las siguientes conclusiones: hay que convencer al compositor joven de que esta actividad no puede alimentarlo, sino en casos excepcionales y en las pueras de la vejez; no se deben hacer esfuerzos por descubrir talentos jóvenes, sino por desanimarlos; debe orientarse la pedagogía musical hacia la formación de auditores de música contemporánea; debe lucharse con denuedo contra la explotación deportiva de la música y contra el virtuosismo en todas sus formas; hay que estimular la curiosidad del público por los aspectos nuevos de la música.

Las conclusiones de Honegger ofrecerían, a pesar del estado de ánimo que las dicta, un cuadro completo de las medidas que deben tomarse para sacar a la música moderna de su marasmo con solo cambiar de signo a las dos primeras. Es decir, si en esas dos se afirmase: hay que hacer de la profesión de compositor una como cualquiera otra, de la que se pueda vivir y con caminos expeditos al contacto del público con la obra nueva, para que el compositor no llegue a triunfar sólo en la vejez. Rectificada así la primera posición, la segunda se rectificaría al mismo tiempo, porque en un medio adecuado de existencia para el compositor joven no habría que "hacer esfuerzos para descubrir talentos"; ellos se descubrirían solos; con mayor razón no habría por qué desanimarlos.

En Chile, en la organización musical de que gozamos, habrá el

lector observado que, si no del todo, en gran parte están resueltos los problemas que angustian a los compositores modernos. El joven compositor, apenas salido de las aulas del Conservatorio, o todavía dentro de ellas en ciertos casos, puede competir en los Festivales de Música Chilena, donde su obra es, por lo pronto, ejecutada y escuchada por numeroso público; después, premiada y remunerada según su valor. Esto aparte del estímulo constante, también en lo económico, que significan los premios por obra. El esfuerzo del compositor se ve retribuido tan pronto como su obra está concluida y es examinada por un jurado técnico que discierne sus méritos y, en relación a ellos, el monto económico del premio. Con todo, en Chile no se puede vivir de la creación de música. Se está a medio camino de una posibilidad tan ambiciosa. El aumento de los premios y el de los concursos de composición irán acortando la ruta hacia ese fin, así como el mayor número de conjuntos y conciertos incrementarán las oportunidades de darse a conocer la música nueva.

Entre nosotros, el sistema de estímulo a la creación musical existe y bien orientado. Es susceptible de perfeccionamiento, pero existe. También en los programas de los conciertos, nuestro Instituto de Extensión Musical reserva una parte considerable a la música moderna, nacional y extranjera. La ampliación de ambos estímulos se irá realizando a medida que el mayor desarrollo de nuestro ambiente la haga posible. El intérprete, igualmente está protegido por nuestra organización musical; si no en la medida deseable, en la mayor que permiten nuestros medios. En suma, no puede decirse que en Chile, dentro de una organización musical que cada día se muestra como más admirable al compararla con las extranjeras, hemos llegado al summum de lo que puede aspirarse para la nueva música, pero sí que estamos en la recta vía de alcanzarlo, sin que ya hoy se presenten con caracteres tan agudos los problemas que amenazan con destruir el normal desenvolvimiento de la música en países de más rancia cultura. La curiosidad del público por los nuevos valores es cada día más intensa, mayor su capacidad de apreciarlos. Aunque en este aspecto fundamental, del que dependen tantos otros del fenómeno considerado, nos queda mucho por hacer, en Chile es bastante lo que se ha hecho. Las bases están puestas para continuar una labor que merece no se ahorren los esfuerzos.

S. V.

NUEVA MUSICA EN ALEMANIA

P O R

Hans Helfritz

AL volver ahora, luego de 12 años, por primera vez a Alemania, me sorprendió no sólo el nivel sumamente alto de numerosas orquestas, entre ellas las de las Radios de Baden-Baden, Munich y Hamburgo, sino sobre todo la variedad de los programas. Y lo que más me asombró era el hecho que por doquier, incluso en los pueblos más pequeños, se realizan audiciones de música moderna. Además de los compositores contemporáneos ingleses, franceses e italianos que también aquí se conocen, se ejecutan sobre todo obras de compositores alemanes, cuyos nombres tal vez conocemos, pero de los cuales no hemos oído música en América del Sur; me refiero a Egk, Hartmann, Fortner, Henze y Bialas. Durante mi estada en Alemania de apenas dos meses tuvieron lugar tres festivales en los cuales se ejecutó música moderna: el festival del bajo Rin en Duesseldorf con seis conciertos en los cuales se podía oír entre otros "*Electra*" de Richard Strauss, el oratorio "*Das unaufhörliche*" ("La perpetuidad) de Paul Hindemith, "*Golgatha*" de Frank Martin, el concierto para piano de Poulenc y la Quinta Sinfonía de Martinú.

En Wiesbaden se celebraron los festivales internacionales de primavera que duraron más de un mes; en ellos tomaron parte los conjuntos siguientes: Teatro del Liceo de Barcelona, Opera del Estado de Viena, Teatro Municipal de Zurich, Théâtre National de l'Opéra comique de París, Teatro dell'Opera di Roma, The English Opera Group de Londres.

Además tuvo lugar lo que podríamos clasificar como congreso musical en Darmstadt. Viajando por el país se podían presenciar en cada ciudad de cierta población representaciones brillantes de nuevas obras para orquesta u óperas, obras que a menudo se realizaban con gran entusiasmo y abnegación de los artistas y ejecutantes, y de los cuales varias lograban con rapidez gran éxito. Hoy casi no existe compositor que no haya experimentado la influencia de Hindemith, Bartok, Schoen-

berg o Strawinsky; sin embargo algunos de ellos van por caminos tonales y formales nuevos.

He podido asistir a la representación de tres obras extraordinarias que, sobrepasando el atractivo de un experimento, no sólo significaban una intrepidez del espíritu, sino que, prescindiendo de protestas insignificantes, han tenido una repercusión entusiasta y persuasiva en el público. Sobre tres de estas composiciones, las que todas son obras dramáticas, quisiera entrar en detalles; a dos de ellas pude asistir en la Opera Municipal de Berlín.

Berlín se encuentra en una posición especial en la vida cultural alemana, hasta se podría decir europea. Berlín sigue siendo un baluarte sitiado. Sin embargo encontramos allá, donde la vida y la libertad de los habitantes se desarrollan bajo continua amenaza, una impresionabilidad particular, sobre todo en el terreno espiritual. Reina una atmósfera tan viva, tan alerta como en ninguna otra ciudad. La mirada de los moradores de Berlín se dirige más allá de su situación apremiada y ninguna otra ciudad se presta tanto para las discusiones de índole artística. La inclinación extraordinaria del público, la osadía de los empresarios y el interés de casi dos docenas de diarios, incita a los autores a someter sus obras a la polémica. La Opera Municipal de Berlín que ahora ocupa el local del antiguo "Theater des Westens" en la Kantstrasse, osó ejecutar dos composiciones contemporáneas de carácter experimental extraordinario en un lapso de tres semanas: el oratorio-ópera "Colón" (Cristoph Kolumbus) de Werner Ekg y la "Rosa Blanca" (Die Weisse Rose) de Wolfgang Fortner.

La obra "Colón" de Werner Ekg, "relato e imagen", como él mismo la llama, fué estrenada con ocasión del 50 aniversario del nacimiento del autor a cuyo cargo estuvo la dirección musical.

Werner Ekg, director de la Academia de Música de Berlín, es hoy tal vez el compositor de mayor éxito en Alemania; su producción abarca música para orquesta y obras dramáticas. Su fuerza reside en una onomatopeya espontánea y natural y en un certero instinto teatral. Su ballet "Abraxas", según el esbozo de Heinrich Heine para una obra coreográfica "Fausto", ha sido un éxito universal. Esta obra fué representada en casi todos los teatros alemanes así como en el extranjero en numerosas ocasiones. Ya el bosquejo, reajustado por Ekg, significa con su concentración de lo esencial, su ingenio y su colorido acentuado por el ambiente, el ideal de una representación coreográfica. No sucede lo mismo con "Colón". "Con su Colón, dice Kurt Wesphal, Ekg creó una forma intermedia del teatro musical, para lo cual no existe apela-

tivo corriente". Influenciado por "*Oedipus Rex*" de Strawinsky y "*Jeanne d'Arc*" de Honegger, "*Colón*" resultó ser la tentativa, magnífica en colorido, de una obra poética, musical y de danza, vista desde una nueva perspectiva. La nueva estructura escénica consiste en la separación consecuente de acción y canto. En el escenario actúan bailarines, mientras que los cantantes solistas están sentados, con vestidos neutrales, a la derecha y a la izquierda del proscenio. El coro, p. ej. en la escena del concilio, aparece tras las paredes de la sala de reunión, hechas transparentes por efectos luminosos, sentado en los peldaños de una alta gradería. La acción en el escenario no sólo se desarrolla en realidad tras un velo, sino que aparece también en sí como hecho de leyenda, como si se viera desde una lejanía ilusoria. En la obra "*Colón*" presenciamos una desintegración de la personalidad humana, que lleva a acciones independientes, estilizadas por la danza, a los cantantes, los dos locutores y a los actores. Como siempre en las obras de Egk, la música tiene una claridad arrebatadora. Se condensa en partes breves para solistas y coro y produce una emoción espontánea. La obra requiere una atención extraordinaria de parte del público, que escucha a los cantores y a los locutores al mismo tiempo que mira a los bailarines y a los mimos. La obra da qué pensar y qué discutir a quienes buscan nuevas sendas para la ópera dramática.

Mucho se había discutido ya en Alemania después del estreno en forma de concierto de la "*Rosa Blanca*", creada en el año 1949 por Wolfgang Fortner; el estreno se efectuó en los conciertos públicos del Suedwestfunk Baden-Baden (emisora para el sur oeste). El compositor Wolfgang Fortner, nacido en 1907, ha tratado de desarrollar el ballet en sentido moderno, superando la tradición. El ballet se presta más que ninguna otra forma para transponer música moderna en forma visual. La base de la obra sigue siendo el movimiento sinfónico. Para Richard Strauss también el punto de partida fué la sinfonía de la cual llegó al teatro; pero su música reposa en melodías libres y en un gran aporte de energía. No sólo la obra de Fortner, sino la mayoría de las composiciones modernas, carecen de estos elementos; los reemplaza un extraordinario refinamiento y una precisión de la invención temática. Queda por resolver, si el teatro puede prescindir de estas probadas fuerzas naturales musicales, y si la danza puede recibir sus impulsos del edificio artístico del pensamiento temático. Fortner aprovecha todos los elementos decorativos de su argumento y sus tensiones emotivas no carecen de fuerza dramática genuina. Su música es un juego abstracto con "la materia sin gravedad" de los doce tonos de Schoenberg con

sus séptimas y nonas típicas. H. H. Stuckenschmidt dice de esta música: "Fortner renuncia a todos los medios convencionales y habla en un idioma musical nuevo, sumamente concentrado y expresivo. Todo en esta partitura, desde el dúo para violines hasta el Boogie-Woogie, se refiere a una idea básica, una "idée fixe" que cambia de manera sorprendente de parecer en variaciones figurativas rítmicas y de contrapunto". La "*Rosa Blanca*" exige mucho del coreógrafo. El problema fundamental de su representación reside en hacer evidente la transparencia alegórica de los sucesos y las perspectivas mágicas de la música. La discusión del problema se ha centrado en el hecho de si se puede realizar la variedad de la partitura por el ballet.

El cuento de Oscar Wilde, "*El Nacimiento de la Infanta*", dió el argumento para el ballet, en realidad un tema sumamente adecuado, que Franz Schrecker ya había empleado anteriormente. La historia del enano feo que se enamora de la princesa, y que muere ante el súbito reconocimiento de su fealdad; las escenas de las flores y de los pájaros, el encuentro del enano con su imagen, reflejada en el espejo, y la catástrofe, todo eso es un argumento que, por así decirlo, exige la danza.

La representación de este experimento osado en Berlín ha repercutido en el extranjero. El diario de París "Le Monde" dice que el ballet de Fortner "*La Rosa Blanca*" tendría que ser representado en muchas capitales, porque este experimento es digno de que lo conozca el público internacional.

Entre los más jóvenes compositores de Alemania, Hanz Werner Henze, nacido en 1926, es considerado como el único de talento espontáneo. Otrora alumno de Fortner, se dedicó después de poco tiempo a la música de doce tonos. Pero su talento es demasiado individual para que se entregara de lleno a la música dodecatonal. El considera todas las posibilidades que la música contemporánea ofrece a un compositor.

En Colonia asistí a una representación perfecta del "Teatro de las maravillas" de Henze. Esta obra da testimonio de la clara visión artística de este compositor; entre la multitud de los entremeses de Cervantes ha sabido escoger "*El teatro de las maravillas*" que representa un fenómeno caprichoso e irónico de nuestro tiempo: la ilusión es más fuerte que la verdad. Henze titula su obra "ópera para actores", y la música desempeña en ella un papel análogo al de la "*Historia del soldado*" de Stravinsky. Henze creó miniaturas musicales de carácter aforístico que acompañan irónicamente la acción del embaucador, sin entrar en la conciencia de los auditorios. La música es transparente,

mientras que la acción en el escenario se desarrolla de manera ruidosa y violenta.

La música es para Henze una mera "cosa de los nervios", del "oído fino". Su punto de partida es siempre la visión acústica. La instrumentación, muy transparente, acentúa las secuencias de los doce tonos que a menudo se pierden en pasos angostos y da una forma en verdad convincente a su música. Así se explica también la fuerza mímica de su obra. El argumento peculiar de ella exige una mímica marcada tanto de los actores como de la música, pues el teatro de las maravillas que el farandulero español evoca ante los notables de un pueblecito con ocasión de la boda de la hija del alcalde, es imaginario, pero tiene que fascinar al pequeño grupo de espectadores tanto en el escenario como en el público en la sala. Nosotros, los espectadores en la sala, no experimentamos sino el reflejo de sucesos sugeridos al público que está sentado en el escenario, frente a un tablado pequeño. La representación en Colonia fué muy lograda; no sólo los actores que encarnaban a los espectadores parecían hechizados por el charlatán; también el público en la sala lo estaba, y acompañaba el espectáculo en el escenario con gestos y aclamaciones.

Al lado del director del Teatro de las Maravillas, Chanfalla, hay un músico con un contrabajo, una figura grotesca que rasca de tiempo en tiempo su instrumento, mientras que un solista ejecuta brincos grotescos con su violín (Ej. 1). Una música impresionista y altamente diferenciada acompaña la escena de la lluvia y del desfile de los ratones.

Ej. 1:

Impromptu

$\text{♩} = 84 = 88$



El charlatán finge lluvia, producida por las aguas de la fuente del Jordán, al mismo tiempo que dice: "Si esta agua humedece la cara de una mujer, la cara se transformará en plata pulida y las barbas de los

hombres se convertirán en oro". En seguida todos se hacen rociar por las aguas imaginarias y dan muestras de caer en trances de éxtasis. Henze llama "Estudio" a la música que acompaña esta escena (Ej. 2); las demás partes de la partitura también llevan nombres musicales abstrac-

Ej. 2:

Etude $\text{tr.} \text{~~~~~}$
 $\text{♩} = 72$
 $\frac{0}{\text{E}} \frac{6}{\text{B}}$

Arpa
 Cuerdas
 Clar. B.ajo
 Corno Ing.
 c. fg.
 b7

tos. Rondó, Improntu, Recitativo, Marcha heroica, Furioso, Rapsodia, Momento musical. La música de la escena de los ratones se titula "Perpetuum Mobile". Chirinos, la compañera del charlatán, evoca una manada de ratones que "descienden en línea directa de los ratones del arca de Noé". "Son ratones manchados, jaspeados, azules, pero al fin y al cabo no son más que ratones". Una tremenda confusión se forma en el escenario. Se oyen gritos y exclamaciones: "Sujéténme, me tiro por la ventana", "Recoge tu falda, para que no te muerdan", "¿Dicen que eso no es más que una manada? Por la vida de mi abuela, esos son más que miles". Teresa Repollo grita: "Uno de color moreno cuelga de mis rodillas", "Que el cielo me ampare, pues en tierra me lo niega"; en seguida se desmaya. La música que acompaña esa escena es un trozo brillantemente instrumentado cuyo núcleo reside en un efecto

motor (Ej. 3); por cierta combinación de instrumentos de viento, cembalo y batería, Henze consigue un efecto excitante. Cada suceso en el teatro imaginario, la corrida de toros, el desmoronamiento del templo por Sansón y la danza de Salomé en la cual el novio es el compañero de baile de una Salomé que no existe, bosqueja la música en forma extraordinariamente característica. Los vastos intervalos y la armonía compleja de esta música terminan al fin de la ópera en una especie de jazz dodecatonal.

Ej. 3:

Perpetuum mobile

♩. = 150

The musical score for "Perpetuum mobile" consists of two systems of staves. The first system includes a flute part (Fl. picc.) and a piano accompaniment. The flute part is marked "sempre stacc." and "Fl. Grad". The piano accompaniment includes a trumpet part (Tr.) and a drum part (Tamb.). The second system continues the flute and piano parts. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Las representaciones del "Teatro de las Maravillas" y de "El Retablo de Maese Pedro" de Falla en los "Kammerspiele" de Colonia merecen alto elogio; la interpretación, llena de burla agresiva y de caricatura cromática, fué sin embargo moderada por un criterio estético. Esta creación musical en estilo modernísimo no sólo despertó el aprecio de un pequeño grupo de entusiastas, sino que logró amplio éxito en el gran público.

EL GRAN SIGLO DE LA MUSICA ESPAÑOLA

EN EL CUARTO CENTENARIO DE LA MUERTE DE CRISTÓBAL DE MORALES

P O R

Adolfo Salazar

I

ACABAN de cumplirse cuatrocientos años desde que murió, no se sabe exactamente cuándo, Cristóbal de Morales, el primero de los más grandes músicos del siglo XVI español y uno de los más grandes también de la Europa coetánea. España ha contribuido para ensalzar su figura con la publicación de sus obras completas (1). Sin embargo, para llegar a la conciencia pública es menester que esas obras se ejecuten; si no en el templo, al que estaban destinadas, en conciertos donde vuelva a establecerse (y con ello la mejor apreciación) de la polifonía vocal, arte al que pertenecen las obras de Morales y sus continuadores en grandeza genial. Solamente desde hace unas décadas se sabe, entre el público aficionado, pero no erudito, que la música española del Renacimiento estaba en el mismo plano que su literatura y su pintura, que su arquitectura inclusive y, aun en casos como Morales y sus inmediatos seguidores, sobrepasó a algunas manifestaciones de las letras y los pinceles. Pero con desventaja para llegar a conciencia popular, porque mientras que la poesía, el teatro y la novela pueden leerse en ediciones continuadas y la pintura se exhibe en permanencia en los museos, la música de su propia época, en cambio, permanece muda en sus infolios y libros de coro. También es muy reciente el hecho de que esa música pase al repertorio de las grabaciones eléctricas. Por lo menos encontraremos en ellas el producto comercial parejo a las grandes ediciones ilustradas. Alegrémonos. Sólo así se conocerá completa la cultura espa-

(1) Cristóbal de Morales: "Opera Omnia". Volumen I. Missarum liber primus (Roma, 1544). Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, CSIC, 1952.

ñola que, musicalmente, llega a la cumbre en la época mencionada. Por lo menos en México se ha sabido honrar la memoria de los grandes polifonistas del siglo XVI, tomando como principio el cuarto centenario de la muerte de Morales.

El siglo XVI —en efecto— es el siglo de oro de la música española: no sólo de la polifónica, a voces solas —arte de la Iglesia y arte madrigalesco en las salas— sino también de su música instrumental: basta mencionar a este punto los nombres de Antonio de Cabezón y de Francisco Salinas, nacidos en la segunda decena del siglo, mientras que el arte de los vihuelistas llena, todo él, de una manera textual, en sus tratados impresos, los cuarenta años centrales de esa centuria. La gran polifonía, que había sido largamente gestada en España alcanza su madurez, en un esplendor comparable a la gran polifonía flamenca e italiana, durante todo el siglo décimosexto. Una trinidad de músicos elevarán a España al más alto nivel que ese arte asumió en su historia total: Cristóbal de Morales, tal vez nacido antes de comenzar el siglo; Francisco Guerrero, en su centro, y Tomás Luis de Victoria, que muere entrado el siglo siguiente. La deslumbradora claridad de ese arte traspasa los mares; llega a la América española y en México se recogen sus magníficas consecuencias.

En el siglo XVI la literatura española conoce también una era inigualada. Las primeras décadas ven la muerte de los Reyes Católicos y la elevación al trono de Carlos I, quinto de Alemania, con quien se levanta el efímero estilo arquitectónico conocido como Renacimiento Español. Mediando el siglo, Carlos suelta el Imperio de su mano. El reino de España pasa a las de su hijo Felipe. La primera mitad del siglo está considerada por los historiadores de la literatura como la época media y final del Renacimiento; en la segunda comienza, propiamente, el siglo de oro de nuestras letras. En ese lapso han visto las luces del mundo y de sus artes Juan del Encina y Lucas Fernández; el teatro recorre su extraordinaria aventura con Gil Vicente; la erudición, con Antonio de Lebrixa o Nebrixa; llegan de Italia las brisas líricas, y Boscán y Garcilaso se aprestan a recogerlas con Gutierre de Cetina, que conocieron en su persona los mexicanos de México y de Puebla de los Angeles; los estudios humanistas se levantan en Diego Hurtado de Mendoza, y los preceptos históricos hacen crisis en Francisco Cervantes de Salazar, que fué Rector de la Universidad de México, y uno de los historiadores desterrados de la Nueva España. Este Cervantes o este Salazar, abogó siguiendo los pasos de Hernán Pérez de Oliva, porque las discusiones filosóficas, y en menor grado las científi-

cas, se hicieran en lenguaje llano, relegando el latín a las sacristías. Su gesto quizá pudiera llamarse popular. Sin duda alguna su repercusión se dió en la novela picaresca y de rechazo en la música instrumental, de tan popular entronque. Un cambio de estructura social estaba latiendo en el ambiente. El "Lazarillo de Tornes" y el "Guzmán de Alfarache" son testimonios ejemplares, y todos saben que Mateo Alemán vino aquí y aquí imprimió sus ideas relativas a la reforma de la ortografía castellana que, de paso diré, contienen datos importantes acerca de la música del tiempo, comenzando el nuevo siglo. La novela picaresca, o de costumbres, la pintura de los caracteres y la vida del pueblo español suponían una venganza contra los novelones de caballerías; contraste y alternativas que van a encontrarse en los poetas, ya de vencida el siglo XVI, con Fray Luis de León, tan reciamente castellano en sus acentos, y algunos poetas de la escuela sevillana (que era la contrapartida de la salmantina) como Baltasar del Alcázar, popular hasta la rusticidad. Frente a ellos se levanta la inspiración italianista de los poetas pastoriles, Montemayor y Gil Polo, con otros imitadores de sus "Dianas". En fin, los ardores de la poesía mística no desmienten la estirpe popular de sus poetas en Teresa de Cepeda, o de Jesús (*entre pucheros anda el Señor*), Luis de Sarria, llamado de Granada y Juan de Yepes, llamado de la Cruz. La segunda mitad del siglo es un hervidero de genios y de ingenios, no por menores menos agudos. El espíritu popular se mira en el espejo de los pasos de Lope de Rueda, Juan de Timoneda y Juan de la Cueva, no apagados todavía los reflejos clasicistas.

El siglo de oro de las letras castellanas resplandece mediando el siglo. Miguel de Cervantes no había cumplido los diez años cuando Felipe II, que le llevaba veinte, hereda la corona española de manos de su padre. Lope de Vega inunda con su fecundidad genial las últimas décadas del siglo. El teatro se renueva; la música que interviene en él es de estirpe popular, y la inspiración popular de romances y letrillas, mezcladas a las danzas de los salones, dió desde hacía unas décadas a los vihuelistas sus temas para que los tratasen con sabias diferencias ornamentales. Cuando Tomás Luis de Victoria muere, decae el genio musical de los compositores religiosos. La música profana avanza el pie en la escena. Calderón llega, y con él el recitativo italiano tímidamente anunciado por Lope de Vega. Ya es un mundo distinto. Y ese mundo, en el cual entra en su ocaso la polifonía española, es el que ve ascender el arte de la pintura en tiempos de Felipe IV, con las grandes escenografías de las óperas para el Buen Retiro y en los pince-

les de Velázquez. Se da la fecha de 1500 para el nacimiento de Cristóbal de Morales. Velázquez nació en 1599. El siglo de la pintura española sigue al siglo de la música.

LOS GRANDES POLIFONISTAS ESPAÑOLES Y SUS COETÁNEOS

No sería fácil, si quisiéramos fijar las ideas mediante un parangón entre la música y la literatura del siglo XVI, comparar a las tres grandes figuras de la polifonía sagrada de ese siglo con algunos de sus coetáneos sobresalientes en las letras. La magnitud de la polifonía es un arte que sucede en grandeza a su arquitectura. Los poetas de época son menores, por comparación. Nada más lejos de la severa majestad de Morales que los poetas de los Cancioneros que le habían precedido en un arte, podría decirse, madrigalesco; pero, en parte por esa razón, esos poetas se vieron apreciados y gustados en su momento, mientras que Morales, incomprendido por las gentes de su tiempo, desde el Emperador hasta los chantres de las capillas donde sirvió en España, en los años de su madurez, le negaron incluso los honores que no dejaban de tributar a músicos muy inferiores a él. La comparación con Garcilaso nacido por los mismos años que Morales, que, como él, murió joven y que recibió también un fuerte influjo del arte italiano, estaría desplazada hablando de Morales. Pero no resultaría demasiado forzada la comparación entre el tierno Francisco Morales, su sucesor, con Fray Luis de León, el cantor de Salinas. Siguiendo por este camino, tal vez no resultase excesivo encontrar en Tomás Luis de Victoria la elevada nobleza de expresión de un Fernando Herrera, aunque solamente en algunas de las primeras obras de Victoria, porque Herrera el poeta e incluso el Herrera arquitecto de Felipe II y tremendo realizador del monasterio de El Escorial, son fríos en comparación con el dramatisimo de Victoria, que solamente tiene un punto de entronque con los escultores castellanos en madera policromada: Alonso de Berruguete, como el más significado, mientras que podría encontrarse algún acento de Cristóbal de Morales en Gregorio Hernández que nació años después de la muerte del músico. Si este género de comparaciones no se hace odioso (y lo empleo a fin de dar alguna idea sobre el carácter de ese arte, ya que por la escasez de audiciones no es fácil que nos formemos una idea aproximada de su obra) podría sugerir que, sin rigor en las fechas, la austera grandeza de Ribera podría ser puesta en el plano de la polifonía de Morales; pero la trágica figura de Victoria, en sus últimas obras, sólo encuentra una comparación posible con algunos cuadros nacidos

de la atormentada imaginación, paleta y figuras de Doménico Greco, su estricto coetáneo.

Sin duda, estos paralelismos son peligrosos, porque no es posible que sean entendidos cabalmente, ya que falta la experiencia del auditor y ya que no se trata de obras aisladas, más o menos representativas de cada uno de esos autores, sino que se refieren a las líneas generales de su personalidad. Las obras de Morales, de Guerrero o de Victoria no se cantan casi nunca y no podemos formarnos cabal idea de su genio como, por ejemplo, tratándose de un Bach o un Beethoven.

Ocurre frecuentemente en esta época que en los hombres —después gloriosos— nacidos en una localidad pequeña, aldea o suburbio (e incluso en ciudades grandes como Sevilla o Avila) no se haya podido encontrar constancia clara de su nacimiento y que haya que proceder por la vía inductiva. Ni de Morales, ni de Guerrero ni del mismo Victoria se han hallado las actas bautismales. Don Francisco Asenjo Barbieri, que fué un gran investigador, a más de otras dotes musicales, sugirió a Pedrell que Morales debió nacer en la última decena del siglo XV, y así lo dice el insigne autor de la "Hispaniae Schola Musica Sacra". Pero el nombre de Morales era muy corriente en la región andaluza en ese tiempo, e incluso se han encontrado diversos Cristóbal Morales, de manera que ha habido eruditos que le hagan nacer en 1512, con lo cual habría marchado a Roma, acompañando tal vez al Cardenal don Alfonso Manrique (hermano de Jorge Manrique, el poeta) a la edad de diecinueve años, lo cual pudo ser, aunque parece prematuro, pero aun más lo sería que a los catorce años fuese nombrado Morales maestro de capilla de la catedral de Avila, donde dejó varias obras manuscritas... Otros autores encuentran que en 1503 era cantor del duque de Medinasidonia, fecha en la que existía contra él cierto exhorto conminándole al pago de algunas deudas. Evidentemente, la edad de tres años sería demasiado temprana para contraer compromisos, si es que se da por buena la fecha de 1500 para el nacimiento de Morales. Esta fecha le habría hecho morir a los cincuenta y tres años. Dada la magnitud de su obra no parece inconveniente que se atrase la fecha de su nacimiento en diez o doce años.

La familia de Morales era sevillana. Con el año de su venida al mundo se ignora el lugar preciso en que nació. Probablemente fué en la capital, porque él firma algunas obras suyas como "hispalensis", aunque el hecho no es terminante, porque las gentes nacidas en un reino, región o provincia determinados, se dan corrientemente el nombre de la región; ser sevillano, para Morales, lo mismo significaba que había

nacido en Sevilla como en Marchena. Parece seguro que ingresó como infante de coro en la catedral donde había recibido su educación musical de manos de Pedro Fernández de Castilleja, a quien Guerrero llamaba "maestro de maestros". La escuela musical de la capital andaluza conoce en estas décadas su mayor brillantez. A ella pertenecen, además, Pedro y Francisco Guerrero, hermanos; Juan Vázquez, el famoso autor de villancicos polifónicos, deliciosos por su inspiración y de hábil manejo de las voces, finas páginas que transcritas por Jesús Bal y Gay fueron publicadas recientemente por el Colegio de México; Juan Navarro, también otro nombre muy extendido en la región andaluza y que ha dado origen a confusiones, pensándose inclusive que ese músico vino a México al comenzar el siglo XVII y que aquí murió; pero este Navarro, un menor franciscano de Michoacán, era natural de Cádiz, en cuya orden no se practicaba el canto polifónico; Rodrigo de Ceballos; Alfonso Lobo y el músico y teólogo famoso don Fernando de las Infantas, que escribió desde Roma a Felipe II para que se impidiese la reforma del Antifonal Romano encomendado a Palestrina; lo cual se impidió, en efecto, de momento, porque un hijo de Palestrina y otros músicos llevaron al cabo ese atentado a la par musical y sagrado, doblemente segrado por lo que respecta a la tradición en el canto eclesiástico.

En 1535 vemos que Morales está incluido en la nómina de cantores admitidos en la capilla privada del Papa. Ahora, gracias a la minuciosidad burocrática con que se llevaban los "apuntamientos" de la capilla (*Liber punctorum Capelle*), podemos seguir paso a paso la estancia de Morales en Roma durante diez años, con un detalle que no siempre le favorece en lo personal, aunque su conducta raye a mayor altura de sus compatriotas españoles, irrespetuosos, querellones, fulleros y faltones.

LOS ESPAÑOLES EN LA CORTE DEL PAPA

Las "entradas" del "Liber punctorum" de la capilla papal son sumamente pintorescas, porque, a ratos, exhiben el carácter de los españoles que figuraban en ella, que no se privan, aun cuando el Santísimo Sacramento esté de manifiesto, de gritar, polemizar e incluso llegar a las manos, lo cual iba en merma de la autoridad de Morales, cuando era éste el que llevaba la responsabilidad del coro de la capilla. Las condiciones saludables de Roma no fueron antaño muy recomendables, ni el régimen de vida en aquellos tiempos era de lo más higiénico, pero las enfermedades de Morales parece que eran demasiado frecuentes. El musicólogo norteamericano, doctor Robert Stevenson, que ha

examinado minuciosamente los apuntamientos de dicho libro, dice que el nombre de Morales figura en él cuatrocientas cuarenta y una veces (2). De ellas, trescientas treinta y nueve son con motivo de su retraso en llegar al coro; sesenta y cinco, por causa de enfermedad. Su salud delicada, que lo hacía levantarse tarde de la cama, le hacía faltar con frecuencia a maitines. Otras veces las faltas eran porque tenía que mudarse de casa, o se va fuera, o porque está haciendo una peregrinación por las "siete iglesias", o por alguna razón menos importante que ocasiona que le pongan dos escudos de multa.

El número de cantores extranjeros estaba bien equilibrado en la capilla papal, que tenía, con razón por lo visto, el predominio de los españoles, y vale recordar que en ese tiempo asumían una importancia política muy fuerte en Italia. Poco después de ingresar Morales en la capilla pontificia llega de España Bartolomé de Escobedo (un nombre importante), reuniéndose con otros de nombres Núñez, Calasanz y Sánchez, más tarde con Pedro Ordóñez, también hombre de mucho mérito. La llegada de Escobedo desequilibra la composición de la capilla y los cantores franceses se declaran de sobrepellices caídas, lo cual motiva que se les imponga un mes de multa, cosa que da a entender la gravedad de la falta. Escobedo era hombre de mal talante, y en una ocasión en que un corista se equivocó durante la celebración de la misa, Escobedo le llamó "cerdo", de tal manera que lo oyó hasta el Papa, y en otra ocasión se le oyó tildar de "burro" a otro sochantre. El mencionado Juan Sánchez era uno de los más impacientes, y en ocasión de que un cantor se escapaba del coro, lo agarró y lo golpeó en plena misa. Pero cuando el director de la capilla le dió un papel que no le gustaba, armó el gran escándalo en presencia del Santísimo. Lo metieron en la cárcel y el coro se declaró en huelga, yendo a ver al Papa pidiéndole que restituyese a Sánchez a su puesto. El Papa los atendió, Sánchez fué repuesto, aunque en uno de los últimos lugares, lo cual él tomo a mal, dándose continuamente de baja por enfermo y peleándose con los demás cantores. Era el mismo caso de Ordóñez, por lo cual los apuntamientos lo señalan con frecuentes multas. El tal Núñez armó tal escándalo un día en que llevaba a su hija para que entrase en religión, que el ruido llegó hasta los oídos del Pontífice. Todos ellos se ponían enfermos cuando les convenía, y de Núñez, como de otros, hay constancia que lo hacían cuando tenían que quedarse en casa para regar su huerto.

Por comparación, Morales resultaba un ángel. Sólo una vez está

(2) Robert Stevenson: "Cristóbal de Morales" (Ca. 1500-53) a Fourth-Centenary Biography, *Journal of the American Musicological Society*, Spring, 1953.

multado por querellas y sus enfermedades resultaban comprobables. Parece que, preocupado por su labor como compositor, muy abundante, tenía la mano blanda con sus coristas, por lo cual no gozaba de gran estimación en este punto. Su posición como autor de música polifónica le importaba más que su oficio de cantor. La influencia de los polifonistas flamencos era por la época de Morales, mediando el siglo, mucho más intensa en Italia que en España, donde se conservaba una tradición un tanto rígida, que se estima como propia del carácter nacional. Morales se identificó pronto con la técnica ítalo flamenca que, unida a su fondo español, iba a dar por resultado una capacidad de expresión y de dramatismo, de sentimiento místico, que contrastaban con el interés del arte italiano, entonces más preocupado por la belleza arquitectónica de sus construcciones polifónicas. Y, en cuanto al arte flamenco, privaba sobre todo el placer por las ricas complicaciones contrapuntísticas, del hábil juego de las voces. Pero de la moderada complicación en la escritura de Morales no hay que sacar conclusiones demasiado terminantes, como lo hizo alguno de sus mayores críticos, porque la tendencia hacia la isocronía de las voces era normal en el arte popular, y algún flamenco como Orlando de Lasso bebió en estas fuentes para sus composiciones polifónicas, principalmente en sus años de Italia. En cuanto a la expresividad de la música de Morales, no estaba entendida como muy española por sus paisanos coetáneos, y se lee en el famoso libro del fraile Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos*) que, aun cuando le tributa los mayores elogios, lo considera como un compositor extranjero, particularmente por su dilatada estancia en Roma.

Vista hoy la música de Morales, puede observarse que las cualidades de severidad y emoción profunda que la distinguen fueron acentuándose constantemente en sus misas, motetes y responsorios. Para lograr su expresión, a veces lacerante, Morales hace uso de procedimientos armónicos inéditos o poco usados en su época. El respeto que inspiraba como compositor hizo que no se levantaran las acostumbradas repulsas contra tales procedimientos, y opiniones hubo, como la de Adam da Bolsena, que fué también maestro de la capilla pontificia, tiempo después de Morales, que al hablar de una de sus Lamentaciones, dice que "in vero e una maraviglia del arte". El influjo de Morales se extendió, para algunos musicólogos, incluso sobre la que justamente puede decirse que es la gloria de la música polifónica italiana del Renacimiento, Juan Pierluigi, llamado de Palestrina, que oía habitualmente las obras de Morales en la capilla pontificia.

Esta capilla era en tiempos de Paulo III, el Papa de Morales, hacia

1535, en la que el sevillano ingresó en ella, la corporación vocal más numerosa y excelente de Roma. Es posible que el número de cantores de que se componía la capilla al llegar Morales fuese solamente de dos docenas, pero pronto se aumentó el número a treinta, probablemente por el tiempo en que vino a la capilla el flamenco Arcadelt en calidad de "maestro dei putti", que eran los niños cantores. Se ha procurado investigar qué clase de voz tenía Morales, porque algunos eruditos piensan que fuese un sopránista, aunque parece ser más cierto que tenía voz de tenor. El hecho de que en algunos grabados aparezca con barbas montesinas no es fehaciente, porque por su época comenzaron a abundar en España los falsetistas, no sabemos bien si naturales o fabricados, ya que su "escuela" se ha mantenido siempre en secreto desde los tiempos de la dominación árabe; pero alguna viajera por España, en el siglo XVI, cuenta su asombro al ver que quien ella creía una mozuela por su linda voz, era un grave varón de barbas y patillas.

MORALES Y LA PAZ DE NIZA

Se dice que el mismo día en que Cristóbal Morales ingresó en la capilla romana (1º de septiembre de 1535) comisionó el Papa Paulo III a Miguel Angel para pintar el colosal fresco del Juicio Final, en la Capilla Sixtina, pero los historiadores del Renacimiento en Italia lo dan trabajando ya en esa pintura desde el año anterior. De cualquier modo, es conveniente no confundir la nave incluida dentro de la Basílica del Vaticano y conocida con el nombre de Capilla Sixtina, por su fundador, Sixto IV, con la institución coral llamada también así. Esta es una denominación popular, pues su título exacto es el de Il Colegio del Cappellani Cantori della Cappella Pontificia. La idea expuesta por Mitjana de que el nombre de Capilla Sixtina, con que se conoce al coro, le fué dado por otro Sixto, el quinto de la serie, que habría fundido para ello la Capilla Vaticana, de muy antiguo abolengo, con la Capilla Julia, fundada más recientemente por el Papa Julio II, no parece ser cierta, porque la fusión fué de otros coros anteriores, bajo Gregorio XI, en el siglo XIV. Lo que hizo Sixto V fué otorgar ciertas prebendas a sus componentes y nombrar a Palestrina como maestro, siempre con el título de Compositor de la Capilla Pontificia.

Todavía hoy, el número de sus componentes es exiguo: treinta y dos cantores. La música polifónica de este estilo y esta época, tanto la sagrada como la seglar, no necesitan mayor número de ejecutantes que, así, guardan mejor el equilibrio entre las voces y su calidad. La idea

de la magnitud en la música coral ha cambiado mucho con los tiempos. Cuando Berlioz visitó Roma en pleno movimiento romántico pensaba que la música de la famosa capilla correría parejas con la tremenda decoración miguelangelesca. Asombrado por la economía de la música, el gran francés no pudo contenerse, preguntando: —Pero, a lo menos ¿donde está el órgano? Berlioz no había oído mencionar, probablemente, el estilo dicho “a capella”, a voces solas, sin ingerencia de instrumentos de ninguna especie, que era (y sigue siendo) el propio de estas capillas y esta música.

Cuando el Emperador Carlos V fué coronado en Bolonia como “rey de romanos” por el Papa Clemente VII, la Capilla Pontificia fué la encargada de intervenir en las ceremonias correspondientes. Poco después era Cristóbal de Morales el maestro que se impuso a ella por su talento sobresaliente. Un hecho significativo demuestra el aprecio en que en aquel momento se tenía al sevillano. En el año 1538, alrededor de los cuarenta años de Morales, se festejó en Niza (ciudad a la sazón italiana) la paz que firmaron Carlos V, en nombre del Sacro Imperio Romano Germánico, y Francisco I, su elegante rival, por parte de Francia. Las querellas de ambos monarcas eran endémicas, más onerosas que crueles, probablemente, porque las guerras de antaño no se parecían a las de ahora. Pablo III se propuso reconciliar a los dos soberanos y de acuerdo éstos, se firmó la paz de Niza. El Papa y cada monarca iban acompañados cada cual por su capilla, pues los reyes no viajaban sin su séquito de cantores y, en muchos casos, de sus músicos de cámara. La música formaba parte de lo “suntuario oficial” y era uno de los símbolos de la realeza. Esos viajes produjeron resultados fecundos para el arte por el intercambio de estilos y de técnicas a que daban lugar y por eso se ve en la época de los Reyes Católicos y de sus hijos que la música francoflamenca, la española y la italiana estaban influyéndose mutuamente, en un producto total que puede llamarse europeo sin dejar de poder llamarse nacional en cada uno de los casos.

Desde luego se reconocía que la Capilla Pontificia superaba a las otras dos. Había que componer una cantata alusiva, y para ello no se designó ni a un italiano, ni a un flamenco ni a un francés, sino a un español al servicio del Papa, precisamente a Cristóbal de Morales. Tal vez puede verse en este hecho cierto rasgo diplomático del pontífice a fin de no herir susceptibilidades en Carlos ni en Francisco por el hecho de designar a un músico de uno u otro país, pero no hay duda tampoco de que sin la reputación de Morales el Papa no le habría dado ese encargo tan honroso. La cantata de la Paz de Niza (que fué

la primera obra que se imprimió de Morales) fué encontrada por Mitjana en la Biblioteca de la Universidad de Upsala y hoy se puede escuchar en grabaciones gramofónicas. Hay un rasgo curioso en esa composición que es una muestra de la intención y de la habilidad de Morales. La obra está compuesta a seis voces. Cinco de ellas cantan el texto alusivo en latín, prodigando los elogios para Paulo, Carolus y Franciscus (por este orden), mientras los tenores cantan a intervalos una sola palabra: "Gaudeamus" (regocijémonos), sobre las inflexiones del canto llano.

El procedimiento (que no era nuevo) debió resultar bien a Morales porque en otra ocasión, más adelante, Hipólito de Este, el hijo de Lucrecia Borgia (o Borja, mejor dicho) y de Alfonso I de Ferrara, acababa de ser nombrado cardenal. Hipólito era el árbitro de las elegancias ferrarenses. Se conoce un retrato de él por el Brozino donde le pinta con barba, acariciando a un perrito de aguas (aquellos "blanchetes" con cuyos vellones las damas de los viejos tiempos adornaban sus vestidos, no descubiertas aún, me imagino, las albas pieles de los armiños): refinamientos sutiles. Y para conmemorar su elevación a la púrpura cardenalicia, Hipólito encargó a Morales la cantata jubilar que era indispensable. "Jubilemus Hyppolito et cantemus canticum novus". Entre el tejido polifónico, Morales desliza repetidamente las palabras "Magnificabo nomen tuum in aeternum", que parecen un tanto presuntuosas si se piensa en su origen, pero Hipólito de Este, de cuya fastuosidad de vida es testigo Torcuato Tasso, no se contentaba con menos. Ser un protegido de Hipólito era entonces sinónimo de genio; por lo menos, de celebridad, e incluso de "autor a la moda" si puede decirse, aunque esa consideración no sea la que mejor corresponda a un hombre de ideas recias y profundas como el maestro sevillano.

Aún cuando el Papa Paulo era un hombre de edad avanzada (sesenta y siete años en el año de la paz de Niza) hizo todavía algunos viajes, hasta 1543, siempre acompañado por Morales. La popularidad de aquella cantata pacífica se había extendido por España, de tal manera que los vihuelistas transcribían su música para uno o dos instrumentos de su especie, incluso ya después de muerto Morales (por Fuenllana, en Sevilla, en 1554, y antes, para dos vihuelas, por Enríquez de Valderrábano, en 1547). El Emperador y el Papa resolvieron encontrarse nuevamente en Bolonia en 1543 y allá fué Morales en largas jornadas a caballo que le quebrantaron mucho, pero él confiaba obtener de Carlos alguna capellanía, lo que no ocurrió. Vuelve a Roma en 1544 y está enfermo durante tres meses, tras de publicar dos volúmenes de

misas de cuyas dedicatorias esperaba alguna merced de los magnates, que también resultaron fallidas. Al año siguiente se cumplen diez de sus trabajos en la Capilla Pontificia tras de los cuales tenía derecho a una vacación "sabática". En marzo de aquel año el cabildo de la catedral de Toledo había anunciado que estaba vacante el puesto de maestro de capilla y hacia él vuelve Morales sus ojos, con más fatigas que provecho.

ANDANZAS Y SINSABORES DE UN MÚSICO DEL RENACIMIENTO

Existe la posibilidad de que Morales regresase a España por algunos meses en 1540, porque cada cinco años de servicio en la capilla papal estaban premiados con un asueto pagado de diez meses. Morales pidió permiso para ausentarse de Roma rumbo a España, pero no se sabe nada de sí, en realidad, marchó a su patria, aunque no hay constancia de su regreso a Roma hasta mayo de 1541. En 1539 habían aparecido algunas composiciones sueltas de Morales en diversas antologías publicadas en Lyon y en Venecia. En 1540 otra antología contiene su famosa misa sobre la canción francesa de "L'homme armé", un tema que frecuentemente utilizaron los polifonistas de la época y Morales dos veces. Se dice que el tema era muy del agrado de Carlos V, cuyo maestro de capilla era a la sazón el flamenco Nicolás Gombert, entre cuyas obras se imprimieron en 1541 algunos motetes de Morales. Si el maestro sevillano regresó a España en la fecha en cuestión es probable que se pusiera en contacto con Gombert para pedirle que elevase al Emperador su misa sobre "L'homme armé". Pero Carlos no parece que se diera por enterado a las repetidas llamadas del músico, discretamente puestas en sordina. Una especie de respuesta burlona de Morales habría sido otra misa en la que utilizaba la canción francesa "Mille regretz": lo siento mucho.

En los últimos años de Morales en la capilla pontificia su salud va de mal en peor. Tal vez atrapó la malaria. El viaje a Bolonia en 1543 con el Papa, con el cual debió creer en la posibilidad de acercarse al Emperador, lo debilitó mucho. Aunque todavía joven si es que nació en 1500, parece un poco resentido por la falta de protección de los magnates y en las dedicatorias de sus libros de misas, en 1544, a Cosme de Médicis, el marido florentino de Leonor de Toledo, y al Papa Paulo, Morales se da gusto a sí mismo escribiendo sus propios elogios en un buen latín, al parecer de su pluma. Pero ni el príncipe florentino ni el Papa Paulo se dignaron reconocer sus talentos y no fueron pródigos

en su agradecimiento por sendas dedicatorias. Cosme era un ejemplar perfecto del gentilhomme del Renacimiento. Paulo III (Alejandro Farnesio) era un hombre de fuerte carácter y de gran cultura, que había excomulgado a Enrique VIII y con Carlos V fundó una Liga contra los turcos; que aprobó la orden de los Jesuítas y se carteaba con Erasmo; que convocó al Concilio de Trento e hizo que Miguel Angel terminara la cúpula en la basílica de San Pedro.

Su falta de aprecio, reiteradamente demostrada, hacia Morales, no es uno de sus timbres de gloria, pero tal vez intervino en ello más alguna consideración hacia la persona que hacia el artista. La portada del libro de Misas de 1544 muestra a Morales hincado de rodillas ante el Papa, que le da su bendición, abundantemente barbados el uno y el otro; mucho más viejo el pontífice que el músico, que continuó soltero de por vida, mientras que el Papa había sido cocinero antes que fraile, había estado casado y dejó un hijo que recibió el ducado de Parma.

La falta de autoridad de Morales en la dirección de la capilla donde se sucedían los escándalos entre los cantores españoles (que sepamos) pudieron influir en la apatía papal: todo ello decidió a Morales, luego de haber pasado el segundo quinquenio, a postular al cargo de maestro de la capilla en la catedral de Toledo, que había quedado vacante desde marzo de 1545. El nombramiento se hacía meticulosamente, en virtud de oposiciones estrictas, aunque, dada la reputación de Morales, el cabildo decidió darle algunos maravedises más de los que componían su salario normal. Morales fué admitido después de examinarse la composición de prueba. Entre sus deberes en el cargo figuraba la instrucción, en la teoría y el canto, de los niños cantores, o mozos de capilla, como se les llamaba ("seises", normalmente, en Sevilla.) Era la costumbre entonces, como muchos años después en Alemania, que los maestros cuidaran tanto de la salud corporal como de la mental de sus educandos y corría a su cargo su alimentación y vestido. Entre que Morales, como más tarde su discípulo y sucesor, Francisco Guerrero, eran hombres de buen corazón, y entre que las consignaciones del cabildo para el victus y el amictus debían ser escasas, ambos maestros se vieron frecuentemente comprometidos, porque tenían que poner de su bolsillo lo necesario para completar la manutención de los clerizones, quienes, por su parte, siempre andaban descontentos, indisciplinados y en frecuentes motines. Morales debió encontrar que la biblioteca de la capilla toledana era escasa y se propuso renovarla; nuevos gastos, y ya se sabe cómo los miran los espíritus estrechos. Total, que antes de los dos años, el gran músico se hartó de los castellanos, y des-

apareció durante otros dos años sin haber dejado huella de su paso por la capilla catedralisca en la forma habitual de motetes o cánticos a los santos acostumbrados y de mayor reverencia en la localidad.

Quien da noticias de su existencia, ya en su Andalucía natal, es el frailecito Juan Bermudo, el de la famosa "Declaración de instrumentos", en su obra anterior titulada "Arte Tripharia", que, en 1549, menciona a Morales como maestro de la capilla del duque de Arcos, en Marchena. Señalemos de paso el título del libro de Bermudo, entre pedante y barroco, el cual parece aludir a las tres partes en que se divide la Música, cuya teoría procura exponer claramente (sin conseguirlo), y en lengua vulgar, para la mayor ilustración de las monjitas del convento de Montilla. Marchena es un pueblo grande, una especie de Sevilla en pequeño, rico y señorial, en el que tal vez vió Morales la luz del día y en el que tal vez bajó a las tinieblas de la tumba. La abadesa de Montilla era sobrina de la duquesa de Arcos y Morales sale a relucir con frecuencia en los escritos de Bermudo, quien parece un protegido de la familia Ponce de León, los duques. En consecuencia, Morales prodiga sus elogios para "Declaración de Instrumentos", en donde hay, en efecto, tantas páginas interesantes unidas a tantas disquisiciones farragosas; pero Bermudo era un progresista, un modernista de su tiempo, que veía en Morales el músico digno de parangonarse con los más famosos y "avanzados" de la época, en Flandes o en Italia.

Con todo ello, Morales no se siente más a su gusto en Marchena que en Toledo. Otros dos años, y en 1551 se le ve en la catedral de Málaga como maestro de capilla. Es posible que en el nombramiento interviniese el duque de Arcos, porque la provisión de este cargo en Málaga no se hacía por oposición, sino que dependía de la voluntad de la corona. Los canónigos le dan el visto bueno, un tanto contrariado por sentir la imposición, y vuelven a repetirse los acostumbrados disgustos. La manera de demostrar el cabildo su falta de aprecio a Morales consistió en no mencionarle, según la costumbre, de una manera honorífica, ni llamarle "venerable" ni por su cargo de "presbítero", como en Toledo. Un simple "Don" y asunto terminado. Así es que, cuando dos años pasados en Málaga, se entera Morales que su anterior puesto de Toledo ha quedado vacante, lo solicita otra vez, aceptando hacer nuevas oposiciones que, tratándose de un maestro como él, eran vejatorias. A todo se aviene, en su deseo manifiesto de no regresar a Málaga, de donde se había ausentado con permiso (como había hecho el año anterior, a fin de pasar unos días en Sevilla). Se va no se sabe a dónde ni por dónde, aunque verosimilmente sería por el camino real, pasando

por los pueblos acostumbrados. Desde uno de ellos, si no desde Sevilla o Marchena, escribe al cabildo toledano en solicitud del puesto, y ya en el día 4 de septiembre, acepta disputar el cargo a cinco concurrentes más, desconocidos o poco conocidos. Desde esa fecha se ignora lo que pudo ocurrirle, pues que el 7 de octubre consta en las actas malagueñas que el puesto de Morales se hallaba vacante por defunción del maestro.

(Concluirá en el N^o próximo).

ADOLFO SALAZAR.

C R O N I C A

ACTIVIDADES CHILENAS

Al cerrar el número anterior de la Revista Musical Chilena, en noviembre del año pasado, resumimos las principales actividades musicales de Chile y del extranjero durante 1953. La calidad en cuanto reseña que persigue esta sección de la Revista, aconseja completarlas con el recuento de las efectuadas en diciembre para establecer con ellas el balance completo del año.

El Instituto de Extensión Musical programó con sus conjuntos, desde el 1º de enero hasta el 31 de diciembre de 1953 un total de 262 funciones. Habida cuenta los ensayos necesarios para cada concierto o espectáculo, sinfónico, de cámara, coral o de ballet, los profesores y artistas que componen tales conjuntos, no cejaron en su actividad durante un solo día del año.

La Orquesta Sinfónica de Chile ofreció 106 conciertos; el Coro Universitario, 74; el Cuerpo de Ballet, 47; los conjuntos de música de cámara, 31, a los cuales deben añadirse cuatro representaciones varias.

Las actuaciones programadas para 1954, que se reseñan más adelante, mantendrán este activo ritmo, superándolo incluso en algunos aspectos para bien de la cultura musical del país.

LA TEMPORADA POPULAR DE VERANO 1953-54

Con una afluencia de público que superó todos los cálculos, desde el 5 de diciembre de 1953 hasta el 27 de enero de 1954, la Orquesta Sinfónica ofreció quince conciertos populares en plazas, parques y paseos de la capital y cinco en los pueblos aledaños, con la participación del Coro Universitario y trece solistas de los cursos superiores del Conservatorio. Dirigieron la Orquesta Sinfónica durante esta temporada de verano, además del titular, maestro Víctor Tevah, los directores Zoltan Fischer, Héctor Carvajal, Juan Casanova Vicuña y Juan Matteucci.

PREMIOS A CANCIONES CORALES

El Jurado del Concurso de Canciones Corales, constituido por Alfonso Letelier, Brunilda Cartes, Mario Baeza y Gustavo Becerra,

luego de analizar las obras presentadas, otorgó el primer premio (\$ 10.000) al grupo de canciones corales para estudiantes universitarios presentado con el seudónimo de "Chamanto" que correspondió a Jorge Urrutia Blondel y un premio único de \$ 5.000 a las canciones folklóricas chilenas, armonizadas para coro, de "Trovero", Waldo Rodríguez Thompson.

TEMPORADA DE OPERA EN VIÑA DEL MAR

Durante la última semana de febrero se efectuó en Viña del Mar una corta temporada de ópera, patrocinada por la Ilustre Municipalidad de esa ciudad. Constituyeron los principales atractivos las actuaciones de Blanca Hauser, Marta Rose y Víctor Damiani. En el Teatro Municipal fueron interpretadas las óperas "Il Trovatore", "El Barbero", "Tosca", "Madame Butterfly", "Traviata", "Cavallería Rusticana" y "Sayeda", del compositor chileno Próspero Bisquert. Las óperas fueron dirigidas por los maestros Carvajal y Giusti.

LA ORQUESTA Y EL CORO DE LA ESCUELA DE DERECHO DE VALPARAISO

Con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, se han organizado en Valparaíso la orquesta y los coros de la Escuela de Derecho de esta Universidad. Ambos conjuntos, dirigidos por el maestro Marco Dusi, se presentaron al público el 22 de diciembre con un excelente programa de música del Renacimiento y Barroco (canciones anónimas españolas, danzas y diversas obras polifónicas litúrgicas y profanas del Siglo XVI en la parte coral y conciertos de Geminiani, Corelli y Vivaldi en la de cuerdas). El crítico de "El Mercurio" de Valparaíso, Antonio Andrade, al elogiar la presentación, señaló que "viendo actuar al conjunto, nos pareció formado por músicos avezados, seguros y tranquilos; no por un grupo de formación reciente que pudiera sentirse afectado por el nerviosismo".

CONCIERTOS

OLIVIER BERNARD

El más importante sin duda, entre los escasos conciertos de solistas efectuados en Santiago durante el verano, lo fué el del joven pianista francés, Olivier Bernard, en la Sala Cervantes, el 15 de enero. Posee Bernard indudables cualidades como virtuoso, plasmadas sobre todo en su concepto de la hermosa "Sonata" de Strawinsky (1924). Por desgracia, la primera parte de su programa lo constituían transcripciones de obras de Bach para órgano, impracticables desde el punto de vista técnico y paradójales desde el punto de vista estilístico (Cf/R.M. Ch. N° 41).

CONCIERTO DEL CORO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

En el Aula Magna de la Universidad Santa María se presentó el 27 de marzo el Coro de la Universidad Católica que dirige Sylvia Soubllette.

El programa se inició con un recital del organista P. Enrique Albizur, ex Director del Conservatorio de Madrid, en el cual confirmó su calidad como virtuoso del difícil instrumento y como conocedor profundo del estilo contrapuntístico. En su parte solista, el P. Albizur interpretó obras de Frescobaldi, Doménico Scarlatti y Martini. El Coro de la Universidad Católica ejecutó con arte acabado obras de Palestrina y anónimas (solista Gloria Figueroa), Corales de las Cantatas 27 y 140 de J. S. Bach y, en la segunda parte del programa, el Oratorio Jephte de Carissimi.

La concertación de este oratorio constituyó un acontecimiento, tanto por la seriedad del trabajo de Sylvia Soubllette, como por la labor del Coro y de los solistas Lía Santibáñez, Inés Carmona, Sergio Matu-rana y Gustavo Chellew.

B A L L E T

EL BALLET SULIMA EN EL SUR

En enero el Ballet Clásico de Wadim Sulima efectuó una jira por las principales ciudades del Sur (Concepción, Temuco, Valdivia, Osor-

no y Puerto Montt) llevando como programas una coreografía sobre un Concierto de Bach, "El Lago de los Cisnes" de Tschaikowsky y "La Noche de San Juan", coreografía de Sulima y música de Candiani. Este ballet obtuvo sus mayores éxitos en Concepción.

PREMIO A LA BAILARINA MARIA ELENA ARANGUIZ

La presidenta del Club Zonta de Santiago, señora Cora Bindhoff de Sigren, entregó al finalizar el año 1953 un premio especial de esta agrupación de profesionales a la bailarina María Elena Aránguiz por su feliz actuación en "Carmina Burana". El club Zonta distingue todos los años a una mujer destacada por sus actuaciones artísticas. Los anteriores fueron otorgados a la escultora Teresa Larrañaga, a la escritora Rosette Feller y a la poetisa Juana Ferrer.

DANZAS ORIENTALES

En el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso el primer bailarín Juan Cebron presentó el 19 de marzo una serie de danzas orientales de gran interés. Mereció los más nutridos aplausos su "Golek", síntesis del ceremonial y atuendo con que los bailarines javaneses se adornan para efectuar sus actuaciones.

EL CUERPO DE BALLET DEL INSTITUTO

El Ballet que dirige Ernst Uthoff prepara para este año, entre otros dos estrenos de gran significado: el de un ballet de Uthoff con música de Strauss y otro de Malucha Solari. Se repondrá "Carmina Burana" (música de Orff, coreografía de Uthoff), con otros grandes ballets del repertorio de este conjunto del Instituto.

JIRA DE OTOÑO DE LOS CONJUNTOS DEL INSTITUTO AL SUR

En el momento de cerrar esta edición finaliza en Puerto Montt una gran jira de la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario y el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical.

En Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Temuco, Angol, Concepción, Chillán y Curicó estos conjuntos ofrecieron diversos programas con obras de Ravel (Ma Mere L'Oye y Concierto en Sol, solista Juan Lemann); Mozart (Concierto para piano, solista Zaror); Beethoven

(Obertura Leonora N.º 3 y Concierto para violín, (solista Iniesta); Brahms (Cuarta Sinfonía); Mendelssohn, Concierto para violín, (solista Iniesta); Wagner (Encantamiento del Viernes Santo); Rimsky-Korsakoff (Capricho Español); Strauss (Till Eulenspiegel) y Bach (Cantatas N.ºs 4 y 190, Magnificat y Pasión Según San Juan) con el Coro de Concepción.

El Cuerpo de Ballet con la Orquesta Sinfónica y el Coro Universitario, presentó en Concepción el ballet-oratorio de Orff-Uthoff "Carmina Burana".

IV FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

Al finalizar el presente año se celebrará en Santiago el IV Festival de Música Chilena, organizado, como los anteriores, por el Instituto de Extensión Musical.

El extraordinario prestigio ganado en el exterior por nuestra organización musical, se debe, en gran parte, al éxito de los Premios por obras, que diversos países de Europa y América han tomado como modelo. Pueden presentarse a estos Festivales compositores chilenos y extranjeros radicados en el país durante diez años.

La Directiva del Instituto ha establecido para este año las siguientes recompensas:

Premio para obras sinfónico-corales, dramáticas o de ballet:

Primer premio de \$ 30.000 y Segundo premio de \$ 20.000.

Premio para obras sinfónicas sin solistas ni coros, con duración mínima de 15 minutos:

Primer premio de \$ 30.000 y Segundo premio de \$ 20.000.

Premio para obras sinfónicas con solistas y sin coro, duración mínima de 15 minutos:

Primer premio de \$ 30.000 y Segundo premio de \$ 20.000.

Premio para obras sinfónicas menores, con o sin solistas o coros:

Primer premio de \$ 20.000 y Segundo premio de \$ 12.000.

Premio para tríos, cuartetos y quintetos, con duración mínima de 15 minutos:

Primer premio de \$ 30.000 y Segundo premio de \$ 20.000.

Premio para obras de Orquesta de Cámara, con o sin solistas, de duración mínima de 15 minutos:

Primer premio de \$ 30.000 y Segundo premio de \$ 20.000.

Premio para obras para instrumento solista o dos instrumentos (sonatas para piano, violín y piano, etc.), con duración mínima de 15 minutos:

Primer premio de \$ 15.000 y Segundo premio de \$ 10.000.

Premio para trozos o colecciones de trozos para instrumentos solistas, ciclos de canciones o coros "a capella", sin límite de duración:

Primer premio de \$ 15.000 y Segundo premio de \$ 10.000.

Como en los Festivales anteriores, se establece un Premio de Honor para la obra que obtenga el más alto puntaje, con un 50% de aumento sobre el total.

Los interesados pueden solicitar otras informaciones en la Secretaría del Instituto.

TEMPORADA OFICIAL DE CONCIERTOS SINFONICOS

El viernes 7 de mayo inicia la Orquesta Sinfónica Nacional la Temporada, que este año ha de mantener, por una parte, la hermosa tradición adquirida y satisfacer, por otra, el interés creciente de los cultores de la música, cada vez más numerosos en Chile.

El maestro titular Víctor Tevah ha preparado sus programas, con diversos estrenos de gran interés y obras consagradas. Del período barroco escucharemos una obra de Händel: la Obertura de la ópera *Alsina*; del Rococó y Neoclásico: la Obertura de *Alcestes* de Gluck, la Sinfonía N° 104 de Haydn, la Sinfonía en Do Mayor y el Concierto para violín en Sol Mayor de Mozart (solista Enrique Iniesta); de Beethoven, la Sinfonía Heroica, la Obertura *Leonora* N° 3 y el Concierto N° 3 para piano (solista Edith Fischer); la música romántica estará representada con la Cuarta Sinfonía de Brahms, el concierto para piano de Tschaikowsky (solista Armando Palacios) y el Oratorio "Eliás" de Mendelssohn, con seis solistas vocales y el Coro Universitario; las obras contemporáneas programadas son: "Till Eulenspiegel" de Strauss; *Dos Tonadas*, de Pedro Humberto Allende; "Ma Mère L'Oye", de Ravel; la "Fantasía sobre temas de Tallis", de Williams; el Concierto para violín, de Alban Berg (solista Pedro D'Andurain); los "Preludios dramáticos", de Santa Cruz, y la Sinfonía N° 2 de Martínú. Además, el maestro Tevah dirigirá el último concierto de la Temporada con Claudio Arrau como solista.

Armando Carvajal dirigirá un concierto el viernes 21 de mayo con "Ifigenia en Aulide", de Gluck; el Concierto para órgano, Op. 7, N° 4, de Händel; el Concierto para órgano, de Hindemith (solista en ambos, Julio Perceval) y la Sinfonía en Re Menor, de César Franck.

Durante la Temporada nos visitarán dos grandes directores extranjeros: Anthal Dorati y Fritz Rieger.

Dorati está considerado por la crítica como uno de los más completos concertadores contemporáneos. Nacido y formado en Hungría, dirige desde hace varios años diversas orquestas norteamericanas. Nuestro público conoce su maestría a través de numerosas grabaciones, entre las que han logrado mayor favor el Concierto N^o 3 de Prokofieff para piano, con el malogrado William Kapell; la Sinfonía "París", de Mozart y, sobre todo, el "Divertimento para cuerdas", de Bartok.

Dorati ha ratificado la mayor parte de sus programas: en el primer concierto (2 de julio), presentará la Obertura "Egmont" y la Sinfonía Pastoral de Beethoven y el Concierto para piano en Si bemol de Mozart, con Elvira Savi como solista. En el segundo: la Toccata en Do Mayor de Bach, en arreglo de Weiner, la Segunda Sinfonía de Brahms y el bellissimo Concierto para Orquesta de Bartok. En el tercero: un Concerto Grosso de Vivaldi (estreno), la Suite "Hary-Janos" de Kodály (estreno), la Sinfonía 40 de Mozart y las Danzas Sinfónicas de Hindemith (estreno). En el cuarto, la Suite "Cephalo y Pochris" del compositor neoclásico belga André Ernest Grétry (estreno de gran interés), "La Mer" de Debussy y la Sinfonía Escocesa de Mendelssohn.

Fritz Rieger, Director titular de la Orquesta Filarmónica de Múnich, uno de los primeros conjuntos sinfónicos del mundo en el cual Rieger recoge la herencia de Loewe, Weingartner, Von Hausseger y Kabasta, nació en 1910 en Trautenau (Bohemia). Excelente pianista, Rieger alternó sus estudios de este instrumento con los de dirección orquestal en Praga, en la cátedra de George Szell.

El maestro Rieger ha ratificado, en el momento de cerrarse esta edición, la mayor parte de las obras que dirigirá durante el mes de junio. Desde luego incluirá la Octava de Beethoven, la Primera o la Tercera de Brahms, la Quinta de Tschaiakowsky, la Primera de Schumann y la Novena de Schostakovitch, entre las Sinfonías; la "Muerte de Isolda" y la Gran Aria del Tanhauser, de Wagner, el "Don Juan" de Strauss y, entre la música contemporánea, la Obertura "Scapino" de Walton, la "Música Concertante para Orquesta", Op. 10, de Blacher y una obra de Werner Egk u otro moderno alemán.

TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA

El Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical (Iniesta, primer violín; Ledermann, segundo violín; Fischer, viola, y Cerutti, violoncello) ha preparado cinco conciertos de música de cámara de gran valor, tanto por la variedad como por la calidad de sus obras. Constituirá, sin duda, un acontecimiento memorable, la presentación

del Cuarteto en Re Mayor de Juan Crisóstomo Arriaga, compositor y violinista vasco neoclásico (1806-1826), fallecido al cumplir exactamente veinte años, cuando constituía una de las más brillantes promesas de la música europea contemporánea.

El Cuarteto del Instituto interpretará los siguientes programas:

Primer Concierto: Mozart, Cuarteto en Re Mayor. K. 575; Britten, Cuarteto Op. 25 N° 1; Brahms, Cuarteto en Do Menor Op. 51 N° 1.

Segundo Concierto: J. C. Arriaga, Cuarteto en Re Menor N° 1; Martinon, Cuarteto Op. 43; Schumann, Cuarteto en La Mayor Op. 41 N° 3.

Tercer Concierto: Mozart, Quinteto con dos violas en Re Mayor N° 4; Ravel, Cuarteto en Fa Mayor; Mendelssohn, Trío en Re Mayor, Op. 49 (piano, violín y cello).

Cuarto Concierto: Mozart, Cuarteto en Re Mayor K. 499; Soro, Quinteto en Si Menor; Prokofieff, Cuarteto.

Quinto Concierto: Haydn, Cuarteto en Si Bemol, N° 49; Santa Cruz, Cuarteto Op. 12 N° 1; Schubert, Quinteto (con contrabajo) "La Trucha".

La Temporada de Cámara finalizará con un Ciclo de Sonatas para violín y piano de Mozart, interpretadas por Giocasta Corma y Enrique Iniesta y distribuidas en los programas de la siguiente forma:

Primer Concierto: Sonata en Si Bemol N° 15; Sonata en Fa Mayor N° 18; Sonata en Mi Bemol N° 12.

Segundo Concierto: Sonata en Si Bemol Mayor N° 14; Sonata en Fa Mayor N° 7; Sonata en Do Mayor N° 8.

Tercer Concierto: Sonata en Si Bemol N° 10; Sonata en Mi Bemol N° 16; Sonata en La Mayor N° 17.

RECITAL DE MARGARITA VALDES DE LETELIER

También en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, ofreció el sábado 24 de abril un bellissimo recital la mezzosoprano Margarita Valdés de Letelier, acompañada al piano por Free Focke.

El programa, ejemplo de buen gusto y de criterio, se inició con dos grupos de lieder de Hugo Wolf y de Brahms. En la segunda parte interpretó con arte el ciclo de Schumann, Amor y Vida de mujer y en la tercera, dos obras sobre poemas de Gabriela Mistral (Cima, de Alfonso Leng y Balada de Alfonso Letelier), y tres canciones sobre temas religiosos de Hindemith.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

UNA ENCUESTA DEL C.D.M.I. SOBRE LA CRITICA

El C.D.M.I. ha realizado una encuesta en torno a la crítica. En los Cuadernos de Información Musical N.ºs 8-9, J. Lonchampt resume las conclusiones sobre lo que piensan de ella los compositores, que son los directamente interesados en este asunto.

Si tuviésemos que creer a la mayoría de los músicos alemanes, ella es perfectamente inútil y su papel incluso nefasto. "La crítica, escribe Kurt von Wohlfurt, ha jugado desde hace cien años y aún más, un papel desastroso", "La crítica tiene por misión hundir toda música con un contenido interior" (Julius Klaas), "La crítica es una ilusión" (Hermann Heiss), "Insuficiencia, egoísmo, arrogancia" (Siegfried Borris), "Músicos fracasados, doctores estúpidos" (Félix Eberhardt von Cube), etc... Aunque hemos de tener en cuenta que se trata algunas veces de la reacción de los músicos de otra generación que, hasta el final de la guerra, vivieron en coto cerrado y quedaron sumergidos entonces por la invasión de música extranjera, tales como el dodecafonismo, contra el cual se elevaron violentamente. Y su cólera se eleva aún más contra los críticos "Progresistas", a menudo muy competentes, que se sitúan en el vértice de la vanguardia en contra de los mediocres que abundan como en todas partes.

Algunos llegan incluso a rehusar todo servicio al crítico. "El auditor es mayor, según la expresión de Furtwaengler; su gusto no es el mejor, pero su instinto es infalible". "Lo que se niega tercamente a aceptar desde hace cuarenta años es verdaderamente digno de desprecio. El único norte del artista creador es él" (Von Cube).

A otros lugares, otras costumbres. No es ciertamente en Italia en donde se reprocharía a la crítica el ser demasiado avanzada; "Cada país tiene su crítica, escribe Gian-Francesco Malipiero. La de los diarios de mi país trabaja desde hace treinta años tratando de demostrar que yo no existo".

Sin embargo, en todas partes se considera en cierto modo a la crítica como un mal necesario, y algunas veces, más que esto... Se le exige, desde luego, que sea seria, informada e inteligente. Es lo mismo. Henry Dillon (Francia), quisiera que aunase a la erudición "l'esprit de finesse"; y continúa, "los que están dotados de la segunda, no tienen siempre la posibilidad de adquirir la primera". Naturalmente la mayor parte de los compositores, desconfiados por experiencia, desean que los críticos se contenten con analizar la música: "estetas

objetivos, prudentes, sinceros, sin odio y sin pasión" pide Jean Martinon (Francia). Otros preferirían incluso que tal oficio fuese reservado a los compositores.

Están bien los análisis prudentes, serenos, con muchos términos técnicos, pero los compositores ¿resultan más avanzados? "Sin la libertad de censurar, no hay elogio adulador", pregona Beaumarchais en la cabecera del *Figaro Littéraire*. Así músicos jóvenes, más generosos y más audaces, reclaman imperiosamente a la crítica, que juzgue y que tome partido vigorosamente. "La crítica musical es excelente cuando se encuentra con la música del pasado, escribe David Lynne (Inglaterra), pero está demasiado cargada emocionalmente cuando evoluciona sobre la escena contemporánea. La consecuencia resultante es mezclar en el espíritu del público lo que posee reales cualidades con lo que es pura pretensión. Parece haber una cierta cantidad de artículos deshonestos en que el crítico, habiéndose solidarizado con una determinada obra de un compositor, se cree obligado a sostener su obra futura, sea cual fuere su calidad". Maurice Ohana (Francia), es todavía más neto: "La crítica debería ante todo tomar un partido aun a riesgo de graves errores; muchos críticos actuales no son más que hábiles informadores que dejan puertas abiertas de socorro en todas direcciones. Por lo demás, el crítico puede ayudar al compositor a encontrar su camino, iluminándole sobre sus puntos débiles o sus dones que la amistad o la rivalidad le ocultan cuando presenta su obra a los amigos o a los colegas. Desgraciadamente es preciso, para hacer una buena crítica, casi tanto talento como para hacer una obra".

Estas anotaciones no liquidan, claro está, todos los problemas de las relaciones entre los creadores y los críticos, y ciertos compositores buscan la manera de mejorar las condiciones de la crítica para hacerla más justa, como Marius Casadesus (Francia), que propone un verdadero estatuto de la crítica: "La crítica asistiría a uno o varios ensayos, así como a la ejecución. De este modo podría ensalzar o reventar la obra con toda conciencia. Esto supondría una organización que permitiera remunerar mejor al crítico y exigir que los conciertos no dieran en lo sucesivo sus primeras audiciones en los mismos días y horas".

Pero tales votos resultan platónicos y la mayor parte de los músicos son escépticos. Se limitan a pedir a los críticos un mínimo de simpatía y así se admite perfectamente la concepción de Georges Migot (Francia), el cual desearía que "no se hable más que de obras que uno ama o comprende; vale más cometer un error de juicio por amor, que por incomprensión".

Sin embargo, en su cúspide, la obra musical y la crítica pueden encontrarse. Y no es un crítico quien ensalza así su "mercancía", sino un joven compositor belga, Harry Cox. Para ello se apoya en Stravinsky ("la crítica es el arte de juzgar las obras de arte"), sobre Wilde ("el crítico es aquel que puede traducir sus impresiones de cosas bellas de otra manera, o en otra materia") y sobre Schumann: "La crítica de Schumann era ideal pues emanaba de alguien que poseía una gran maestría musical y literaria. Y cuando escribía algo sobre la música, era siempre arte en sí mismo. Y por este rodeo (pues se trata de un rodeo), es posible interesar a un número bastante grande de personas sensibles al arte, de entusiasmarlas por las bellezas musicales, que acaso se les habrían escapado".

LOS CRITICOS VISTOS POR SI MISMOS

Veamos ahora lo que piensan los críticos. La encuesta del C.D.M.I. nos aporta algunas estadísticas, que nos indican en qué condiciones practican su arte.

En primer lugar, ¿en dónde escriben? Sobre 51 críticos consultados (de 12 países diferentes), 31 forman parte de la prensa diaria; Francia es el único país en que los semanarios ocupan, en la crítica musical, un lugar más importante que los diarios (10 contra 6). En compensación, es el único país en donde los críticos se quejan casi unánimemente de la poca importancia que se concede al arte en su diario: sólo 5 críticos entre 36, fuera de Francia, sienten no disponer de más espacio. No muy lejos de Francia, veamos lo que escribe Paul Tinel: "El órgano en que yo escribo ("Le Soir" de Bruselas) publica cada 15 días un folletín musical en segunda página, en el que doy cuenta de los libros de historia, de análisis y de biografía musicales, y en donde desarrollo un tema de actualidad... Me envía de buen grado a provincias o al extranjero para dar cuenta de conciertos de carácter excepcional, y de festivales europeos".

Afortunadamente los críticos no se hallan acantonados en el periodismo. 26 de ellos colaboran en revistas especializadas, 18 escriben libros y 31 dan conferencias; a este respecto se atestigua que el nacimiento de movimientos de iniciación musical destinados a la juventud y a los medios populares ha desarrollado considerablemente este último aspecto, en el cual el crítico es irremplazable y puede hacer un bien muy grande.

Interesa conocer la formación que han recibido los críticos, pro-

blema que inquieta particularmente a los compositores. Según nuestra encuesta, sobre 51, 27 poseen una formación literaria, 25 una formación musicológica, 33 una formación instrumental, mientras que 27 han seguido estudios de composición. Aunque deban ser interpretadas con prudencia, dado los grados variables que han conseguido en sus diversos estudios, no es menos cierto que tales cifras dan indicaciones alentadoras; más aún cuando la gran mayoría de los críticos afirman leer las partituras de las obras nuevas sin grandes dificultades.

La parte capital de la encuesta era, sin duda alguna, la que se refería al papel de la crítica, su influencia y su doctrina. Sobre su influencia, los pareceres difieren considerablemente. Parece ser que ella es más neta en los países de origen germánico que en los latinos. Así Max Vredenburg (Holanda), se inquieta: "En Holanda, a mi parecer, el público atribuye una importancia excesiva a la crítica musical. Uno se da cuenta de que el público se fía a menudo ciegamente de su crítico... En Holanda no se hallará un diario que se respete, sin crítica musical". En Portugal los pareceres tienen otro cariz. José Blanc considera que aquella influencia sólo actúa a largo plazo: "Si se examina hacia atrás, muy poca crítica permanece válida considerando los millones de páginas que se han escrito sobre la música... Su acción no deja de ser por ello considerable". Por su parte Humberto de Avila estima que "ni el artista ni el público sacan gran provecho de lo que pueda decirles la crítica", aunque indica por una comparación bastante inesperada, cómo juega su papel: "Los críticos juegan en el mundo del arte análogo papel al que desempeñan en las democracias los partidos políticos. Gracias a la colisión de opiniones, a la controversia de las ideas (opiniones e ideas que expresan, por encima de todo, posiciones de cultura diferentes), se generaliza cierta mentalidad colectiva con respecto a los problemas de arte... Afirmar que la crítica ejerce una influencia directa sobre el arte contemporáneo me parece tan inverosímil como decir que las crónicas de política extranjera pueden influenciar en la evolución histórica".

Se trata aquí de posiciones de estetas, de espectadores; ellas no satisfacen a un Valenti Ferro (Argentina), sumergido en una vida musical muy intensa, que considera necesario tomar un partido: "La crítica tiene una misión. Debe ser rigurosa y justa; ejerce una influencia sobre la evolución y el cultivo del gusto del público. Si pensase que esa influencia debe ser nula, yo abandonarí mi profesión". Y el brillante director de Buenos Aires Musical, nos introduce de plano en el centro del problema: "A un tiempo creí en la crítica objetiva; la

experiencia me ha hecho cambiar de opinión. Sostengo que la crítica no puede ser objetiva y, aún más, debe ser profunda, valiente y apasionadamente subjetiva. Yo no puedo juzgar con frialdad ni las expresiones artísticas que me apasionan, ni las pseudo obras de arte que abomino. Servir con fervor e intransigencia, debe ser el deber de la crítica”.

En general los propios críticos no están de acuerdo. 16 se pronuncian resolutamente por un análisis de orden objetivo y 20, con no menor resolución, por una toma de posición de orden subjetivo. “Para mí, escribe Raymond Charpentier (Francia), el subjetivismo es de lo que la crítica debe guardarse al máximo; he intentado constantemente juzgar partiendo de un punto de vista técnico, con la mayor objetividad”. Lo mismo que Maurice Imbert (Francia): “Estimo que el crítico debe ser siempre objetivo, dentro de lo humanamente posible. Poco le importa al lector lo que le gusta o no le gusta al crítico. Lo que le pide es definir lo que es”.

En el polo opuesto Jacques Feschotte (Francia), piensa con Baudelaire que “el poeta es el único crítico verdadero”, y Borre Ovamme (Noruega), anota: “La música no se deja analizar objetivamente, su grandeza y su mística escapan a una penetración enteramente intelectual. Lo único que la crítica puede hacer, es intentar recrear por medio de la palabra los efectos de la música, de explicar los placeres que se han experimentado al escucharla, las objeciones que uno ha hecho espontáneamente”.

Bernard Gavoty (Francia), que exige “conocimientos técnicos precisos”, afirma netamente: “Yo no creo en absoluto en la crítica objetiva. No aclara nada. Una obra, muy mediocre pero bien construida, puede dar materia a un análisis espléndido. Todo lo que hay de esencia poética en la música, por lo tanto impalpable, escapa al análisis y no puede definirse más que por una evocación sensible, por una imagen, esencialmente subjetiva. Lo que los compositores llaman la “crítica objetiva”, es la que les adula... Por lo demás, ¿no es curioso comprobar que los compositores críticos del pasado han ejercido generalmente su segunda profesión bajo la forma más subjetiva? Y, con Harry Cox, cita en seguida el ejemplo luminoso de Schumann.

Esto no lo impugna J. G. Prod’homme (Francia), pero cree que al revés de la de los compositores, “la crítica firmada por un profesional en la materia debe tender a ser imparcial, objetiva, comparativa y documental sin exceso; técnica sin ostentación, y bien escrita; condiciones casi tan difíciles de reunir, que las de una Justicia... justa”.

Así discutiríamos interminablemente, sintiendo no poder citar un gran número de interesantes apostillas como las de Marx Herre, Friedrich Regner (Alemania), Lopes Graça (Portugal), Preston Benson (Inglaterra), Franz Walter (Suiza), José Bruyr, Antoine Goléa o Marcel Beaufils (Francia). Lo esencial parece resumirlo Marc Pincerler (Francia): "La objetividad completa, sería el ideal si ello fuese posible. Más los elementos de una composición y de una ejecución musical no son transmitidos por nuestros sentidos y, por consiguiente, son tributarios de nuestra manera de ser, de nuestro humor del momento, de nuestras ideas preconcebidas (véanse las curiosas y lamentables experiencias de los conciertos sin el nombre de los autores). Además, aún suponiendo que nuestros sentidos no falseen los datos del problema, ¿quién de nosotros puede enorgullecerse de poseer un criterio de la belleza musical que autorice una fe ciega en el análisis objetivo?"

No se trata de buscar una conclusión en esta encuesta, cuyos elementos, extremadamente diversos, distan de ser convergentes. Hemos marcado por ahora, las líneas directrices. Mas después de haber estudiado las "fuerzas" en presencia, podemos, gracias a las indicaciones de orden estético suministradas por los compositores y los intérpretes, fijar un cierto clima, que es el de la vida musical contemporánea.

EL AUDITORIO.—Salvo el caso de ciertos alemanes que juzgan que su público está irremediablemente perdido, tal vez porque se han visto superados por la evolución de la música, se nota en la mayor parte de los músicos la preocupación de comunicar con el auditorio, de salirse de la torre de marfil ("el arte es un medio de entrevistarse con los hombres, no un fin", decía Moussorgski, citado por Paul Arma): "El auditorio es la contrapartida necesaria de la creación", escribe Fernando Lopes Graça (Portugal). Se está siempre influenciado por el público, puesto que se tiene siempre un público... El peligro consiste en no pensar más que en sí mismo, o en una minoría de otros "sí mismos"... El compositor no debe olvidar que la música es un arte de comunión, el arte de la mayor resonancia colectiva que existe". Por esta razón Maurice Ohana (Francia), quisiera reanudar un contacto directo con el público, marcando así el deber del auditorio: "El auditorio debería manifestarse más frecuentemente y más directamente al autor. Es una práctica constante en ciertos países (Inglaterra, por ejemplo), en que cada manifestación provoca intercambios de criterios, directos, por carta. La obra se dirige al auditorio. Una vez roto el

hielo, muchos auditores áparecen más sensibles y sensatos de lo que habría podido creerse”.

LOS INTÉRPRETES.—Deberíamos citar un número de respuestas de intérpretes que se muestran plenamente conscientes de la grandeza de su misión: He aquí la de Pauline Marcelle (Bélgica): “La misión del intérprete podría ser inmensa. Desgraciadamente los más calificados están en manos de agentes de conciertos de los cuales, a su vez, reciben la influencia del público en lugar de influenciar sobre él. Ese público no puede pues formar su gusto más que en contacto con intérpretes menos brillantes, aunque excelentes. Estos últimos tienen una misión que cumplir, y deben defender la causa de los autores”. Otros, tales como Valérie Souderes (Francia): “La música moderna es para mí un tónico. Al salir de mi trabajo de orquesta, ella me estimula a trabajar y a tratar de comprender lo que han podido escribir los compositores de nuestra época, me reposa de tener que tocar siempre lo mismo, y cuando acabo por amar lo que he profundizado, tengo necesidad de comunicar mi entusiasmo a los otros”.

EL COMPOSITOR.—Sobre su estética, los compositores son en su mayor parte poco locuaces. Anotemos sin embargo que el dodecafonismo constituye su punto de referencia o bien, porque lo rechazan violentamente, como la mayoría de los compositores alemanes, o porque los defienden vigorosamente (tal es el caso de Ricardo Malipiero), o bien porque intentan sacar alguna lección.

Dos cartas me parecen reflejar las tendencias de esta encuesta, en la que por cierto figuran pocas respuestas de los músicos más avanzados; la primera, en el plan técnico, la de Marcel Delannoy (Francia): “Nada prueba que la “invención” tenga para nuestro arte una importancia capital. Ha pasado por mucho tiempo, la hora de la proyección. Para nosotros, es la hora de la síntesis. Las palabras existen. No hay más que servirnos de ellas, de todas. Encerrándose en tal o cual sistema, se corre el peligro de la asfixia”.

Finalmente, la opinión de Gian-Francesco Malipiero (Italia), es de todos los tiempos: “No hay más que una posición estética, la que nuestra naturaleza de artista nos ofrece. La sola estética posible está en relación con nuestras posibilidades creadoras las cuales no dependen de nosotros sino del misterio del espíritu y del alma humana”.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Constituye para el país un motivo de satisfacción el acuerdo de la Directiva de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en virtud del cual ha sido seleccionada, como única obra de envergadura de un país sudamericano, para los festivales de Jerusalem, las Danzas Sinfónicas del compositor chileno Carlos Riesco.

Los envíos de otros países, entre los cuales figuraron partituras de mérito de Cuba y México, especialmente la de Rodolfo Halffter, fueron rechazados, si bien con el voto en contra del representante de Chile, don Domingo Santa Cruz que, como es lógico, no asistió a las sesiones mientras se discutía la aceptación de las obras chilenas presentadas. Mereció elogios unánimes asimismo la partitura de Alfonso Letelier "Vitrales de la Anunciación", que no pudo ser programada por hallarse los coros de Israel absorbidos por la preparación del "Moisés" de Milhaud.

EL CUARTETO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO EN BOLIVIA

A mediados de enero el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio (Agustín Cullel, primer violín; Jaime de la Jara, segundo violín; Abelardo Avendaño, viola y Jorge Román, cello), ofreció tres conciertos en La Paz, que representaron para los cuatro jóvenes intérpretes un éxito de valiosas proporciones. El crítico del principal rotativo boliviano señala que la presentación "constituyó un verdadero éxito. Ante un público que llenaba por completo el auditorium de la Universidad, los componentes del cuarteto, que apenas llevan un año tocando en común, hicieron gala de una musicalidad muy cultivada, de un gran sentido del ritmo y de una técnica que, habida cuenta de su escasa edad, es digna de todo encomio".

Durante la misma jira, el Cuarteto ofreció un concierto en La Serena, dos en Vallenar, uno en Copiapó, dos en Antofagasta, uno en Iquique y dos en Arica.

EL TENOR HERNAN WÜRTH EN URUGUAY

Especialmente contratado para interpretar la parte solista que corresponde a su voz en "El Mesías" de Händel con los Coros del Litoral y la Orquesta del SODRE dirigida por el maestro británico

Eric Simon, el tenor chileno Hernán Würth recogió en el país hermano calurosos elogios y excelentes críticas. El crítico de "Acción" señala en Würth "la calidad de un gran cantante, por su voz redonda y varonil, bien impostada, y por su gran conocimiento de la obra, lo que le permitió ofrecer una versión magnífica de recitativos y arias". El crítico de "El País" finaliza su comentario sobre Hernán Würth con estas palabras: "En esta época en que es tan difícil encontrar tenores dúctiles y talentosos, el descubrimiento de este chileno que reúne voz, escuela, cultura, vocación e inteligencia, es un acontecimiento digno de destacarse".

ALFONSO MONTECINO EN NUEVA YORK

Este compositor y pianista chileno se presentó por segunda vez en Nueva York el 21 de febrero, en el Town Hall, con obras de Beethoven, Liszt, Albéniz, Ravel y Strawinsky. El crítico del "New York Times" señala: "El talentoso y joven pianista se ha dedicado con toda seriedad a su arte. Fué en la segunda parte de su programa que pudo dar a conocer su verdadera calidad como artista. Con su temperamento latino, estuvo en su propio elemento con Almería y Avapiés, de Albéniz; con "Jeux d'eau, L'Oiseau triste y la Toccata", de Ravel, que ejecutó en la forma más admirable, con un espíritu, encanto de tono y poesía muy superiores a los de un pianista corriente. Una limpidez de tono y una excelente modulación de los pianísimos dieron realce a su profundo conocimiento de dichas obras, y la Toccata tuvo gran poder rítmico y brillo".

LA PIANISTA EDITH FISCHER EN WASHINGTON

Auspiciado por el Embajador de Chile en los Estados Unidos, don Aníbal Jara, ofreció en la Unión Panamericana de Washington un concierto la pianista chilena Edith Fischer con obras de Mozart, Schumann, Amengual, Santa Cruz, Prokofieff y la propia artista, que estrenó sus "Seis canciones para soprano" con textos de León Felipe. Day Thorpe, crítico del "Evening Star", elogió con calor la actuación de Edith Fischer: "El estilo de la joven pianista, particularmente al interpretar a Schumann, tiene mucho en común con el de su profesor y compatriota Claudio Arrau. Su interpretación de las "Davidsbundlertanze" (Op. 6) en las que el compositor quiso expresar toda clase de emociones, pieza de gran técnica, fué ejecutada con vitalidad, calor, eficiencia; en

una palabra, con la maestría que ella requiere. Como compositora, la señorita Fischer tiene ante ella un futuro de gran promesa. Sus seis canciones, dramáticas y vigorosas, despertaron inmenso entusiasmo en el auditorio y pusieron de relieve sus grandes dotes artísticas y musicales”.

Edith Fischer, que ha permanecido durante dos años en Nueva York trabajando con Arrau y Silva, regresa en breve al país para actuar como solista con la Orquesta Sinfónica en el Concierto N° 3 de Beethoven. Cumplido este compromiso, completará sus estudios en Europa.

CARMEN BARROS EN BRUSELAS

En un espectáculo organizado por las “Jeneusses Musicales” belgas, la soprano chilena Carmen Barros obtuvo un gran éxito en Bruselas actuando como Susana en “Las Bodas”, de Mozart. El crítico de “Le Soir”, Paul Tinel, escribió: “Mlle. Carmen Barros es una joven chilena notablemente dotada. Su encarnación del papel de Susana resultó desde todo punto de vista exquisita, vivaz, transparente, maliciosa, dócil, y acentuada por una voz de tal sensibilidad, que no podríamos imaginar algo mejor para este papel”.

LOS PROGRAMAS DE ARRAU PARA 1954

Además de sus actuaciones, ya oficialmente anunciadas, en la inauguración de los Festivales de Berkshire con el trío de cuerdas “Arte” (julio), y en los Festivales de Edimburgo, Claudio Arrau proyecta visitar este año México, Guatemala, Colombia, Perú, Argentina y Chile, donde dará realce, con la Sinfónica, al último Concierto de la Temporada.

Arrau presentará en Nueva York, a su regreso, el ciclo completo de las dieciocho sonatas para piano de Mozart en el Town Hall y en 1955-56, 21 de los 25 Conciertos para piano. Las sonatas serán reunidas en cuatro conciertos e interpretará, asimismo el Adagio Köchel 540, el Minuetto Köchel 355, las cuatro Fantasías y tres Rondós.

ISABEL HILLIGER Y MARIA CLARA CULLEL EN MADRID

En la sala del “Círculo Medina”, de Madrid, se efectuó en abril último un concierto a dos pianos de las jóvenes pianistas chilenas Isabel

Hilliger y María Clara Culler, ex alumnas de nuestro Conservatorio Nacional de Música, radicadas en España, donde perfeccionan sus estudios instrumentales con el Maestro Cubiles.

El programa comprendía obras de Bach, Saint-Saens, Moussorgsky, Infante y Granados.

R U T H S E E G E R

Ha muerto en su patria, los Estados Unidos, la distinguida musicóloga y folklorista Ruth Seeger, y los muchos amigos que dejara entre nosotros, se asocian a esta manifestación de pesar por su temprano desaparecimiento.

Era Ruth Seeger un espíritu de selección. Había captado profundamente la psicología juvenil, y gracias a ello su labor de recopilación estaba precedida por una base científica indispensable.

Buscaba con entusiasmo para sus clases de música aquellas manifestaciones vernáculas en que el tema, el ritmo y la música toda pudiera depertar en el niño y el adolescente estado de ánimos adecuados para captar el puro lenguaje folklórico y hacerlo suyo en las canciones.

Supo enseñar con la categoría de las personas que conocen a fondo su materia y que pueden así encontrar los métodos fáciles para hacer cantar a los jóvenes con genuina sinceridad. Tenía Ruth un corazón bien puesto y sus lecciones eran una fuente cristalina de verdadera inspiración. Su hogar, junto a su esposo el eminente musicólogo Charles Seeger, era un íntimo laboratorio en que se mezclaban las suaves voces de una familia musical con la conversación estimulante de los que viven en tensión de espíritu.

Deja Ruth Seeger parte de su obra contenida en dos volúmenes antológicos que hemos comentado en las páginas de esta Revista y deja el imperecedero recuerdo de una personalidad noble que sabía poner el acento humano y la delicadeza femenina en los temas de su órbita de acción pedagógica y científica.

E. P. S.

FESTIVALES Y CONCURSOS

CONCURSO-FESTIVAL MUNDIAL DE ROMA

El Centro Europeo de Cultura de Ginebra en colaboración con el Congreso para la Libertad de la Cultura, ha organizado una Conferencia Internacional de Músicos contemporáneos que se efectuará en

Roma entre el 4 y el 15 de abril. Asistirán a ella representantes de Alemania, Australia, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Inglaterra, Israel, Italia, Japón y Turquía.

Ha sido especialmente invitado para asistir al congreso don Domingo Santa Cruz, que representará a Chile. Participarán en los conciertos la Compañía de Opera de Roma, la Orquesta de la "Associazione Scarlatti" de Nápoles y la Academia Nacional Santa Cecilia de Roma. En la Junta Consultiva figuran Strawinsky, Britten, Blacher, Dallapiccola, Chávez, Milhaud y Villalobos.

Nicolás Novorov, Secretario General de la organización auspiciadora, ha declarado que los principales propósitos del Concurso son: 1. Dar a los jóvenes compositores una oportunidad para que sus trabajos sean interpretados y apreciados internacionalmente; 2. Incorporar al repertorio internacional nuevos nombres y nuevas obras, y 3. Organizar un lugar de reunión donde compositores, estudiantes y críticos puedan mantener contactos.

El Concurso establece tres categorías: Concierto para violín y orquesta, Sinfonías breves y música de cámara para una voz e instrumentos. Los premios corresponden, respectivamente, a doce mil, ocho mil y cinco mil francos suizos.

CONCURSO PARA VIOLINISTAS

Bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública de Italia, la Academia Santa Cecilia de Roma ha abierto un concurso internacional de violinistas, en homenaje a la memoria del maestro Arrigó Serato que se efectuará en Roma a partir del 18 de mayo. El Primer Premio es de un millón de liras, el Segundo, de quinientas mil y el Tercero de trescientas mil. (Información en la Oficina Cultural de la Embajada Italiana en Santiago, San Antonio 25 tercer piso).

FESTIVALES DELFICOS INTERNACIONALES

Durante los meses de mayo y junio tendrán lugar estos festivales en Dusseldorf, abiertos para solistas vocales de todas las tésituras, coros "a capella", coros masculinos, femeninos e infantiles, madrigalistas y grupos folklóricos. Asimismo se abre un concurso para compositores sobre una Sinfonía en cuatro movimientos inspirada en la vida de un héroe de la aviación. El Aéreo Club de California ha establecido tres premios de 5.000, 3.000 y 2.000 dólares.

VI FESTIVALES INTERNACIONALES DE VIENA

La Sociedad de la Casa de Conciertos de Viena ha organizado, del 30 de mayo al 18 de junio, los VI Festivales, destinados a la música contemporánea. En el amplio programa hay obras de Prokofieff, Stravinsky, Karl Orff, Theodor Berger, Franz Salmhofer, Alban Berg (concierto para violín que escucharemos en Santiago con D'Andurain y Tevah Bela Bartok ("El Castillo del príncipe Barba Azul"). Entre otros directores, actuarán Böhm, Ormandy, Szell y Virgil Thompson. Paul Hindemith dirigirá una nueva obra coral (con textos del salmo 117), y una Cantata sobre textos de Claudel.

FESTIVALES DE SALZBURGO

Claudio Arrau y Ramón Vinay han sido especialmente invitados a los Festivales de Salzburgo que se efectuarán del 25 de julio al 30 de agosto. En los programas ya aprobados figuran "Der Freischütz", de Weber, "Don Giovanni" y "Cosi fan tutte", de Mozart, y el estreno de la ópera de Rolf Liebermann "Penélope". Dirigirán la Filarmónica de Viena Hans Knappertsbusch, Edwin Fischer, Guido Cantelli, Dimitri Mitropoulos, Georg Szell y Furtwängler.

CONCURSO INTERNACIONAL DE "LUTHERIE"

En el Museo de Bellas Artes de Lieja se celebrará entre el 15 y el 30 de septiembre un concurso internacional para fabricantes de los instrumentos que componen el cuarteto de cuerdas (violines, viola y cello). Las piezas serán juzgadas por sus cualidades sonoras y por el trabajo de artesanía y el mejor conjunto recibirá una recompensa de 135.000 francos belgas. (Bases en la Redacción de esta Revista).

FESTIVAL DEL C.D.M.I.

El "Centre de Documentation de Musique Internationale" celebra su Segundo Festival (el Primero tuvo lugar en Colonia el pasado año), en París, entre el 21 y 26 de octubre, con el concurso de la Radiodifusión y la Televisión francesas. El C.D.M.I. ha encargado su organización al Dr. Alphonse Silbermann, miembro del Comité Internacional.

II CONGRESO MUNDIAL DE MUSICA SACRA

Este Segundo Congreso (el Primero se efectuó en Roma en 1950) se celebrará en Viena en octubre, también inspirado en el quincuagésimo aniversario del "Motu Proprio" del Papa Pío X. Además de los temas científicos musicales, el Congreso abarcará la organización mundial del culto, conciertos de música sacra e interpretación de oratorios.

FESTIVALES DE MUSICA LATINOAMERICANA DE CARACAS

En noviembre y diciembre se celebrará el Primer Festival de Música Latinoamericana, en Caracas, para el cual la Institución José Angel Lamas ha abierto un Concurso destinado a premiar tres obras sinfónicas de libre concepción. Pueden participar en él los compositores iberoamericanos, nacidos y de derecho, y los extranjeros con más de diez años de residencia en Iberoamérica. Las obras premiadas recibirán como recompensa un Primer Premio de diez mil dólares y dos Segundos de cinco mil dólares cada uno. Los autores premiados serán invitados a dirigir sus obras en el Festival. (Otras noticias sobre las Bases en la Redacción de esta Revista).

EDICIONES

PARTITURAS

ANDRE SAS.— SONATINA-FANTASIA PARA FLAUTA Y PIANO. (Ed. Southern Publishing Co. Inc. N. York).

Se trata de una obra bien elaborada y de agradable factura. A través de los tres movimientos con que la construye, el autor demuestra inclinaciones hacia la improvisación sobre temas indígenas peruanos, trabajados con materiales técnicos de procedencia francesa. André Sas en esta obra —no conozco otras— se presenta como creador tradicionalista, adherido al romanticismo francés post-franckiano y “quasi” discípulo de la “Schola Cantorum”. No me parece justificado entonces el “ensemble” de dos elementos (Indigenismos-giros franco-románticos) tan desvinculados entre sí; los compositores contemporáneos que manifiestan tendencias folklóricas, deberían tomar a Bartok por ejemplo y no seguir la tendencia del nacionalismo romántico ya en decadencia. Con la ruta del maestro húngaro se crearían nuevos lenguajes extraídos de los elementos folklóricos utilizados, y no como en el caso de la obra que comentamos, simples intentos de amalgamar elementos dispares. No obstante, cabe destacar la calidad del tratamiento armónico y el ajustado manejo de los instrumentos, lo que demuestra que André Sas es un

músico conocedor de técnicas y dueño de un temperamento refinado.

C. B. V.

RICHARD BALES.—OZYMANDIAS PARA VOZ Y PIANO.—(Ed. Peer International Corp., N. York).

Es un lied pensado como un arioso dramático. Sin lo íntimo de la canción de cámara, tiende a lo grandilocuente de un trozo operístico. La voz está tratada como un recitativo apoyado por el piano con elementos armónicos primarios. La forma es libre y sólo algunas insinuaciones del acompañamiento hacen pensar en una canción simple.

C. B. V.

HAROLD GRAMATGES.—MONTUNA. SONERA.—DOS DANZAS CUBANAS PARA PIANO.—(Ed. Peer International Corp. N. York).

El compositor escribió dos trozos para piano basándose en ritmos populares cubanos. Por su escritura y tratamiento instrumental recuerdan a danzas de este tipo escritas por Ernesto Lecuona. Gramatges pretende ir más lejos que su antecesor al utilizar mayor variedad en el lenguaje y en el tratamiento instrumental, pero también se mantiene en un localismo cuyo interés es limitado ya que no aporta nada trascendental a la literatura moderna del piano, en la actualidad alejada del favor de los creadores.

C. B. V.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

BARTOK, BELA.—Suite: para dos violines, viola, cello, bajo, flauta, dos clarinetes, dos trompetas, trombón y percusión. (Ed. Peer International Corporation).

DIAMOND, DAVID.— Chaconne: para violín y piano. (Southern Music Publishing Co).

FREED, ISADORE.— Novembre: pa-

ra canto y piano. (Ed. Southern Music Publishing Co.)

GASKIN, FRANCK.— Chant Ritual N° 1: para doce maderas y tímpano. (Ed. Peer International Corp.)

GRANT STIL, WILLIAM.— Danzas de Panamá. 1. Tamborito, 2. Mejo-rana y Socavón, 3. Punto, 4. Cumbia y Congo: para dos violines, viola y cello. (Ed. Southern Music Co.)

IVES, CHARLES E.— Largo: para violín, clarinete y piano. (Ed. Southern Music Publishing Co.)

IVES, CHARLES E.— Ten Songs: para canto y piano. (Ed. Peer International Corp.)

IVES, CHARLES E.— Tone Roads N° 3: para orquesta de cámara. (Ed. Peer International Corp.)

IVES, CHARLES E.— The unanswered Question: para Orquesta de Cámara.

PERLE, GEORGE.— Rhapsody for Orchestra (Pikaron Music Publishers Incorp.)

PERRY, JULIA.— Stabat Mater: para Cuarteto de Cuerdas, texto latino de Jacopone da Todi —siglo XIII— trad. de la autora. (Ed. Southern Music Publ. Co.)

ROREM, RED.— From an Unknown Past: para Coro Mixto. (Ed. Southern Music Publ. Co.)

SCHUBERT.— Unvollendete Sympho-nie. (Ed. Southern Music. Publ. Co.)

SERLY, TIBOR.—The Playful Shepherd: para Coro Mixto. (Ed. Southern Music Publ. Co.)

VILLA-LOBOS, H.— Guía práctico: para piano, Album II. (Ed. Southern Music Publ. Co.)

WEBER.— Jubel-Ouverture: para Or-questa. (Ed. Southern Music. Publ. Co.)

LIBROS

LEOPOLDO HURTADO.—REALI-DAD DE LA MUSICA.—(Buenos Aires, 1953)

Leopoldo Hurtado es, sin duda, uno de los ensayistas americanos de más fuste, no sólo en el terreno de la musicología, sino en el de la literatura general y en el de la interpretación de los grandes fenómenos continentales.

Nuestros lectores conocen parte de su obra, merced al ciclo de conferencias sobre Estética Musical que nos ofreciera hace dos años en el Instituto de Extensión Musical y a sus colaboraciones asiduas en la Revista Babel.

Ahora nos presenta Leopoldo Hurtado, en la colección "Cuadernos de Ensayos" de Emecé, una síntesis de los problemas vitales de la música contemporánea. El título mismo nos sitúa desde el principio en el tono de "realidad" que Hurtado persigue. La obra abarca tres aspectos capitales. "El nacionalismo musical", "Música y Economía" y "Música libre y dirigida".

Trae Hurtado el problema del Nacionalismo a la actualidad, porque en América se mantiene. Luego de analizar los antecedentes históricos y algunos aspectos del nacionalismo musical europeo, establece una diferenciación categórica de lo que Bukofzer llama "nacionalismo sintético", esto es, la elaboración por el compositor de los elementos folklóricos, en vez de tomarlos directamente y en su salsa. Cabe criticar la teoría de Bukofzer, sobre todo al relacionarla con Falla, pues lo que hizo el músico granadino no fué inventar, sino expresar o, dicho de otro modo, extraer con talento inigualable el contenido y el espíritu de un pueblo. Si consiguió no utilizar las melodías mismas, tanto mejor para el logro de sus propósitos. De este nacionalis-

mo sintético pasa Hurtado, en cita a Bukofzer, a la paradoja de un "nacionalismo internacional", es decir el empleo por los compositores del folklore de otras naciones. Los ejemplos de las españoladas de Glinka, Rimsky, Bizet, Wolf y Chabrier bastan como muestra.

En cuanto valor contemporáneo del asunto, el nacionalismo musical en América, Hurtado señala que en Estados Unidos ha ganado escaso desarrollo, mientras en América Central y Sur "el afán o prurito nacionalista ha prendido con extraordinaria virulencia". Aquí apuntan algunos aspectos que Hurtado plantea como observador, aunque sin disimular su simpatía por el postulado genérico del deseo de "independizar" a la música americana de la europea.

No quisiera el que escribe esta nota tomar partido en la polémica, pero nos parece anacrónico el simple planteamiento, a estas alturas, de una hostilidad entre América y Europa. Si aquella ha sido una vez apéndice de ésta y si ésta está en camino de convertirse en apéndice de aquélla, tal categoría subalterna y apendicular demuestra la entraña misma del fenómeno: existe una indisoluble unidad cultural. Lo que ocurre es que en el fondo se trata de un problema de categorías, de calidades. América de "La Vorágine", "Alturas de Machu Pichu" o las "Bachianas Brasileiras" constituye una aportación preciosa e inestimable a esa entelequia mucho más amplia que ha dado en llamarse "civilización occidental", a la que todos pertenecemos. Aquí Leopoldo Hurtado pone el dedo en la llaga cuando plantea la disyuntiva de modificar la escritura musical en la búsqueda de un lenguaje americano, o aceptar el sistema que rige nuestro mundo desde los lejanísimos días de Guido d'Arezzo.

La segunda parte de la obra de Leo-

poldo Hurtado, "Música y Economía", coincide en sus líneas generales con el artículo de Honegger publicado en el último número de la Revista Musical Chilena.

Analiza este capítulo los problemas relacionados con los derechos de autor, los asalariados de la música, los concertistas, la edición musical, la alta industria de la música, la radiotelefonía, la cinematografía y el disco.

Al tratar de los derechos de autor, se lamenta con sobradas razones de la situación precaria en que se halla el compositor "serio" frente a las innumerables ejecuciones de una canción o un bailable. Nos complace señalar que Hurtado cita como única solución esbozada hasta el momento, el sistema de los "Premios por Obra" establecidos por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile desde 1947.

La tercera y última parte de esta "Realidad de la Música" enfoca el dilema contemporáneo de "música libre" y "música dirigida". Con indudable acierto trae Hurtado a colación las intromisiones del Estado en el ejercicio y cultivo de la música, contra las cuales protestaba con razón d'Alembert en 1760, y que se remontan por lo menos a "La República" de Platón, cuando el gran filósofo sostenía que tal ingerencia era necesaria.

Hurtado repasa, pues, a grandes trazos, las actuaciones de los dictadores musicales del pasado, para mejor juzgar la actuación de los del presente. Y haciendo hábil uso del viejo sistema de "una de cal y otra de arena", ataca con valentía el asunto en el lugar neurálgico contemporáneo: la Unión Soviética.

En el platillo negativo es fácil acumular argumentos. Caen por su propio peso. Pero también los hay en el positivo y Hurtado los clasifica en dos grandes grupos: de una parte los bene-

ficios que con el sistema puede obtener la colectividad; de otra, la manifiesta ventaja en que se halla el músico funcionario en cuanto a sus posibilidades económicas. El Estado paga al músico (y le paga en Rusia con munificencia) para que haga música (buena o mala) y nada más que música. En este sentido el músico soviético trabaja y vive mucho mejor que la inmensa mayoría de los compositores occidentales. Vive de su trabajo y para su trabajo. Y vive bien.

El ensayo de Hurtado es oportuno y valiente, deshace equívocos y sitúa no pocos problemas sociales de la música en su lugar.

L. C.

T. MENDOZA, VICENTE.—“LA MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA EN MEXICO”.—*Sobretiro del N° 29 de “Nuestra Música”, México, 1953.*

Mendoza nos explica cómo, durante su larga carrera de musicólogo y folclorista, persiguió la síntesis tras los verdaderos caracteres de la música de México “sin caer en un indigenismo cerrado ni en un españolismo unilateral”.

Con criterio científico asentó la afirmación de que el procedimiento consistía en estudiar la música que aportaron los conquistadores para establecer después, por eliminación de ésta, el residuo originario, es decir, la música indígena.

Tal síntesis es la que nos brinda en este excelente trabajo, para completar el cual ahondó en los cancioneros populares españoles, en la música regional peninsular, tanto en las fuentes mismas como a través de una nutrida correspondencia con los musicólogos españoles.

Estos elementos básicos fueron des-

pués tamizados, aquilatando las modificaciones experimentadas por la aportación europea del siglo XVI en el curso del período hispano y durante el siglo y medio de vida independiente.

Ilustrados con numerosos ejemplos, Mendoza analiza las formas primigenias de la música europea cristalizada en México.

Señala con evidente exactitud la permanencia de la labor educadora de los misioneros a través de las escuelas de música de Texcoco, Santa Fe y Atotonilco, conservada en la manera típica y actual de cantar del pueblo mexicano, a base de terceras y sextas paralelas, es decir, siguiendo la práctica tradicional del discanto o falso bordón que enseñaron aquellos precursores en el siglo XVI.

No menor importancia corresponde al villancico, tanto el religioso como el profano, que “se extendió como mancha de aceite llegando hasta los últimos rincones de la nueva España, Texas, Nuevo México, California, en forma de Villancicos de Navidad”, tradición que fué bellamente tonificada en sus versos por la “Décima Musa de México”, Sor Juana Inés de la Cruz.

La música profana tradicional también prendió con gran fuerza, porque entre los ministriles que acompañaban a Cortés habían tañedores de viola, maestros de danza, un gran cantor, un arpista, un trompeta, “...y un Fulano Morón, gran músico, y Canillas, otro atambor, y frai Bartolomé de Olmedo, y muchos de ellos pusieron tienda de enseñar música después que fué pacificado México”.

De esta suerte, Mendoza enumera las aportaciones de la música tradicional española y su afincamiento en el alma del pueblo mexicano. El breve ensayo llega hasta mediados del siglo XIX y, demostrando una excelente capacidad de síntesis, se resume en él las facetas fundamentales del proceso.

Deseamos que el ejemplo de Vicente T. Mendoza estimule similares estudios en otras Repúblicas hermanas que, con los ya realizados, completen un

panorama continental de tan importante capítulo en la historia del arte americano.

L. C.

BIBLIOGRAFIA

A partir de este número, la Revista Musical Chilena innova en la presentación de las Referencias bibliográficas. En vez de la extensa Revista de Revistas, que ocupaba excesivas páginas y hacía engorrosa la selección de los sumarios, se han escogido, con las citas de los principales libros aparecidos en el trimestre, los artículos de mayor interés publicados en revistas.

De este modo, la sección Ediciones de la Revista Musical Chilena sigue una norma bibliográfica internacional que facilita la consulta al estudioso.

OBRAS GENERALES

- ALBRECHT, OTTO E.: A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries. Ph. University of Pennsylvania Press 1953. (Journal of the American Musicological Society. Verano 1953).
- BALZER, JÜRGEN: The New in Music. (Tempo N° 30. Invierno 1953-54).
- BELAUBRE, LOUIS: Sur la Création Musicale. (Le Conservatoire, 26 Septiembre 1953).
- BERGMANN, ROBERT: Grandeur et Misères de la Musique. (Le Conservatoire, 28 Diciembre 1953).
- CARDUCCI-AGUSTINI, E: Sulle relazioni per la Música contemporánea al Congreso Internazionale di Musica Sacra in Roma. (Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra". Septiembre 1953).
- COPLAND, AARON: Music and Imagination. (Oxford University Press. 1953).
- DEMUTH, NORMAN: Musical Forms and Textures. (Rokliff, 1953).
- DENNINGTON, ARTHUR: The Gramophone and Composers of To-day. (Chesterian, Enero 1954).
- DIAS, M. SIMOES: Em defesa da música e dos músicos portugueses. (Gazeta Musical 37-38).
- DIAS, M. SIMOES: Um pouco de Música Norteamericana. (Gazeta Musical 36. Septiembre 1953).
- FERNÁNDEZ CID, ANTONIO: La Orquesta Nacional de España. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1953.
- FRANCOIS-GOGER: Un éloge de la Musique. (Le Conservatoire 24).
- Grande Premio de Literatura Musical.* (Gazeta Musical. Diciembre 1953 -Enero 1954).
- JOAQUIM, MANUEL: Apontamentos de Bibliografía Musical. (Gazeta Musical. Febrero 1954).
- RAYNOR, HENRY: Form and Style. Part II. (Chesterian, Enero 1954).
- RINGER, ALEXANDER L.: The Chasse as a Musical Topic of the 18th. Century. (Journal of the American Society. Verano 1953).
- ROMERO, ELENA: La individualidad en el arte. (Revista Ritmo. Noviembre 1953).
- SORIANO, ALBERTO: Mensaje a los virtuosos del Continente. (Polifonía, Noviembre 1953).
- STEVENS, JAMES: A Question of Style. (Tempo, Otoño 1953).
- THOMAS, LEIGHTON: The Importance

of Hearing Music. (Chesterian, Enero 1954).

TOUZET, NÉSTOR: El Tetrograma Dodeceton. (Polifonía. Septiembre-October 1953).

BIOGRAFIA-ANALISIS

A. DE ARCE, LUIS: José Antonio Cortina en la Música Cubana del Siglo XIX. (Pro-Arte Musical. Diciembre 1954).

ANTCLIFFE, HERBERT: Héctor Berlioz as music Critic. (Chesterian, Enero 1954).

ANGLES, IGINIO: Commemorazione del M^o Mons. Raffaele Casimiri nel X aniversario della morte. (Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra". Septiembre 1953).

BAQUERO, GASTÓN: Albert Schweitzer, el dulce abuelo de Colmar. (Pro-Arte Musical. Diciembre 1953).

BIANCOLLI, LOUIS: The Flagstad Manuscript. Londres 1953. (La vida de la gran cantante noruega).

BROOKS, CATHERINE: Antoine Busnois, Chanson Composer. (Journal of the American Musicological Society. Verano 1953).

CAAMAÑO, ROBERTO: Acerca de Manuel de Falla. (Polifonía. Noviembre 1953).

DELANNOY, MARCEL: Honegger. (Gazeta Musical. Septiembre 1953).

DIAS DA FONSECA, M.: Un depoimento de Pierre Boules. (Gazeta Musical, N^o 37-38).

D'URBANO, JORGE: En el Cincuentenario de Hugo Wolf. (Polifonía, Noviembre 1953).

DIAS DA FONSECA, M.: Uma entrevista com Luigi Dallapiccola. (Gazeta Musical, Febrero 1954).

FOWLER, ROGER: An Introduction to the Music of Olivier Messiaen. (Chesterian, Enero 1954).

FRANCKENSTEIN, GEORGE: The Corres-

pondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal. (Tempo, Otoño 1953).

HULL, ROBIN: Eugene Goossens: A Revaluation — I. (Chesterian, Enero 1954).

LARROQUE, ENRIQUE: Un gran músico de Francia: Henri Duparc. (Polifonía, Noviembre 1953).

LISZT: The Letters of Franz to Marie zu Sayn-Wittgenstein, translated and edited by Howard E. Hugo. (Cambridge, 1953).

LOPES GRAÇA, FERNANDO: Bela Bartok. Tres apontamentos sobre a sua personalidade en sus obras. (Lisboa, 1953).

LOPES GRAÇA, FERNANDO: Comentários ao depoimento de Pierre Boules. (Gazeta Musical 37-38).

MARIZ, VASCO: Héctor Villa-Lobos. (Polifonía, Septiembre-October de 1953).

MITCHEL, DONALD: The World of Paul Hindemith. (Chesterian, October 1953).

MONTAGU-NATHAN, M.: Reminiscences of Arnold Bax. (Musical Times, 1929).

MILNER, ARTHUR: Charles Avison - I. (Musical Times, Enero 1954).

NADSON, DAVID: Mendelssohn in his letters. (Musical Times, Enero 1954).

ODRIOZOLA, ANTONIO: Bibliografía de Bela Bartok. (Música. Julio-Septiembre 1953).

PÉREZ SENTENAT, CÉSAR: Posible antecedente en la obra de Saumell. (Pro-Arte Musical, Diciembre de 1953).

RAPHAEL, MARK: Roger Quilter: The Man and his songs. (Tempo, Invierno 1953-54).

SALAZAR, ADOLFO: Tchaikowsky a la vista de hoy: ¿confirmación o revisión? (Pro-Arte Musical. Diciembre 1953).

- SÁNCHEZ PEDROTE, ENRIQUE: La obra musical de Villa-Lobos (Estudios Americanos, Marzo 1953).
- SAMAZEUILH, GUSTAVE: Beethoven, Wagner, Bayreuth. (Le Conservatoire, Diciembre 1953).
- SAMAZEUILH, GUSTAVE: Richard Strauss. (Le Conservatoire, Diciembre de 1953).
- SCHUH, WILLI: Richard Strauss and Zürich. (Tempo, Otoño 1953).
- STEINITZER, MAX: Beethoven (Tra. W. Rocés, México, 1953).
- SWARSENSKI, HANS: Prokofieff: Unknown works with a new aspect. (Tempo, Invierno 1953.54).
- VIDAL BUZZI, FERNANDO: Albert Schweitzer, Premio Nobel. (Polifonía, 1953).
- WOODGATE, LESLIE: Roger Quilter. (Musical Times, 1953).
- YOUNG, PERCY M.: Vaughan Williams. (Tempo, 1953).
- sical Composition. (Le Conservatoire, Septiembre 1953).
- DIAGO COSTA, OFELIA: A preparação Musical da Criança Pelo Canto. (Gazeta Musical, Septiembre de 1953).
- DOMMEL-DIENY: Ouvrages D'Enseignement Musical. L'Harmonie vivante. (Le Conservatoire, Septiembre 1953).
- DUFOURCE, NORBERT: L'Enseignement de l'Histoire de la Musique au Conservatoire. (Le Conservatoire, 24).
- GARCÍA DE LA PARRA, BENITO: La enseñanza de la armonía. (Música, Julio-Septiembre 1953).
- GUASCO, ALFRED: La Sonorité Supérieure. (Le Conservatoire, Septiembre 1953).
- HANSON, HOWARD: Curriculum Enrichment or inflation. (Music Educators Journal, Septiembre 1953).
- HEFFERNAN, HELEN: Education through Music (Music Educators Journal, Septiembre 1953).
- LEONHARD, CHARLES: Music Education — Aesthetic Education. (Music Educators Journal, Septiembre 1953).
- MICHAGA, PEDRO: Organización Pedagógica de las Escuelas Profesionales de Música. (Orientación Musical, Julio-Agosto, 1953).
- SUNDERMAN, FREDERICK: Great Issues in Music Education. (Music Educators Journal, Septiembre 1953).

HISTORIA DE LA MUSICA

- O'BRIEN, GRACE: The Golden age of german music and its origins. (Londres, 1953).
- PETRASSI, GODOFFREDO: Roma Musical 1920-1930. (Polifonía, Septiembre-Octubre 1953).
- ROTHSCHILD, FRITZ: The lost tradition in music. (Tempo, Otoño 1953).
- SALGADO, FRANCISCO: Bosquejo histórico de la Música Ecuatoriana. (Revista Ritmo, Octubre 1953).

EDUCACION MUSICAL

- BRITTEN, ALLEN: Research in music education. (Music Educators Journal, Septiembre 1953).
- COOPERARIO, GIOVANNI: Rules How to Compose. Los Angeles. Ernest E. Gottlieb, 1952. (Journal of the American Society, Verano 1953).
- DEMUTH, NORMAN: A Course in Mu-

MUSICA INSTRUMENTAL, SINFONICA Y DE CAMARA

- BITSCH, MARCEL: Mozart et ses concertos pour piano. (Le Conservatoire, Diciembre 1953).
- DUNWELL, WILFRED: Pianoforte Accompaniment Writing. (Londres, 1953).
- MASON, GWENDOLEN: The Harp in

- Contemporary Music. (Chesterian, Octubre 1953).
- MISHKIN, HENRY G.: Five Autograph String Quartets by Giovanni Battista. (Journal of the American Musicological Society. Verano de 1953).
- PAOLI, DOMENICO DE: Los Cuartetos de Bela Bartok. (Música, Septiembre 1953).
- STRATTON, GEORGE y FRANK, ALAN: The playing of Chamber Music (Tempo, Otoño 1953).
- VAUGHAN WILLIAMS, RALPH: Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony. (Oxford University Press, 1953).

OPERA

- KLEIN, JOHN W.: Some reflections on "Gloriana". (Tempo, Otoño de 1953).
- KOEGLER, HORST: Towards an amalgamation of opera and ballet. (Tempo, Otoño 1953).
- MARG, EDMOND: Kierkegaard et le "Don Juan" de Mozart. (Le Conservatoire, 1953).
- WOODHOUSE, FREDERICK: Opera — Grand and Otherwise. (Chesterian, Octubre 1954).

BALLET

- BARNES, CLIVE: The Royal Danish Ballet in London. (Dance and Dancers, Octubre 1953).
- EMERY, FERNANDO: Támara Toumanova. Estrella de todos los tiempos. (Medellin Musical. Septiembre 1953).
- LA TEMPORADA DE BALLET EN LIMA: (Ballet, 1953).
- MARTINO, JEAN-PIERRE: Le spectacle de Mime de Marcel Marceau. (Le Conservatoire, Septiembre 1953).
- OMARA, GRANIA: El Cuerpo de Baile del S.O.D.R.E. Elenco Oficial del Uruguay. (Ballet 1953).
- STONE, H.E.M.: The Tyrol. (Dance and Dancers. Diciembre 1953).
- WILLIAMS, PETER: Iberia in Midlontian. (Dance and Dancers. Octubre 1953).

FOLKLORE

- ANGULO, ANDRÉS: La Magnitud Remota de Tlaxcallan. (Orientación Musical, Junio 1953).
- ARETZ, ISABEL: "Músicas pentatónicas en Sudamérica". Separata de Archivos Venezolanos de Folklore, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Caracas. (Polifonía, Noviembre 1953).
- BONITO, REBELO: Nótulas de Etnografía Musical. (Gazeta Musical, Febrero 1954).
- CASTILLO DE LUCAS, ANTONIO: Los refranes en los antiguos relojes de sol. (Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore. Julio-Octubre 1953).
- CROSS, JOAN C.B.E.: Singers on Safari. (Tempo, Invierno 1954).
- GUERRERO, JOSÉ E.: El Folklore de Guanajuato. (Orientación Musical, Septiembre 1953).
- HUERTA SILVA, IGNACIO: El origen de la danza "Los Viejitos". (Orientación Musical, Julio-Agosto 1953).
- LOS ANIMALES EN EL FOLKLORE DE TUCUMÁN: El Gato. (Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore. Julio-Octubre 1953).

RADIO - DISCOS

El Servicio de Radiodifusión del Instituto de Extensión Musical ha formalizado con 30 emisoras del país la transmisión de las grabaciones en cinta

magnética de todos los conciertos que comprenden las Temporadas Sinfónica oficial y de Música de Cámara.

PRINCIPALES DISCOS IMPRESOS EN CHILE DESDE NOVIEMBRE DE 1953 HASTA ABRIL DE 1954

- Esta lista, que la Revista Musical Chilena continuará publicando en razón de su buena acogida por la utilidad que presta a los lectores del país, adolece en número presente de la falta de datos correspondientes a los sellos Columbia y London, por no haber sido ellos proporcionados oportunamente.*
- BACH, J. S.**—Aria de la cuarta cuerda, de la Suite N° 5, en Re Mayor.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
49-3301 (R. C. A. Víctor).
- BACH, J. S.**—Conciertos Brandeburgueses N.os 3, 4 y 5.
Orquesta de Cámara de la Capilla del Palacio de Copenhague.
Orquesta de Cámara de la Radio del Estado de Dinamarca.
Director: *Morgen Wöldike*.
Violín: *L. Hansen*.
Flautas: *P. Birkelund* y *J. Bentzon*.
Clavecín: *H. D. Koppel*.
LHMV - 1048 (R. C. A. Víctor).
- BÁRTOK, BELA.**—Sonata para dos pianos y percusión.
Pianos: *Gerson Yessin*, *Raymond Viola*.
Percusión: *Elayne Jones*, *Alfred Howard*.
LM - 1727 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.**—Coriolano, Op. 62 y Prometeo, Op. 43, Oberturas.
Orquesta Sinfónica N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERA - 91 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.**—Leonora N° 3, Op. 72. Obertura.
Orquesta Sinfónica N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB - 7023 - 2discos (R. C. A. Víctor).
- BOCCHERINI.**—Concierto en Si Bemol Mayor para cello y orquesta.
Orquesta Sinfónica de Londres.
Director: *Sir Landon Ronald*.
Cello: *Pablo Casals*. (Grabado en Europa. Edición de Coleccionistas).
LCT - 1028. (R. C. A. Víctor).
- BORODIN.**—Sinfonía N° 2, en Si Menor.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Nicolai Malko*.
LBC - 1024. (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.**—"Requiem Alemán". (Cantado en alemán).
Orquesta Sinfónica R. C. A. Víctor.
Director: *Robert Shaw*.
Soprano: *Eleonor Steber*.
Barítono: *James Pease*.
Coros R. C. A. Víctor.
LM - 6004. (R. C. A. Víctor).
- BRUCH, MAX.**—Kol Nidrei, Op. 47, para cello y orquesta.
Orquesta Sinfónica de Londres.
Director: *Sir Landon Ronald*.
Cello: *Pablo Casals*. (Grabado en Europa. Edición de Coleccionistas).
LCT - 1028. (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.**—Cinco Mazurkas: En Re Be-

- mol Mayor, Op. 30 N° 3. En Do Sostenido Menor. Op. 30 N° 4. En Fa Menor, Op. 63 N° 2. En Do Sostenido Menor, Op. 63 N° 3. En Fa Sostenido Menor, Op. 59 N° 3.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERA - 31. (R. C. A. Víctor).
- DEBUSSY.—Homenaje a Rameau. (de Imágenes, Serie I); La Niña de los Cabellos de Lino. (N° 8, Libro I de los Preludios) Masques; Ministrel (Libro I de los Preludios).
Piano: *Arthur Rubinstein*.
ERA - 86. (R. C. A. Víctor).
- DVORAK.—Sinfonía N° 2, en Re Menor, Op. 70.
The Philharmonia Orchestra.
Director: *Rafael Kubelik*.
LHMV - 1029. (R. C. A. Víctor).
- GOEB.—Sinfonía N° 3.
Orquesta Sinfónica de *Leopoldo Stokowsky*, Director.
LM - 1727. (R. C. A. Víctor).
- HÄNDEL.—"Water Music".
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
LM-7009. (R. C. A. Víctor).
- LISZT.—Rapsodia Húngara N° 6.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERA - 10. (R. C. A. Víctor).
- MENDELSSOHN.—Concierto para violín y orquesta en Mi Menor, Op. 64.
Orquesta Filarmonica de Berlín.
Director: *Sergiu Celibidache*.
Violín: *Sigfried Borries*.
LBC - 1049. (R. C. A. Víctor).
- MENDELSSOHN.—Marcha Nupcial y Variaciones sobre un tema de Liszt.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERA - 10. (R. C. A. Víctor).
- MENDELSSOHN.—Sinfonía N° 4, en La Mayor, Op. 90.
The Halle Orchestra.
Director: *John Barbirolli*.
LBC - 1049. (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Cosi fan tutte, ópera completa con libreto.
Compañía de Opera, Coros y orquesta de los Festivales de Glyndebourne.
Director: *Fritz Busch*.
LCT - 6104. (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Obertura de "Las Bodas de Fígaro".
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
LM - 7009. (R. C. A. Víctor).
- RACHMANINOFF.—Sinfonía en Mi Menor, Op. 27.
Orquesta Sinfónica de Minneápolis.
Director: *Dimitri Mitropoulos*.
LM - 1068. (R. C. A. Víctor).
- SCHUMANN.—Obertura "Genoveva".
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
LM - 7009. (R. C. A. Víctor).
- TSCHAIKOWSKY.—Marcha Eslava, Op. 31.
Orquesta de Boston Pops.
Director: *Arthur Fiedler*.
ERA-21 (R. C. A. Víctor).
- TSCHAIKOWSKY.—Tema y Variaciones del 1 al 12.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Nicolai Malko*.
LBC - 1024. (R. C. A. Víctor).
- TSCHAIKOWSKY.— Variaciones sobre un tema de la Suite N° 3, en Sol Mayor, Op. 55.
Philharmonia Orchestra.
Director: *Nicolai Malko*.
LBC - 1024. (R. C. A. Víctor).
- VIVALDI.—"Cassate Omai" para mezzo-soprano y orquesta.
Conjunto orquestal de la Sociedad Corelli.
Soprano: *Luisa Ribacchi*.
LM - 1767. (R. C. A. Víctor).
- VIVALDI.—Concierto en La Menor, Op. 3 N° 8.
LM - 1767. (R. C. A. Víctor).
- VIVALDI.—Sinfonía N° 2 en Sol Mayor.
LM - 1767. (R. C. A. Víctor).

REVISTAS MUSICALES RECIBIDAS

- Ballet*. Año II. N° 5. Perú.
- Boletín de la Asociación Tucumana de Folklore*. Año IV. Vol. II. N.ºs 39-40-41-42. Julio-Octubre 1953. Tucumán. Rep. Argentina.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la Unesco*. Año II. N° 11. Noviembre 1953. La Habana. Cuba.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la Unesco*. Año II. N° 12. Diciembre 1953. La Habana. Cuba.
- Bollettino deglo "Amici del Pontificio Istituto de Musica Sacra"*. Año V. N° 3. Septiembre 1953. Roma. Italia.
- Bolettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"*. Año V. N° 4. Diciembre 1953. La Habana. Cuba.
- Buenos Aires Musical*. Año VIII. N° 130. 1° de Octubre 1953. B. Aires. Argentina.
- Buenos Aires Musical*. Año VIII. N° 131. 15 de Octubre 1953. B. Aires. Argentina.
- Buenos Aires Musical*. Año VIII. N° 132. 15 de Noviembre 1953. B. Aires. Argentina.
- Buenos Aires Musical*. Año VIII. N° 133. 15 de Diciembre 1953. B. Aires. Argentina.
- Dance and Dancers*. Vol. 4. N° 10. Octubre 1953. Londres. Inglaterra.
- Dance and Dancers*. Vol. 4. N° 12. Diciembre 1953. Londres. Inglaterra.
- Estudios Americanos*. Vol. V. N° 18. Marzo 1953. Sevilla. España.
- Gazeta Musical*. Año III. N° 36. Septiembre 1953. Lisboa. Portugal.
- Gazeta Musical*. Año IV. N.ºs 37-38. Octubre-Noviembre 1953. Lisboa. Portugal.
- Gazeta Musical*. Año IV. N.ºs 39-40. Diciembre 1953-Enero 1954. Lisboa. Portugal.
- Gazeta Musical*. Año IV. N° 41. Febrero 1954. Lisboa. Portugal.
- Journal of the American Musicological Society*. Vol. VI. N° 2. Verano 1953.
- Juvenia*. Año III. N.ºs 10-11-12-13. Mayo, Junio, Julio y Agosto 1953. La Habana. Cuba.
- Le Conservatoire*. N° 24. Mayo 1953. París. Francia.
- Le Conservatoire*. N° 26. Septiembre 1953. París. Francia.
- Le Conservatoire*. N° 28. Diciembre 1953. París. Francia.
- Le Conservatoire*. N° 30. Febrero 1954. París. Francia.
- Medellín Musical*. Año I. N.º 1. Septiembre 1953. Medellín. Colombia.
- Medellín Musical*. Año I. N° 2. Octubre 1953. Medellín. Colombia.
- Medellín Musical*. Año I. N° 3. Noviembre 1953. Medellín. Colombia.
- Medellín Musical*. Año I. N° 4. Febrero 1954. Medellín. Colombia.
- La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas*. Año II. N° 19. Diciembre 1953. México D. F.
- La Mejor Música del Mundo para Discotecas Selectas*. Año II. N° 21. Febrero 1954. México D. F.
- Midwest Folklore*. Vol. III. N° 3. Otoño 1953. Indiana. U. S. A.
- Música*. Año II° N° 5. Julio-Septiembre 1953. Madrid-España.
- Music Educators Journal*. Vol. 40. N° 2. Noviembre - Diciembre 1953. Chicago. U. S. A.
- Music Educators Journal*. Vol. IV. N° 3. Enero 1954. New York. U. S. A.
- Musical Forms and Textures*. 1953.
- Musical Leader*. Vol. 85. N° 10. Octubre 1953. Chicago. U. S. A.
- Musical Leader*. Vol. 85. N° 12. Diciembre 1953. Chicago. U. S. A.

- Musical Leader*. Vol. 86. N° 2. Febrero 1954. Chicago. U. S. A.
- Novello News-Bulletin*. Enero 1954. Londres. Inglaterra.
- Ondas y Canales*. Diciembre 1953. La Habana. Cuba.
- Ondas y Canales*. Enero 1954. La Habana. Cuba.
- Orientación Musical*. Vol. XII. N° 138. Junio 1953. México.
- Orientación Musical*. Vol. XII. N.os 139-140. Julio-Agosto 1953. México.
- Orientación Musical*. Vol. XII. N° 141. Septiembre 1953. México.
- Orientación Musical*. Vol. XII. N° 142. Octubre 1953. México D. F.
- Orientación Musical*. Vol. XIII. N° 145. Enero 1954. México D. F.
- Oxford Music Bulletin*. N° 455. Agosto-Diciembre 1953. Londres. Inglaterra.
- Plática*. Año I. N° 6. Enero-Febrero 1954. Buenos Aires. Argentina.
- Polifonía*. Año VIII. N.os 73-74. Septiembre-Octubre 1953. Buenos Aires. Argentina.
- Polifonía*. Año VIII. N.os 75-76. Noviembre-Diciembre 1953. Buenos Aires. Argentina.
- Polifonía*. Año IX. N.os 77-78. Enero-Febrero 1954. Buenos Aires. Argent.
- Pro-Arte Musical*. Año V. N° 3. Diciembre 1953. La Habana. Cuba.
- Ricordiana*. Año III. N° 4. Julio-Agosto 1953. Buenos Aires. Argentina.
- Ricordiana*. Año IV. N° 1. Enero-Febrero 1954. Buenos Aires. Argentina.
- Revista Ritmo*. Año XXIII. N° 254. Agosto-Septiembre 1953. Madrid. España.
- Revista Ritmo*. Año XXIII. N° 255. Octubre 1953. Madrid. España.
- Revista Ritmo*. Año XXIV. N° 256. Noviembre 1953. Madrid. España.
- Revista Ritmo*. Año XXIV. N.o 258. Enero 1954. Madrid. España.
- Tempo*. N° 28. Verano 1953. Londres. Inglaterra.
- Tempo*. N° 29. Otoño 1953. Londres. Inglaterra.
- Tempo*. N° 30. Invierno 1953-1954. Londres. Inglaterra.
- The Chesterian*. N° 176. Octubre 1953. Londres. Inglaterra.
- The Chesterian*. N° 177. Enero 1954. Londres. Inglaterra.
- The Musical Times*. N° 1329. Noviembre 1953. Londres. Inglaterra.
- The Musical Times*. N° 1330. Diciembre 1953. Londres. Inglaterra.
- The Musical Times*. N° 1331. Enero 1954. Londres. Inglaterra.