

REVISTA *MUSICAL* CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO X

JULIO 1955

N.º 50

"Lo infinito cabe en un espacio pequeño"

Christopher Marlowe

THE CHESTERIAN

Una revista musical de avanzada

DIRIGIDA POR

ROLLO H. MYERS

Suscripción 6 chelines al año

Número suelto 1½ chelín

Publicada por

J. y W. CHESTER LTD.

11 Great Marlborough S. London W. 1

Great Britain

Facultad de Ciencias y Artes Musicales

Decano:

Alfonso Letelier

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director:

Vicente Salas Viu

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Racagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alfonso Leng y Luis Oyarzún, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Ernesto Garrido y Ernesto Ledermann, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Oscar Escauriaza, miembro del Cuerpo de Ballet; Héctor Franco, Delegado del Coro Universitario.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz.

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: PEDRO MORTHEIRU

AÑO X *Santiago de Chile, 1955* N.º 50
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL:

La Música de Cámara Chilena 5

ENSAYOS:

MIGUEL AGUILAR: *La crisis estilística de Igor Stravinsky* 8

DUNCAN MACDOUGALD: *Liszt y Edvard Grieg* 17

CRÓNICA:

Actividades chilenas 28

Actividades extranjeras 48

Música y músicos chilenos en el extranjero 51

EDICIONES:

Partituras 54

Libros 54

Bibliografía 61

Ediciones varias recibidas 63

DISCOS 64

REVISTAS 66

EDITORIAL

LA MUSICA DE CAMARA CHILENA

AL ocuparnos, en la nota editorial del número anterior, de los vacíos que existen en la producción musical chilena, señalamos como el principal de ellos a la carencia de pequeñas formas sinfónicas. Comentamos también lo que esto ha influido en restringir la expansión de nuestra música en el extranjero. Sobre este capital problema nos comprometimos a volver en lo que se refiere a la música de cámara.

Los diversos géneros de cámara han tenido entre nosotros un muy desigual cultivo. Cuando nuestra producción sinfónica es tan considerable en obras de largo aliento, sorprende el escaso número de quintetos, cuartetos, tríos y sonatas de creación chilena. Quintetos con piano, prácticamente no existen mas que el de Soro y un Andante para esta combinación, de Alfonso Leng. El Cuarteto para cuerdas, mucho más cultivado por los compositores chilenos, no permite señalar otras creaciones de auténtico relieve que uno de Soro, uno de P. H. Allende y dos de Santa Cruz. Los "Aires Chilenos" de Próspero Bisquertt, como la transcripción de las "Miniaturas Griegas" de Allende, son piezas para cuarteto, pero no cuartetos. Los Cuartetos de Isamitt, Negrete y Carmela Mackenna entran más en el terreno de la experimentación, audaz y llena de promesas, que en el de las realizaciones acabadas. Los de Amengual, Letelier, Botto y Becerra, son obras demasiado juveniles para darlas por definitivas en género de tan altas exigencias.

Para agotar el balance de las producciones en forma de Sonata para grupos de cámara, habría que agregar a las citadas un Septeto para vientos de Samuel Negrete, un Sexteto, de reciente creación, para clarinete, piano y cuerdas de Juan Orrego, un Trío de P. H. Allende, otro de Soro y los de Becerra y Montecino.

La forma de Sonata para dos instrumentos, —piano y

violín, dos violines, piano y violoncello, etc.— ha tenido entre nosotros un cultivo también poco intenso. De los músicos de la generación madura, sólo Giarda y Soro han escrito Sonatas para violín o violoncello. Isamitt, Carmela Mackenna, Allende, Santa Cruz, aunque alguna — y digo alguna porque son una o dos sus obras de este tipo—, composición tienen para dúos instrumentales, no están tratadas sino como series de piezas, más o menos en suite. La hermosa Sonata para violín de René Amengual, una de sus obras más significativas, la de Orrego Salas, la de Letelier para viola y las de Gustavo Becerra y Alfonso Montecino acreditan el mayor interés de los músicos jóvenes por este género. Pero que existan, aparte de las Sonatas para piano, que tampoco son muchas, cuatro o cinco Sonatas en dúo de corte romántico y otras cuatro o cinco modernas en toda la música chilena no es decir mucho en cuanto al desarrollo de tan importante como accesible género de cámara.

Aún más curioso fenómeno se presenta en cuanto a la música para voz y piano. Un cierto número de compositores chilenos nunca ha escrito canciones; por ejemplo, entre los más conocidos, Próspero Bisquertt, Juan Casanova, Acario Cotaños, Gustavo Becerra. Otro grupo, casi la mayoría, ha escrito canciones en su etapa juvenil e incluso, dentro de ésta, la de sus primeras armas. Sólo las maravillosas series de lieder de Alfonso Leng, los ciclos de Adolfo y Pedro Humberto Allende, los de Santa Cruz, Isamitt, Orrego y, en fechas recientes, Carlos Botto, ilustran este género musical con obras verdaderamente representativas en la producción contemporánea chilena.

Aparte de la abundante y rica variedad de composiciones corales o para piano, la mayor parte de los géneros de cámara han sido objeto en Chile de un cultivo mucho menor que las mayores formas sinfónicas. Lo que establece una proporción a la inversa en la obra de casi todos los compositores chilenos.

La música sinfónica, ¿ha producido una verdadera absorción de las capacidades creadoras de nuestros músicos? No es muy arriesgado afirmarlo si se compara el aproximado centenar de composiciones para orquesta, —en general para gran

orquesta y en grandes formas— de nuestros compositores con las cifras de sextetos, quintetos, cuartetos, tríos, sonatas para dos instrumentos y canciones que hemos recogido en este comentario.

La escasez de composiciones de cámara representativas de nuestra música actual, así como la falta de obras sinfónicas menores que señalamos en el número anterior de esta Revista, constituyen una traba considerable para la difusión de nuestra música. Además de esto, la casi totalidad de la música chilena de cámara se halla inédita, obstáculo todavía mayor en la expansión de nuestros valores musicales. Sin duda, es este último el mayor de todos; uno de los problemas de más urgente resolución para nuestra música. Bien merece que sobre él prolonguemos estos comentarios sobre las limitaciones de que nuestra música sufre para su expansión.

S. V.

LA CRISIS ESTILISTICA DE IGOR STRAWINSKY

P O R

Miguel Aguilar

HABLAMOS de crisis en el estilo de Strawinsky en el sentido más general del término, es decir, excluyendo toda actitud de índole crítica. Se ha planteado una crisis, porque el compositor enfrenta la transformación más radical de toda su carrera y se abre a influencias que pocos años atrás parecían serle indiferentes.

La ópera "La carrera de un libertino" da término a la curva recorrida por Strawinsky en los dominios de la música tonal. En ella se completa ese proceso de simplificación del lenguaje armónico que señaláramos en un artículo anterior, que se puede resumir en la comparación entre "La Consagración de la Primavera", con su abundante empleo de refuerzos (de séptima, de novena, de segunda, etc.) y de recursos heterofónicos, y "La carrera de un libertino", en su desnuda expresión armónica.

Un principio estructural básicamente distinto comienza a participar en las "3 Canciones de W. Shakespeare". Allí, Strawinsky analiza, con actitud sutilmente irónica, las posibilidades diatónicas de la técnica serial empleada por Schönberg en sus composiciones dodecafónicas. En el "Septeto" realiza una investigación análoga en base a series semicromáticas de un número irregular de tonos y con repetición de notas.

Este proceso culmina y alcanza plena madurez en la última composición de Strawinsky, "In Memoriam Dylan Thomas, Dirge-Canons and Song for Tenor Voice, String Quartet and Four Trombones", terminada en la Primavera de 1954 y estrenada el 20 de Septiembre del mismo año en Los Angeles,

California. Se trata de una Canción, "Do not go gentle..." para tenor y cuarteto de cuerdas, precedida y seguida por un Preludio y un Postludio escritos antifónicamente para Cuarteto de Trombones y Cuarteto de Cuerdas.

"In Memoriam Dylan Thomas" no está compuesto en doce tonos, pero sí de acuerdo con los más estrictos principios de la composición serial. El mismo Igor Strawinsky expresa esto diciendo: "Aquí, mi música es completamente canónica". Pero ello es sólo parte de la verdad.

La obra completa se basa solamente en un motivo de cinco notas (Ejemplo 1) que incluye todos los sonidos cromáticos



comprendidos en el intervalo de una tercera mayor. Consta de dos incisos (el segundo, la inversión del primero) que tienden por movimiento contrario hacia el eje de simetría del intervalo (re). Este motivo es el único material de toda la composición y aparece una y otra vez expuesto en diferentes transposiciones y variantes, siguiendo las mismas transformaciones que una serie de doce tonos en una obra de Schönberg, Berg o Webern. (Para mayor comodidad del análisis, anotamos en el Ejemplo 2 las tres variantes del motivo: a) inversión, b) retrogradación, c) retrogradación invertida).



Un análisis detallado del Preludio nos permitirá comprobar la afirmación anterior. El esquema formal es A-B-A'-B-A'', es decir, un pequeño Rondó en el cual las tres coplas son ejecutadas por los cuatro trombones y el estribillo por el Cuarteto de Cuerdas. Este estribillo (Ejemplo 3) es particularmente interesante desde el punto de vista serial, pues reúne, en sus tres compases, los cuatro aspectos del motivo: el Original en el violín segundo, la Inversión en el primero, la Retro-

gradación en la viola y la Retrogradación Invertida en el violoncello. Las tres variantes del Original aparecen transpuestas a partir de re, lo que permite a Stravinsky duplicar sucesivamente cada uno de los cinco sonidos del motivo (re, re sostenido, do, do sostenido, mi), evitando así la polarización que normalmente producen las octavas, uno de los problemas fundamentales de la técnica dodecafónica.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (VL.I), Violin II (VL.II), Viola (VLA.), and Violoncello (V.C.). The score is written in a single system with four staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'marc. cant.'. The music features a melodic line with various intervals and accidentals, including a tritone transposition. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Cada una de las coplas, en cambio, incluye ocho presentaciones, en diferentes formas, del motivo, transformado ahora en Tema al adaptar una fisonomía rítmica constante que se caracteriza por la triple repetición de la primera nota. Estas ocho presentaciones están distribuidas de manera que una voz principal, la que enuncia el canon, incluye tres veces el motivo; otras dos voces lo presentan dos veces cada una; la última entrada consiste en una sola forma. En la primera copla, por ejemplo (Ej. 4), el Tema aparece expuesto en el segundo trombón, seguido por la Inversión, siendo contestado en estricto canon a la octava por el trombón bajo. El trombón tercero contesta en forma retrogradada al Tema y la Inversión, empleando una transposición muy grata a Anton Webern, la del tritono. Esta misma transposición sirve para la entrada de la última voz, el primer trombón, con el Tema. Las ocho presentaciones se completan con una transposición a re bemol del Tema en la voz principal, el trombón segundo.

Como las dos transformaciones de la Copla A muestran una distribución idéntica, el Preludio consta en total de 32 presentaciones del motivo, sin que haya una sola nota en toda la pieza que no juegue un papel en la elaboración serial. Se po-

dría insistir todavía en que la pieza no es más que un canon muy artificioso, pero las tres versiones del Original que hemos reunido en el Ejemplo 5 (dos del Preludio y una de la Canción) nos prueban hasta qué punto el motivo de esta composición está concebido como una "serie", cuyos tonos pueden ser transpuestos a voluntad y tomar diversas configuraciones rítmicas para convertirse en funciones temáticas.

M.M. J. 100-103

The musical score is arranged in two systems. The first system contains staves for Trombone I, II, III, and IV, and the beginning of the string quartet (I, II, III, IV). The second system continues the string quartet parts. The score includes dynamic markings such as *mp* and *etc. sim.*, and articulation marks like *acc.* and *dec.* The tempo is marked as *M.M. J. 100-103*.

El Postludio es una perfecta contraparte del Preludio, según el esquema B-A'''-B-A''''-B, invirtiéndose la función de los instrumentos, de manera que las coplas están encomendadas al Cuarteto de Cuerdas y el estribillo a los trombones. De esta forma, la obra entera se convierte en un Rondó, desempeñando la Canción el papel de copla central: A-B-A'-B-A''-C-B-A'''-B-A''''-B. Esto se pone más en evidencia por la ausencia de pausas de espera entre cada movimiento.

El comienzo de la Canción (Ejemplo 6) nos da una nueva comprobación de la agilidad e imaginación con que Strawinsky enfoca los problemas seriales: violín primero y viola, violín segundo y violoncello, plantean ambos un canon inverso; en el

primer caso en base al Original no transpuesto (fa bemol-mi) (violín primero); en el segundo caso en base a la transposición a re bemol del original. En ambos casos, la Inversión aparece transpuesta a la última nota del original (re y si=do bemol), de manera que concluye sobre sus respectivas primeras notas (fa bemol y re bemol). El violoncello, aprovechando el re bemol como nota común, agrega un canon a la doble octava con el violín segundo.

De todas las consideraciones anteriores, se desprende claramente que la técnica serial strawinskiana tiene su paralelo más notable en la técnica dodecafónica de Webern, por la importancia que en ambos tiene la serie para la determinación de frases y secciones de longitudes bien precisas (Recuérdese al respecto la "Sinfonía" o el "Cuarteto para violín, clarinete,

saxofón-tenor y piano" de Anton Webern). Como podremos demostrar más adelante, éste es sólo uno de los múltiples aspectos en que la reciente estética de Strawinsky coincide con la del maestro vienés. Ningún espíritu consciente de los problemas de la música contemporánea puede mostrarse sorprendido ante esta nueva evolución del compositor ruso, porque

las afinidades de estilo entre estos dos grandes músicos de nuestro siglo son enormes, desde el sentido abstracto-geométrico de la construcción hasta la concepción de los timbres instrumentales como elementos individuales de la arquitectura sonora, con la consiguiente preferencia por y tendencia hacia la música de cámara a partes reales.

La misma obstinación en el empleo del género diatónico que caracterizó a Strawinsky en toda la primera mitad de la centuria, no es sino una coincidencia más con la posición weberniana. El problema es muchísimo más profundo que el simple hecho de emplear uno (Strawinsky) la escala diatónica de siete sonidos, el otro (Webern) la escala cromática de doce sonidos. Lo que verdaderamente importa es: ¿cómo se emplea cualquiera de estas escalas!

Lo esencial es que estos compositores buscan en su arte una expresión austera, podríamos decir apolínea, a la cual todo "cromatismo" en el sentido original de la palabra es odioso, es decir, toda "alteración cromática". Por esto, cuando Strawinsky usa un fa sostenido en Do mayor, ese fa sostenido desempeña una función real: es la tercera del acorde re-fa sostenido-la, dominante de la dominante. En igual forma, cada uno de los doce sonidos de la escala cromática tiene, en la técnica dodecafónica de Webern, una función real, la que le corresponde por su colocación en la serie. Por esto decimos que el cromatismo de Webern es integral, con lo que deja de ser "cromatismo" en el sentido de "alteración cromática de un esquema fundamentalmente diatónico".

Una comparación con la música china puede aclarar lo recién expuesto. La escala china clásica es la escala pentáfona anahemitónica do-re-mi-sol-la-do, denominada Ryo por los japoneses, en oposición a sus dos inversiones modales la-do-re-mi-sol-la y sol-la-do-re-mi-sol, llamadas Ritsu. Cualquiera de estas escalas (o modos) se caracteriza por la ausencia de los sonidos fa y si, es decir, los que provocan los dos semitonos típicos de nuestro modo mayor. Estos dos sonidos se conocen con el nombre de "pien" o sonidos agregados y son violentamente rechazados por la estética clásica china por considerarse cargados de sentido sensual. Dicho en otros términos, son cromatismos. Estos mismos sonidos, sin embargo, no son con-

siderados como cromatismos en nuestro modo mayor do-re-mi-fa-sol-la-si-do, ya que forman parte integral de la escala.

Comprendiendo lo anterior, podemos explicarnos cómo Stravinsky, luego de haber rechazado insistentemente toda alteración cromática en su lenguaje melódico-armónico, emplea ahora el cromatismo integral (no el total cromático) en su "In Memoriam Dylan Thomas". Cada uno de los cinco sonidos que integran el motivo de la obra (do-do sostenido-re-re sostenido-mi) tiene una función real, según la colocación que le corresponde en el motivo o serie; ninguno puede considerarse como una alteración transitoria.

Sin embargo, "In Memoriam Dylan Thomas" no es propiamente una obra atonal, pues está concebida dentro de normas armónico-cadenciales muy precisas. En el Preludio, por ejemplo, cada parte del diálogo antifónico está separada de la

The image shows four musical examples, labeled a) through d), illustrating cadences. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs).
 a) Shows a cadence with a descending line in the treble clef and a steady bass line.
 b) Shows a cadence with a descending line in the treble clef and a steady bass line, similar to a but with different note values.
 c) Shows a cadence with a descending line in the treble clef and a steady bass line, with a different note value for the final note.
 d) Shows a cadence with a descending line in the treble clef and a steady bass line, with a different note value for the final note.

siguiente por una cadencia sobre tríada mayor o menor, estrechamente vinculada con el eje tonal de la pieza: Mi. Tanto la primera copla como la última concluyen con una cadencia auténtica en Mi mayor, aunque en el primer caso aparece escrita enarmónicamente en Fa bemol mayor (Ejemplo 4). En el Ejemplo 7, a y b, aparecen estas dos cadencias en reducción a dos pentágramas. En ambos casos, se trata del acorde de sensible sobre un pedal de tónica y su resolución, con el empleo de notas auxiliares de muy fácil explicación (Ej. 7 a.-soprano: nota de paso cromática; contralto: apoyatura cromática sobre una anticipación de la quinta del acorde de tónica; tenor: nota de paso cromática hacia la anticipación de

la quinta). En la segunda de estas cadencias, se evita la definición modal mediante la supresión de la tercera del acorde.

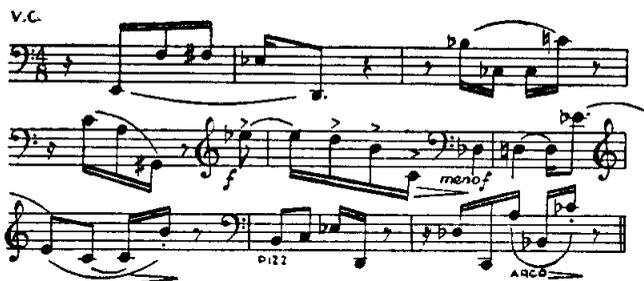
Esta dualidad modal queda confirmada por la cadencia de la copla central, sobre la tónica menor en estado de sexta (Ej. 7 c), y se aprovecha en el estribillo para hacer una cadencia sobre el contra-acorde de tónica del modo menor (Ej. 7 d). La duplicación de la tercera en este acorde es característica por cuanto acentúa el sentido de sustituto del acorde de tónica.

La interválica horizontal se ve impelida por la misma fuerza de disyunción que anima las melodías webernianas. En el Ejemplo 8 vemos cómo esta fuerza afecta inclusive a la



parte vocal y con qué naturalidad se adapta a las necesidades expresivas del texto de Dylan Thomas. Es digno de observarse también en este fragmento cómo Strawinsky anota cuidadosamente la dinámica y la articulación al cantante.

En el Ejemplo 9, extraído también de la canción, se acentúan todos los rasgos recién mencionados, al adaptarse a una parte instrumental. Los intervalos que predominan son las sép-



timas mayores y novenas menores y hay cuatro saltos de una extensión aproximada de doble octava. Particularmente, los dos últimos compases presentan un veloz desplazamiento de registros. Nótese la forma de subrayar la articulación mediante el frecuente empleo de pausas y la variedad de configuraciones rítmicas muy breves que provocan esa típica animación

rítmica entrecortada, factor esencial al estilo concentrado que alcanza Strawinsky en esta partitura.

Esa cualidad de síntesis es, precisamente, la más notable de las analogías con la estética de Webern. Tres compases bastan a Strawinsky para formar su estribillo, cinco para cada una de las coplas, de modo que el Preludio se desarrolla en sólo veintiún compases que duran poco más de un minuto. Y la composición íntegra se ejecuta en seis minutos.

Estas longitudes microscópicas, que asombran tanto a los profanos, son no sólo posibles sino necesarias en un estilo de tanta densidad expresiva, en el que cada nota, cada articulación, cada inflexión dinámica, adquiere un significado profundísimo y decisivo, tanto en la estructura como para el ambiente sugerido por la música.

Estas últimas palabras nos recuerdan que, entusiasmados por la inagotable riqueza estructural de la composición, hemos descuidado sus valores expresivos desde el punto de vista de la audición y su impresión sobre el oyente, pero estos valores son reacios a admitir descripción y nos llevarían a un terreno subjetivo, personal y de poca utilidad real.

El valor auténtico de esta obra, en cambio, es un hecho que se desprende del análisis que hemos esbozado en razón a cualidades propias, auto-evidentes, sobre las cuales no hemos hecho otra cosa que llamar la atención. Vemos así el "In Memoriam Dylan Thomas" de Igor Strawinsky como la madura expresión de un auténtico maestro de la música contemporánea, vigorosa y plena, y como la acabada síntesis de los dos estilos que han señalado rumbos decisivos a la música de nuestra época: el strawinskiano, el weberniano.

LISZT Y EDVARD GRIEG

FRANZ LISZT Y LA FORMACION DE LA ESTRUCTURA MUSICAL DEL SIGLO XIX

P O R

Duncan MacDougald

NO obstante la magnitud del trabajo realizado en el campo de la investigación musical del siglo diecinueve, al parecer se ha descuidado un hecho profundamente significativo: el importantísimo papel desempeñado por Franz Liszt en el desarrollo y la divulgación de las obras de la mayoría de los principales compositores coetáneos suyos. Es cierto que todos los estudiosos de Liszt han comentado su actitud extraordinariamente magnánima hacia la música de sus contemporáneos, pero el pleno alcance y la finalidad de su notable contribución a la historia musical nunca han sido suficientemente investigados. En realidad, no es ninguna exageración decir que la estructura musical del siglo diecinueve, tal como la conocemos hoy día, no habría sido la misma sin la incesante actividad de Liszt como impulsor de la música de otros compositores. El objeto de este artículo es examinar, en detalle, la ayuda que recibió de Liszt el increíble número de sus contemporáneos de diversas nacionalidades: Franck, Chopin, Berlioz, Meyerbeer, Herold, Halévy, D'Indy, Auber, Boïeldieu, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Cornelius, Franz, Glinka, Borodin, Balakireff, Tchaikowsky, Glazunov, Bellini, Rossini, Donizetti, Paganini, Smetana, Dvorak, Albéniz, D'Albert y MacDowell.

Habitualmente, la importancia de Liszt en la historia de la música se circunscribe a la del virtuoso principal de su época y a la de compositor —de segunda categoría— de una gran

cantidad de obras, entre las que sobresalen sus poemas sinfónicos. Sin embargo, cuando ponemos la debida atención en el lugar que ocupó el músico húngaro en el fomento de la música de otros compositores, uno se siente tentado a pensar que, tal vez, después de todo, Liszt tiene más importancia por las fuerzas musicales que ayudó a desarrollar que por su fama de intérprete, o por lo que compuso (1).

Cuando consideramos que Liszt *ayudó a cerca de treinta de los compositores más significativos del siglo pasado* —algunos oscuros, otros famosos—, nos atrevemos a pensar que su obra de propagandista no tiene parangón en la historia de cualquier arte en país alguno. Y, al considerar los esfuerzos dedicados a otros compositores, es esencial no olvidar que Liszt no sólo ayudó a difundir la música de ellos, sino que, también, —y esto es aún más importante— los alentó a componer el tipo de música que ellos consideraban como su forma más significativa y representativa de expresión musical. Debemos recordar que, en el siglo diecinueve post-beethoviano, la mayoría de la música que valía la pena era novedosa, o diferente, o aún absolutamente nueva. A este respecto, basta pensar en el gran individualismo pianístico de Chopin, en la obra nacionalista de un Grieg, un Balakireff o un Dvorak, en el profundo y sensitivo lirismo de Schubert, en las estupendas extravagancias musicales de Berlioz, en la música intensamente romántica de Schumann o en la música dramática *Gesamtkunstwerk* de Wagner. El propósito esencial de estos compositores, como también de otros, difería de la música del pasado y era Liszt quien promovía su aceptación no sólo entre los círculos musicales, sino entre el público en general.

En fuerte contraste con los celos profesionales de casi todos los compositores, Liszt asumió la responsabilidad de sacar a luz los principales talentos de su época e hizo todo lo que estaba en su poder para fomentar y dar a conocer sus

(1) Hay que recordar que Liszt hizo un verdadero trabajo de pionero al dar a conocer al gran público la música de tres grandes compositores del pasado: fué, junto con Mendelssohn, uno de los promotores más fervorosos de la organización del *Bach-Gesellschaft*; hizo publicar por primera vez las obras de Domenico Scarlatti (por Czerny, en 1829) y resucitó las óperas de Gluck.

creaciones. Empleó para ello, principalmente, los siguientes recursos: 1) Hacer transcripciones y arreglos para piano de las obras de otros compositores, como en su magistral adaptación de las canciones de Schubert; 2) Incluir, en sus recitales, obras de compositores poco conocidos; 3) Enseñar estas obras a sus innumerables alumnos; 4) Alentar personalmente al compositor, como en el caso de Albéniz y muchos otros; 5) Hacer resaltar estas obras en su calidad de guía y director musical en el período histórico de Weimar; 6) Publicar las obras aún no aparecidas de muchos compositores (2); y, 7) Referirse a ellos en sus escritos, como es el caso de Franz, Auber, etc.

Uno de los compositores que debe su carrera a Liszt es Edvard Grieg, y el objeto de este artículo es el de mostrar la parte tan importante y, sin embargo, tan desconocida, que tuvo Liszt en el desarrollo de la vida musical de Grieg (3).

Edvard Hagerup Grieg, el principal compositor escandinavo, nació en Bergen, Noruega, el 15 de junio de 1843 (4). Cuando tenía cuatro años de edad, su madre, —de quien heredó su talento musical— empezó a darle lecciones de piano. Nunca pensó seriamente hacer una carrera musical hasta el día en que el célebre violinista noruego, Ole Bull, visitó su casa. Este, al oír algunas de las composiciones de Edvard, convenció a su familia para que lo mandara a estudiar al Conservatorio de Leipzig. Esto sucedía en 1858, cuando Grieg tenía quince años de edad.

Cuando, en 1862, Grieg se graduó en el Conservatorio de Leipzig, recibió tantas palabras alentadoras del compositor Niels Gade y del inteligente músico joven Richard Nordraak, que decidió dedicar su vida al piano y a la composición de música esencialmente noruega. En 1867, se casó con su prima

(2) Se hace notar que, por lo menos, seis compositores hasta entonces poco conocidos, le deben la primera publicación de su música a Liszt: Franck, Smetana, Dvorak, D'Indy, Grieg y MacDowell.

(3) Por ejemplo, la relación decisiva entre Liszt y Grieg es completamente ignorada en un artículo tan autorizado como el de J. A. Fuller-Maitland en el *Grove's Dictionary of Music and Musicians*: "En 1870, Grieg visitó Italia y se vió muchas veces con Liszt en Roma".

(4) Las principales fuentes bibliográficas son: D. Monrad-Johansen: "Edvard Grieg", Oslo, 1934; G. Schjelderup: "Edvard Grieg", Leipzig, 1908; id., "Edvard Grieg og hans Vaerker", Kobenhavn, 1913.

Nina Hagerup y se instalaron en Oslo, donde permanecieron durante siete años.

El período entre 1868 y 1870 fué muy difícil para el joven compositor. En 1868 murió su más íntimo amigo, el compositor nacional Halfdan Kjerulf. La ciudad de Oslo lo desilusionó bajo el punto de vista profesional, ya que en ella casi no existía interés en el movimiento nacionalista que era el alma misma de la vida musical de Grieg. Además, existía mucha envidia profesional y falta de cooperación de parte de los demás compositores, quienes no pensaban como él.

Repentina e inesperadamente, Grieg tuvo un golpe de suerte. Del famoso Franz Liszt (5), que vivía entonces en Roma, le llegaba una carta entusiasta (6):

"Monsieur,

Il m'est fort agréable de vous dire le sincère plaisir que m'a causé la lecture de votre sonata (oeuvre 8). Elle témoigne d'un talent de composition vigoureux, réfléchi, inventif, d'excellente étoffe, lequel n'a qu'à suivre sa voie naturelle pour monter à un haut rang. Je me plais à croire que vous trouvez dans votre pays les succès et les encouragements que vous méritez;

(5) La bibliografía de Liszt es, naturalmente, enorme y, como es de suponer, predominantemente "romántica" y sin ninguna base científica. Para no agobiar al lector con todas las obras consultadas, se hará solamente referencia al estudio definitivo de Liszt hecho por Sacheverell Sitwell en su libro "Liszt", publicado en Londres, en 1934, en el cual se citan las principales fuentes (pp. 391-396).

(6) Citada en "Franz Liszt's Briefe", publicada por La Mara, Bd. 2, pp. 135-136, Leipzig, 1893:

"Señor,

Me es sumamente grato expresarle el sincero placer que tuve al leer su sonata (obra 8). Ella demuestra un vigoroso talento para la composición, reflexivo, inventivo y de excelente pasta, el cual no tiene más que seguir su rumbo natural para llegar a un elevado rango. Me es grato suponer que Ud. encontrará en su país el éxito y el aliento que merece. Eso, tampoco le faltará en el extranjero. Si Ud. viniera a Alemania este invierno, lo invito a detenerse en Weimar algunos días para que tengamos la oportunidad de conocernos. Reciba, señor, la seguridad de mi estimación y consideración más distinguidas.

F. Liszt.

Roma, 29 de Diciembre de 1868".

il ne vous manqueront pas ailleurs non plus; et si vous venez en Allemagne cet hiver, je vous invite cordialement à vous arrêter un peu à Weimar (7), pour que nous fassions tout à fait bonne connaissance. Veuillez bien recevoir, Monsieur, l'assurance de mes sentiments d'estime et de considération très distingués.

29 de Decbr. 68, Rome.

F. Liszt".

Grieg relata su feliz reacción ante esta comunicación en una carta a su primer biógrafo, Aimar Gronvold (8): "Fué para mí una de las máximas distinciones cuando, en aquel día de diciembre de 1868, en que la obscuridad se hacía más y más densa en Oslo, recibí una carta de Liszt que trajo el sol a mi universo. En ese tiempo, en mi país no había nadie que creyera en mí. Había expresado mi desaliento en una carta que escribí a un amigo en Roma (9); él lo comentó con Liszt, a quien sabía sinceramente interesado por mí, y el hecho de que éste se hubiera decidido de inmediato a escribirme demuestra la nobleza de su carácter, pues sabía el bien que podía hacer. Hacía tiempo que había pensado en pedir una beca, pero tenía muy pocas esperanzas de conseguirla, puesto que estaba en la lista negra de los músicos conservadores y del resto de los "dilettanti", que lo manejan todo. Pero la carta de Liszt produjo el milagro".

Este incidente lleva a suponer que, ya sea Sgambati o Ravnkilde, poseían una copia de su sonata y, al recibir su carta tan llena de desaliento, se la mostraron a Liszt con la esperanza de que él ayudara al joven compositor. Liszt se

(7) Ese invierno, Grieg no fué a Alemania, pero, en cambio, volvió a Dinamarca. En 1883, fué a Leipzig a dar conciertos, donde estuvo con Liszt, quien, en ese entonces, tenía setenta y dos años. Acerca de este encuentro con el anciano pianista, Grieg escribió (Monrad-Johansen, p. 247): "Liszt había envejecido increíblemente desde que había hablado con él en Roma. Me entristeció volver a verlo así".

(8) Monrad-Johansen, Op. cit., p. 127.

(9) Aparentemente, por las referencias que hace Grieg en sus cartas, estos músicos son, o el pianista, compositor y director italiano Giovanni Sgambati (1841-1916), o el director danés Niels C. T. Ravnkilde (1823-1890).

impresionó tanto con el talento de Grieg que despachó inmediatamente la carta citada. Es importante notar que bajo ninguna circunstancia fué Grieg el que solicitó esta ayuda de Liszt (10); al igual que en casi todas las oportunidades, fué el famoso pianista quien dió el primer paso para ayudar a un joven compositor poco conocido.

En aquella época, Liszt vivía en Roma, donde había permanecido desde 1861. En 1885, recibió las órdenes menores, transformándose así en el Abate Liszt. Tenía, entonces, cincuenta y cuatro años y era no solamente uno de los músicos más famosos del mundo, sino que uno de los más populares, literalmente asediado de admiradores.

El resultado que tuvo la elogiosa carta de Liszt fué inmediato. En cuanto Grieg la envió al Gobierno, le fué entregada la beca que había solicitado. Además, "el sentimiento general cambió completamente cuando abandonó Oslo en 1869. Había una lluvia de alabanzas que no merecía, completamente fuera de lugar. En otras palabras, *eran el resultado de las alabanzas importadas de Roma*" (11).

Grieg y su joven esposa llegaron a Roma a principios del invierno de 1870 y su encuentro con su nuevo admirador está vívidamente descrito en los siguientes extractos de dos cartas a su familia (12):

"Roma, 17 de Febrero de 1870.

Queridos padres,

Ayer en la tarde apareció Sgambati —un muy buen pianista, creo que ya les he hablado de él— trayendo un recado de Liszt, quien me quería ver la mañana siguiente a las 11 en su casa. . . . Ravnkilde, el músico danés que vive aquí, me dijo que a Liszt le gusta que la gente llegue con alguna composición, pero, desgraciadamente, mis mejores composiciones están en casa o en Alemania. Tuve que precipitarme donde Winding, a quien había dado un ejemplar de mi última sona-

(10) Cf. G. W. Harris: "Edward Hagerup Grieg", en la "International Cyclopaedia of Music and Musicians", edición revisada, p. 706, Nueva York, 1946.

(11) Monrad-Johansen, op. cit., p. 128.

(12) Monrad-Johansen, op. cit., pp. 137-194.

ta para violín, y quitársela. Winding se guardó el sobre y yo saqué el contenido, escribiendo en la portada: "Al Dr. F. Liszt, con admiración". También llevé debajo del brazo mi marcha fúnebre para Nordaraak y un librito de canciones (el que contiene 'Outward Bound') y me apresuré calle abajo, sintiendo algo en el estómago —no lo puedo negar—, pero cosa fuera de lugar, porque era imposible encontrar un hombre más digno de quererse que Liszt.

Se acercó a mí sonriendo y me dijo, afablemente: "Ya hemos mantenido correspondencia, ¿no es cierto?"... Empezó a leer la primera parte de la sonata, precipitadamente; sin embargo, se daba perfectamente cuenta de lo que leía, porque de vez en cuando exclamaba "Bravo" o "Muy hermoso", marcando, así, los mejores pasajes. Se me levantó el ánimo, pero cuando me pidió que le tocara la sonata, el valor me faltó completamente. Nunca había tratado de tocar la parte de violín y piano juntas y no quería hacer un tremendo revoltijo delante de él. Pero no me quedó más que ponerme a tocar en su magnífico piano de cola americano (Chickering). Justo al principio, donde el violín entra con un tema barroco, pero nacional, interrumpió: "¡Por Dios, cómo me gusta eso! Un vez más, por favor".

Y cuando el violín toca por segunda vez un adagio, él mismo se puso a tocar la parte de violín en el piano, octavas más altas, con tanta expresión y cantándola que yo me sonreía interiormente. Estas fueron las primeras notas que le oí tocar a Liszt. En seguida, nos lanzamos al Allegro, él tocando la parte de violín y yo la del piano. Me sentía cada vez más en forma; estaba tan feliz con su aprobación, la cual era, realmente, tan generosa, que sentía brotar el más singular agradecimiento de lo más profundo de mí. Cuando terminamos la primera parte, le pregunté si podía tocarle algo para piano sólo y elegí el Minuetto de la Humoresca, que seguramente Uds. recuerdan.

Cuando acabé los ocho primeros compases y los repetí, él cantó la melodía conmigo, y lo hizo con un aire tal de fuerza heroica que, de pronto, comprendí. Vi, de inmediato, que era el carácter nacional lo que le atraía. Yo había adivinado que

iba a ser así y por eso había traído música en la cual yo había hecho resaltar la nota nacional. . . .

Una vez terminado el Minuetto, Liszt me dijo con familiaridad: "Ahora, debemos continuar con esta sonata".

Y yo, naturalmente, respondí: "No, muchas gracias, no me gustaría hacerlo ahora". Pero, entonces vino lo mejor. Dijo Liszt: "¿Por qué no? Démela a mí y yo la tocaré".

Acuérdense que él no conocía la sonata, que no la había visto ni oído nunca y que es una sonata para violín, con una parte de violín que se desarrolla independientemente de la parte del piano. ¿Y qué hizo Liszt? Tocó todo: violín y piano. Más aún, porque tocó con plenitud, con amplitud. Al violín le dió toda su importancia en el registro central del piano; las manos de Liszt cubrían literalmente todo el teclado, sin tropezar en una nota. Y, ¿cómo tocaba! ¿Con majestad, belleza y un genio interpretativo sin parangón! Creo que me reí, que me reí como un idiota. Y cuando balbucí algunas palabras de admiración, murmuró: "Ud. tiene la suficiente confianza en mí como para creer que lo puedo hacer, ¿no? Soy un viejo músico de bastante experiencia".

¿No encuentran Uds. que fué, en todo, de un cariño extraordinario, desde el principio hasta el fin?

No he conocido a otro gran hombre que haya sido como él".

En una carta fechada el 9 de abril de 1870, Grieg escribe sobre su segunda visita a Liszt (13):

"Queridos padres,

¿Esta vez sí que puedo decir que no sé cómo empezar ni cómo terminar! ¿Todas mis impresiones y experiencias chocan en mi mente y se transforman en un tremendo caos! Primero que todo, debo contarles mi segunda visita a casa de Liszt, que tuvo lugar inmediatamente después de que les envié mi última carta; fué una visita que no desmerece en nada de la primera. Por suerte, acababa de recibir de Leipzig el manuscrito de mi Concierto para piano, así es que se lo llevé. Estaban también Winding, Sgambati y un alemán lisztiano que no conocía. . . .

(13) Monrad-Johansen, op. cit., pp. 141-142.

Winding y yo teníamos una verdadera curiosidad por saber si Liszt podría realmente tocar mi Concierto a primera vista. Yo creía que era absolutamente imposible. Sin embargo, Liszt pensaba de otra manera. Dijo: “¿Quiere tocarlo Ud.?”, y yo me excusé, diciendo: “No, no soy capaz” (nunca lo he estudiado). Entonces Liszt tomó el manuscrito, se sentó al piano y dijo con su sonrisa tan particular: “Bueno, entonces yo le mostraré que yo tampoco lo puedo tocar”. Y empezó. Admito que tomó la primera parte del concierto demasiado rápidamente y, por esta razón, el comienzo perdió algo. Pero, más adelante, cuando tuve la oportunidad de explicarle yo mismo el “tempo”, tocó como sólo él puede tocar. La cadenza, que es, técnicamente, en extremo difícil, la tocó a la perfección. Sus gestos, dramáticos, son indescriptibles. No se contenta con tocar, sino que habla y critica al mismo tiempo. De vez en cuando, lanza observaciones brillantes y hace gestos de aprobación a diestra y siniestra cuando algo le gusta particularmente. En el adagio y, aún más, en el finale, alcanzó el punto culminante en cuanto a ejecución y a las alabanzas que prodigó. Pero no debo olvidar un episodio encantador. Como Uds. recordarán, hacia el fin del último movimiento se repite el segundo tema en un gran fortissimo. En los compases precedentes, donde la primera nota de los tresillos preliminares del tema, sol sostenido, cambia a sol en la orquesta, mientras que la parte de piano atraviesa todo el teclado en una tremenda escala, Liszt se detuvo repentinamente, se puso de pie, abandonó el piano y comenzó a caminar con paso firme y teatral por el hall del monasterio, con los brazos levantados y rugiendo el tema. Cuando llegó al sol que mencioné, estiró su brazo como lo haría algún emperador y gritó: ¡“Sol, sol, no sol sostenido!”! Y, después, como entre paréntesis, casi pianissimo, “Smetana me mandó algunas partituras, hace algún tiempo”. Después volvió al piano, repitió todo ese pasaje y terminó. Cuando me devolvió la música, me dijo de un modo singularmente cordial: “Siga trabajando y no se deje desanimar. Ud. tiene grandes posibilidades”. *Esto último tiene una importancia infinita para mí. Hay algo en ello que yo podría llamar ‘consagratorio’. Cada vez que me sienta amargado y desalentado, recordaré estas palabras y estoy convencido de que el recuerdo de ese momento*

tendrá el maravilloso poder de sostenerme en los días de adversidad".

Naturalmente, es muy difícil saber, con certeza, hasta qué punto Liszt ayudó a Grieg, puesto que sus contribuciones fueron de orden psicológico más bien que material, tal como sucedió con Wagner y Schumann; indudablemente, ayudó más a otros compositores que a Grieg. Pero, como fué el caso con tantos otros compositores, su apoyo fué profundamente importante (14), como se podrá ver por los siguientes hechos:

1) Bajo un punto de vista puramente material, la carta entusiasta del famoso virtuoso al joven noruego fué lo que le valió la beca del Gobierno, que no habría podido obtener de otra manera.

2) La situación de Grieg como profesional entre sus colegas en Oslo, que le tenían celos y resistían sus teorías, mejoró inmediatamente.

3) En la época de la intervención amistosa de Liszt, Grieg sufría un agudo decaimiento en su ánimo. A pesar de que había compuesto varias obras sobresalientes, el compositor de

(14) Además de la expresión de profunda gratitud que Grieg tuvo hacia Liszt, que demuestran estas dos cartas, tenemos otros dos testimonios de su agradecimiento. Después de su importante concierto en Leipzig, en 1883, el cual fué un gran éxito, Grieg escribió (Monrad-Johansen, op. cit., p. 24): "Fué un brillante principio y se lo debo enteramente a Liszt. Fué extraordinario conmigo". Aún más elocuente es el reconocimiento de la importancia de la ayuda de Liszt que encontramos en el informe enviado por Grieg al Gobierno Noruego acerca de su viaje a Italia (Monrad-Johansen, op. cit., p. 147): "*Lo que ha sido más importante para mí, personalmente, ha sido el hecho de conocer y de asociarme con Franz Liszt* (subrayado por el ensayista) quien residía entonces en Roma. He aprendido a conocer en él no solamente al pianista de más talento de todos, sino que a un fenómeno de espíritu y de grandeza en el terreno del arte. Le llevé varias de mis composiciones y fué de sumo interés para mí observar cómo, al tocarlas, fué el elemento nacional el que le llamó la atención y en seguida despertó su entusiasmo. Un triunfo tal para mis esfuerzos y mi punto de vista nacionalista justifica por sí sólo el viaje". Como expresión de su gratitud, Grieg dedicó a Liszt su primer ensayo de una obra vocal extensa —*Forans sydens Kloster*— ("En las Puertas de un Claustro en el Sur"). Fué escrita en el verano de 1870 y una de las primeras obras que compuso a su regreso de Italia.

veinticinco años aún no se había “encontrado” y pensaba seriamente desistir de su carrera de compositor.

4) Liszt no solamente alentó a Grieg para que siguiera componiendo sino, como lo demuestra el informe de este último a su gobierno, estaba entusiasmado con los gustos nacionalistas del compositor. Esto fué especialmente importante para Grieg, por cuanto se había trazado una misión, que era crear música con énfasis dentro de una tendencia nacionalista noruega.

Podemos concluir diciendo que el entusiasta aliento de Liszt, uno de los músicos más prominentes y más venerados de su época, debe haber sido el mayor de los estímulos que Grieg recibió. Antes de recibir dicho apoyo, el compositor noruego era una figura más o menos local —de mucho talento, es cierto—, pero estaba desalentado e incierto de su futuro. El reconocimiento de Liszt abrió para Grieg un camino que se le había negado y, así, inspirado, se estableció como el primero de los compositores escandinavos.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

NOTICIAS

DOMINGO SANTA CRUZ

A mediados de junio, Domingo Santa Cruz fué designado para el importante cargo de presidente de la Asociación Internacional de Educación Musical, con sede en París y dependiente de la UNESCO. Esta organización mundial, reunida recientemente en Zurich, eligió el siguiente Directorio: Presidente, Domingo Santa Cruz; Vicepresidente, Arnold Walter (Director del Conservatorio de Canadá) y Eberhard Preussner (Director del Mozarteum de Salzburg); Secretario, Egon Krauss (Alemania); Tesorera, Vanett Lawler (Secretaria Ejecutiva de "Musical Educators National Conference" de los Estados Unidos).

Dadas las proyecciones de la labor de la Asociación Internacional de Educación Musical, estamos seguros que ello significará un campo propicio para las reconocidas capacidades de Santa Cruz, bajo cuya responsabilidad caen ahora problemas musicales educacionales de trascendencia mundial. Por este motivo, celebramos tal designación, paso decisivo para la cultura de nuestro país en el exterior.

Ultimamente, Santa Cruz anuncia un ciclo de cuatro conferencias sobre "El mundo musical de hoy. Anotaciones de viaje por Europa y América", organizadas por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en la Sala Valentín Letelier, los días 13, 20 y 27 de julio y 3 de

NOTA.—El material informativo de la presente Crónica, salvo escasas excepciones, fué cerrado por nuestra Revista a mediados de junio y toda información posterior será incluida en el próximo número.

agosto, a las 19 hrs. Los temas de las conferencias serán: "Panorama General"; "La vida musical de Europa"; "El interrelacionamiento musical"; "Nuestra posición americana en el presente musical". Este anuncio ha despertado el interés que se merece la brillante personalidad de Domingo Santa Cruz y el temario programado, que abarcará materias observadas y meditadas en su propio medio por el compositor y músico chileno durante su reciente estadía en el extranjero.

VIRGIL THOMSON

En la segunda quincena de junio, este destacado crítico musical y compositor norteamericano nos ha visitado, como parte de una jira auspiciada por el Departamento de Estado, la cual comprendía, además, Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro.

Thomson nació en Kansas City (Estados Unidos), en 1896. Fué un alumno destacadísimo en la Universidad de Harvard, en la Escuela Normal de París y en la Julliard School, dedicándose, entre 1920 y 1925, a la docencia musical en la primera de las instituciones citadas. En 1925, se radicó en París, poniéndose en contacto y recibiendo influencias del grupo de los "Seis". La prensa europea comentó entusiastamente su primer gran triunfo como compositor, la ópera "Four Saints in three Acts". Por otra parte, es interesante destacar que Thomson, aparte de su labor como compositor, es un notable director de orquesta y penetrante crítico musical.

Consecuente con los reconocidos valores del visitante, el Instituto de Extensión Musical organizó diversos actos en su honor, con el fin de ponerlo en contacto con nuestro medio musical. Es así como, después de la recepción ofrecida en su honor en la sede del Instituto, la Asociación Nacional de Compositores y el Instituto organizaron una audición de varias obras de Thomson, con comentario de ellas a cargo de Vicente Salas Viu. Finalmente, el jueves 30 de junio, en el Teatro Municipal, el Instituto de Extensión Musical presentó un concierto extraordinario dedicado exclusivamente a obras de Thomson. El programa consultaba, en su primera parte, música de cámara: Sonata para violín y piano, interpretada por Pedro D'Andurain y Carlos Oxley; Cuarteto para cuerdas N.º 2, a

cargo del Cuarteto del Instituto. En la segunda parte, el compositor dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile en "Acadian songs and dances" y Suite para el film "The Plow that broke the plains". Hay que destacar que, salvo el Cuarteto, las demás obras programadas en este concierto se daban en primera audición en Chile.

Sin duda, la visita de Thomson constituyó para nuestro medio musical la posibilidad de ponerlo en contacto con una reconocida personalidad norteamericana, produciéndose un intercambio de ideas y la oportunidad de mostrarle la avanzada organización musical chilena.

CONCURSO DE COMPOSICION DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

En pasados editoriales de nuestra Revista Musical Chilena, el Director del Instituto de Extensión Musical ha abordado el problema de los vacíos que existen en la producción musical chilena. Consecuente con una política que tienda a remediar tal estado de cosas, el Instituto acaba de abrir un concurso extraordinario de composición de obras sinfónicas, aparte de los estímulos permanentes a la creación musical que mantiene en los Premios por Obras y en los Festivales Bienales de Música Chilena. Dada la trascendencia de estos certámenes, creemos de interés transcribir textualmente las bases de este concurso:

"Se seleccionarán dos obras sinfónicas de un solo movimiento con duración no menor de 5 ni mayor de 12 minutos. Las bases son las siguientes: a) las obras se recibirán escritas en tinta, en versión definitiva, firmadas bajo pseudónimo. Cada concursante entregará un sobre cerrado con el pseudónimo en la carátula y su nombre y dirección en el interior; b) antes de cerrarse la recepción, la Junta designará y anunciará la constitución de un Jurado de 3 miembros que serán compositores o personas de reconocida autoridad musical; c) el fallo será dado a conocer públicamente antes del 1.º de marzo de 1956. Sólo después de conocido podrán abrirse los sobres que correspondan a los pseudónimos con que se presenten las obras premiadas y se publicará el nombre de los autores; d) podrá declararse desierto algún premio, o ambos si el Jurado estimase que no hay obras que lo merezcan; e) las obras pre-

sentadas deben ser inéditas, inejecutadas y no deben haber recibido premio anterior (incluso Festivales ni en Premios por Obra); f) el Instituto programará las obras premiadas en la temporada de 1956; g) el fallo del Jurado será inapelable y podrá emitirse por mayoría de votos; h) podrán concursar los compositores chilenos o extranjeros con más de cinco años de residencia ininterrumpida en Chile y se atenderá la inscripción en la Secretaría del Instituto hasta el 1.º de noviembre inclusive.

Las obras presentadas a concurso deberán ser sinfónicas, sin solistas ni coro. Se dará un primer premio de sesenta mil pesos chilenos y un segundo de cuarenta mil. Las obras presentadas podrán ser oberturas, danzas, suites, poemas sinfónicos, etc., siempre que comprendan sólo un movimiento. El carácter de este concurso responde a un torneo ocasional para facilitar la divulgación fuera de Chile de creaciones sinfónicas nacionales y para interesar a los directores extranjeros en la interpretación de obras chilenas en sus programas con la Orquesta Sinfónica”.

Finalmente, esperamos que esta iniciativa del Instituto tenga la respuesta que se merece por parte de nuestro medio musical, para así ampliar nuestro repertorio sinfónico chileno y hacerlo llegar con mayores facilidades a las orquestas del extranjero.

ANDRÉE HAAS

Durante el mes de abril, ha regresado al país Andrée Haas, después de participar en forma activa en el Primer Congreso Internacional de Rítmica, invitada por sus organizadores (el Instituto Jacques-Dalcroze de Ginebra), acto en conmemoración del 50.º aniversario de la creación de la Educación Rítmica. Dicho Congreso fué seguido de un Curso de Verano, el cual estaba destinado a tres tipos de alumnos: a) Concurso reservado exclusivamente a los profesores del método (en este caso, era el que correspondía a Andrée Haas); b) Curso para egresados que aún no han obtenido títulos; c) Curso de información general para músicos, pedagogos, artistas y público deseoso de informarse sobre las experiencias del método Jacques-Dalcroze.

Habiendo estado ausente de Suiza durante dieciocho años, Andrée Haas consideró necesario seguir por un trimestre los cursos superiores para profesionales en el Instituto de Ginebra —plantel en el que había realizado con anterioridad sus estudios con Jacques-Dalcroze—, con el fin de profundizar en las nuevas modalidades de este sistema y estar al corriente de su evolución. En seguida, interrumpió por una semana su estadía en dicho Instituto para asistir al Curso Internacional de Gimnasia Rítmica en la Escuela Federal de Gimnasia y Deportes, en Macolin, Suiza, cuyos cursos fueron dictados por Mme. Rosalie Sladek, profesora de rítmica y gimnasia en Viena y por Frau Guldenstein, profesora en el Conservatorio de Basilea.

A su regreso, la destacada pedagoga, a su paso por París, hizo gestiones para el envío a Chile de importantes textos de estudios.

ROSITA RENARD

Durante los meses de abril y mayo, diversos actos han recordado a Rosita Renard, la admirable pianista y maestra chilena, fallecida hace seis años. El extraordinario afecto con que siempre se la recuerda, tuvo este año una muestra en el concierto que organizaron alumnos del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, en el aniversario de su fallecimiento. En él, Frida Conn interpretó música de Schumann y Prokofieff; Cirilo Vila interpretó la Sonatina para piano de Ravel y, finalmente, Ana Berr y Carmen Canadell ejecutaron una Sonata para dos pianos de Mozart. A este homenaje, hay que sumar el que se rindió en la fundación "Juan Enrique Lagarrigue", en el cual se dió la versión en cinta magnética del último concierto de Rosita Renard, realizado en el Carnegie Hall de Nueva York.

Por último, la fundación Rosita Renard, con los auspicios del Conservatorio Nacional de Música, presentó durante el mes de abril, en Radio Chilena, durante tres días sucesivos, la transmisión de dicho concierto, el cual la "Fundación" ha tenido la excelente idea de regrabar, en una restringida edición.

NATALICIO DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Durante el mes de abril, bajo los auspicios de la Universidad de Chile y de la Legación de Dinamarca, se realizó una

velada en el Teatro Municipal destinada a conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del escritor Hans Christian Andersen. La escritora Marta Brunet dió a conocer los principales rasgos biográficos de Andersen. Asimismo, analizó la trascendencia que ha tenido su obra entre los niños en especial. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, interpretó la primera parte de la Sinfonía N.º 6 de Carl Nielsen, finalizando el acto con una dramatización del cuento de Andersen "El traje nuevo del Emperador", a cargo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

EXPOSICION "LA MUSICA EN ESTADOS UNIDOS"

Esta muestra, tan interesante, ha sido organizada durante el mes de mayo por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, que dirige Brunilda Cartes. Para toda persona interesada en temas de cultura musical, esta magnífica exhibición demuestra hasta qué punto la difusión de la música en los Estados Unidos es algo vivo y basado en una férrea organización general. Esta exposición no sólo nos muestra el aspecto tan vivo de la música culta en cada zona de ese país, sino, también, la tremenda fuerza de la música popular. Estadísticas gráficas del enorme caudal de público para cada uno de los conciertos que se realizan en todos los Estados de ese país, nos producen una impresión casi abrumadora. Fotografías tan decisivas como las de esa familia consultando la famosa exposición de manuscritos musicales de la Biblioteca del Congreso de Washington, nos bastaría para convencernos de la avidez del público musical norteamericano por incrementar su cultura en este campo.

D A N Z A

BALLET DEL INSTITUTO

Después del gran éxito de su jira al sur del país, que permitió una amplia difusión del repertorio de nuestro primer grupo de danza chileno, Uthoff ha vuelto a iniciar su normal programación de funciones en el Teatro Municipal de Santiago. A base del estreno de Alotria, coreografía que ha contado con un franco éxito, estas representaciones finalizarán para dar paso

al próximo estreno del Ballet del Instituto: "El Hijo Pródigo", con música de Prokofieff y coreografía de Uthoff, a realizarse en el Teatro Municipal durante el mes de julio. Este estreno es esperado con verdadero interés, pues nuestro público ya conoció, hace algunos años, la coreografía de Lichine para el mismo tema, presentada por el Ballet Ruso del Coronel De Basil, en el Teatro Municipal de Santiago. Realizada ésta con medios de expresión de ballet en puntas, la versión de Uthoff seguramente podrá darnos una interpretación más de acuerdo al carácter eminentemente dramático de este tema clásico.

BALLET CLASICO NACIONAL

Este conjunto, dirigido por Vadim Sulima, ha continuado con sus regulares presentaciones en el Teatro Municipal, a base de su repertorio de años anteriores. Ultimamente, hay que destacar el estreno del ballet "Mascarada", con música de Khachaturian.

En general, se opinó que este nuevo estreno de Sulima significa un progreso en relación a sus anteriores coreografías. En cuanto al vestuario y escenografía, estuvieron al servicio del espíritu festivo de la obra. En lo que se refiere al equipo técnico usado para la reproducción de la música grabada en cinta magnética, se lamentó que no hubiera sido de mejor calidad, ya que el progreso demostrado por este conjunto en este nuevo estreno así lo merecía. Finalmente, se destacó la labor de los solistas Vadim Sulima, Jeanette Durrels, Eliana Lira y Mairena, quienes en sus intervenciones demostraron comprensión del espíritu de la obra.

JANOS BAHORA

A las ya numerosas Academias de Danza que funcionan en nuestra capital, últimamente se ha venido a sumar la de János Bahora, ex bailarín de la ópera de Hungría. Es interesante constatar el auge que está teniendo en Chile esta expresión artística, la cual, en pro de una auténtica cultura en este campo, va necesitando, talvez, de una mejor coordinación en sus esfuerzos, para así evitar concesiones e improvisaciones. Los antecedentes de la carrera de Bahora podrían darnos, en el futuro, una Academia que respondiera a las necesidades de

una auténtica calidad en la enseñanza de la expresión de ballet llamado clásico.

R A D I O D I F U S I O N D E L I N S T I T U T O

El Instituto ha continuado con sus transmisiones regulares de los conciertos sinfónicos de los viernes, a través de Radio Sociedad Nacional de Agricultura. Este año, cada concierto es precedido de comentarios a cargo del crítico Alejandro Gumucio. Además, el Instituto continúa con su labor habitual de transmisión en cinta magnética, y por más de treinta emisoras de todo el país, de dichos conciertos de los viernes, permitiendo así una eficaz difusión de un interesante repertorio de obras de todos los tiempos e interpretada por destacados directores y solistas, tanto nacionales como extranjeros.

EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Durante el mes de mayo, el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, en colaboración con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, ha iniciado un interesante ciclo de conciertos comentados. Ellos se realizan los días lunes en la Sala Valentín Letelier. El primer programa estuvo destinado a la iniciación de una serie sobre la "Historia de la Sonata para flauta y piano". Sus intérpretes fueron Esteban Eitler, flauta y Free Focke, piano. Los comentarios analíticos e históricos estuvieron a cargo de Esteban Eitler, quien analizó las siguientes obras interpretadas: Haendel, Sonata en la menor; Bach, Sonata en mi bemol mayor; Haydn, Sonata en sol mayor; Beethoven, Sonata en si bemol. En los conciertos comentados posteriores intervinieron los Cuartetos de Cuerdas del Instituto y del Conservatorio, además de conjuntos independientes y de solistas nacionales y extranjeros.

Aparte de contar, como labor propia de difusión, con los conciertos comentados de los días lunes en la Sala Valentín Letelier, Extensión Educativa de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales ha presentado un concierto de Ena Bronstein en la misma sala, con un programa que comprendió obras de Bach, Mozart, Scriabin, Debussy, Albéniz, Casella y Orrego Salas. Fi-

nalmente, ha organizado la difusión de los sinfónicos educacionales realizados por la Orquesta del Instituto de Extensión Musical en el Teatro Municipal, asimismo comentados y sobre el tema "Evolución de la Orquesta Sinfónica".

EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Este organismo, que el año pasado realizó una labor variada, de calidad y siempre interesante, ha comenzado su actividad, integrada por cursillos, conferencias, exposiciones y conciertos. Según el anuncio de prensa aparecido durante el mes de mayo, la compleja labor de extensión de este Departamento de la Universidad Católica, que dirige el profesor Jaime Eyzaguirre, presenta un gran interés. Aparte de la labor general, además de la publicación oficial periódica "FINIS TERRAE", ahora sólo nos cabe destacar su difusión en lo musical. Se anuncia un concierto de música gregoriana, a cargo del Coro Gregoriano de la Universidad Católica. Por otra parte, la orquesta del Conservatorio Nacional de Música dedica una velada al Concerto Grosso, mientras que el Conjunto de Música Antigua anuncia un concierto de obras de los siglos XIII y XVI. Finalmente, en septiembre, el Conjunto de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile interpretará "El Retablo de Maese Pedro", de Manuel de Falla.

AGRUPACIONES MUSICALES

SOCIEDAD RICHARD STRAUSS

Esta agrupación pro fomento de la música, que cada año realiza una encomiable actividad, ha organizado, últimamente, tres disertaciones, llevadas a cabo en el Salón Inglés del Hotel Carrera. La primera de ellas fué dedicada al tema "Fidelio, o un concepto de la lealtad", que fué desarrollado por el señor Jaime González, contando con una grabación de esta obra de Beethoven realizada por Toscanini. La segunda disertación, a cargo del señor Jorge Dahm, fué dedicada al análisis de "Romeo y Julieta" de Berlioz, con ilustraciones musicales de dicha obra. Finalmente, durante el mes de junio, la Sociedad Strauss pre-

sentó una conferencia sobre el tema "La música en el cine como elemento dramático", desarrollado por el señor Enrique Bello.

AGRUPACION FOLKLORICA

Esta entidad, dependiente del Instituto Chileno de Cultura Hispánica y que dirige la folklorista Raquel Barros Aldunate, ha iniciado durante el mes de mayo algunos cursos sobre danza, literatura, música y artes plásticas de Chile, agrupados bajo un curso general que lleva el nombre de "Conocimiento de Chile". El tema música estará a cargo del conocido compositor chileno Carlos Botto, quien se distinguiera el año pasado en los Cuartos Festivales de Música organizados por el Instituto de Extensión Musical, en el cual obtuvo el Premio de Honor de Música de Cámara.

RECIENTE SOCIEDAD MUSICAL

Los alumnos de "The Grange School" han formado, recientemente, una Sociedad Musical organizada por el director del Coro del plantel, señor Marcelo Morel. El programa del semestre abril-junio consulta cinco conciertos, en los cuales se hará una breve historia de la música desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. El segundo semestre, con seis conciertos, se dedicará a la música post-romántica, impresionista y contemporánea y a una pequeña historia de la orquesta. Destacamos en forma especial esta nueva iniciativa que promete una interesante labor de difusión musical entre los alumnos y ex-alumnos del citado plantel.

SOCIEDAD PRO-MUSICA

Con el fin de divulgar la música, en especial entre los estudiantes, el año pasado nació la Sociedad Musical "Aulos", que posteriormente se llamó "Pro-Música". Con el auspicio del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, que dirige Brunilda Cartes, esta Sociedad ha realizado, últimamente, conciertos en los Liceos de Niñas Nos. 1, 2, 3 y 7. En el directorio de la institución figuran: Galvarino Mendoza, Alberto Dourthé, Alfonso Bögeholz, Edgardo Sánchez, Eliana Piñeiro, Raúl Martínez, Ramón Bignon, Sergio Parra, Manuel Quinteros y René Reyes.

ACTIVIDAD LIRICA

OPERA CONCIERTO

Un interesante experimento se está realizando los días lunes en el Teatro Antonio Varas, sede del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Se trata de un espectáculo que se da a conocer en Chile por primera vez y que consiste en presentar una versión extractada de algunas óperas. El espectáculo se complementa con un narrador que va explicando el libreto y pormenores, sirviendo de punto de enlace a las diversas intervenciones de los cantantes, quienes se presentan en escena con vestuario de concierto. El público ha respondido a estas presentaciones, en las cuales se destacan los siguientes cantantes: Angélica Montes, Orita Morales, Georganne Vial, Claudio Núñez, Francisco Bilbao, Oscar Kleinhempel, Miguel Concha, Mario Plazaola, Mariano de la Maza y Rodolfo Supan. Actúa como Maestro Concertador Carlos Oxley. El repertorio de esta interesante iniciativa ha sido anunciado a base de: "Tosca", "Madame Butterfly", "La Bohème", "Traviata", "Rigoletto", "El Barbero de Sevilla", "Don Pasquale" y la ópera nacional "Sayeda", de Próspero Bisquertt.

PROVINCIAS

VALPARAISO-VINA

Es siempre interesante constatar la actividad musical que se desarrolla en esos dos puntos del país. Por cierto que las dos instituciones bajo cuya responsabilidad cabe lo más importante de dicha actividad son el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Técnica Federico Santa María y la Sociedad Pro-Arte. La primera de ellas, en su Aula Magna, tiene la colaboración regular del Instituto de Extensión Musical y presenta gran parte de los conciertos sinfónicos que se desarrollan los viernes en nuestra capital. Es así como, en lo que va corrido del año, les ha sido posible escuchar a solistas de la categoría de Heifetz y al director Rossi. Con respecto a Pro-Arte, recientemente ha presentado a D'Andurain, acompañado en piano por Carlos Oxley, en un concierto integrado

por obras de Poulenc, Mendelssohn, Saint-Saëns y otros. Por su parte, durante el mes de mayo, el Aula Magna anunció un concierto de Margarita Laszloffy y Stephan Tertz, en el que figuran Beethoven, Haendel y Brahms. Pro-Arte llevó al Municipal de Viña, durante junio, a la pianista Ania Dorfmann, con el auspicio de la Municipalidad de ese lugar, en un concierto con obras de Galuppi, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Ravel y Liszt. Durante el mes de abril, el Aula Magna presentó a la pianista Lelia San Martín, en un recital en que figuraban el Preludio y Fuga en do sostenido mayor (Bach); 32 variaciones en do menor (Beethoven); Romanza en fa mayor y Balada en sol menor (Brahms). El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, dirigido por Marco Dusi, se presentó, durante el mes de junio, en el Aula Magna de la Scuola Italiana, con un programa a base de motetes y madrigales. En el mismo concierto, el guitarrista Arturo González interpretó una selección de la literatura musical para ese instrumento, de autores antiguos y modernos. Finalmente, en cuanto a actividad musical se refiere, hay que señalar la charla que dió por la radioemisora de la Universidad Santa María el señor Guillermo Guzmán, miembro de la Asociación Wagneriana de Chile, con motivo de celebrarse en mayo del presente año el 142.º aniversario del nacimiento de Ricardo Wagner.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA OFICIAL

La presente temporada sinfónica organizada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, se inició de un modo especialmente grato para nuestro público, brindándole la extraordinaria oportunidad de escuchar al célebre violinista Jascha Heifetz en la interpretación de dos obras predilectas del repertorio mundial: los Conciertos para violín y orquesta de Mendelssohn y Beethoven. Las versiones que Heifetz nos ofreció de estas dos obras fueron verdaderamente perfectas. No puede concebirse una mayor maestría en el instrumento ni un mayor dominio de estas dos partituras. Como es natural, el virtuoso tendió a concentrar en sí toda la atención, mas no por esto pasó inadvertida la excelente conducción del conjunto realizada por el maestro Víctor Tevah, quien logró una perfecta complementación de ambos elementos. La orquesta logró una sonoridad de desusada belleza. Un recital del mismo intérprete precedió a este primer concierto. Obras como la Sonata Kreutzer de Beethoven, Chacona de Vitali y Sonata para violín y piano de Debussy, constituyeron lo más importante del programa.

En el segundo concierto sinfónico, el maestro Víctor Tevah nos ofreció una magnífica versión de la "Sinfonía Pastoral" de Beethoven, obra predilecta de su repertorio. La orquesta demostró, en la suite "El Pájaro de Fuego" de Strawinsky, la disciplina que ha logrado en todos los aspectos de la ejecución: afinación, ritmo y cohesión de los grupos instrumentales.

Un "Concierto para violoncello y orquesta" de Darius Milhaud, fué la primera obra nueva que se incorpora en esta temporada al repertorio de la orquesta. El joven violoncellista chileno Arnaldo Fuentes, que en aquella ocasión se presentó por primera vez ante nuestro público, a pesar del considerable talento que demostró tener en la ejecución y de su buena voluntad y paciencia para presentarnos una versión lo más perfecta posible, no logró encubrir la carencia de valor musical de que adolece la obra.

El tercer concierto sinfónico contó con la colaboración del

famoso pianista norteamericano Jesús María Sanromá, quien interpretó en esa ocasión los Conciertos para piano y orquesta N.º 2 de Rachmaninoff y en sol de Ravel. El temperamento del virtuoso, poco dado al romanticismo y más acorde con el espíritu despierto y nervioso de la música contemporánea, y su técnica percutiva, nos ofreció una excelente versión del Concierto en sol de Ravel, incluso de su segundo movimiento. Su interpretación del "Concierto N.º 2" de Rachmaninoff, en cambio, no fué del todo afortunada. En general, esta obra de ligada y mu-llida constitución melódica, fué ejecutada con excesiva dureza por el pianista. Este concierto incluía, también, el "Concerto Grosso N.º 2" para cuerdas, de Bloch; segunda obra presenta-da en primera audición en la presente temporada.

Un interesante recital de Jesús María Sanromá precedió a este concierto. Digno es de recordar de él una notable inter-pretación de la "Kreisleriana" de Schumann. "Sechs Kleine Kla-vierstücke" de Schoenberg formaban parte también del progra-ma.

El cuarto concierto sinfónico nos ofreció en primera au-dición la hermosa "Sinfonía N.º 25 K. 183 en Sol Menor" de Mozart en una magnífica versión del maestro Víctor Tevah y un interesante concierto para violín y orquesta de Prokofieff, en el que le cupo una destacada actuación al primer violín de nuestra orquesta, profesor Enrique Iniesta. "Le Tombeau de Couperin" de Ravel, fina y graciosamente tratado por el maes-tro Víctor Tevah y la orquesta, constituyó el elemento más importante de este cuarto concierto.

Con el quinto concierto comenzó la serie de cuatro con-ciertos de nuestra temporada que están a cargo del maestro italiano Mario Rossi. En una primera toma de contacto con nuestro público, el maestro Rossi se presentó con un programa bastante sencillo: obertura "El Cazador Furtivo" de Weber, "Las Fuentes de Roma" de Respighi, "Introducción y Danza de La Vida Breve" de Manuel de Falla y "Segunda Sinfonía" de Brahms. No por esto sus versiones dejaron de aportar un nue-vo interés para nosotros. Desde los primeros compases de la obertura "El Cazador Furtivo" nos dimos cuenta que estába-mos frente a un director que tiene una comprensión profunda de la esencia misma de la música y de la obra de arte en ge-

neral. Nada hay en la conducción de Rossi que aparezca descuidado; todos los elementos de la composición son analizados y considerados en su verdadero valor, sin que nada se diluya. Finalmente, todo aparece concatenado según una conciencia clara de la totalidad. Interpretación justa en el espíritu, constructiva en la forma y dominio del conjunto orquestal, tales son los atributos del maestro Mario Rossi. "La Danza de la Vida Breve" de Manuel de Falla, no obstante ser la obra más liviana del programa, fué desde el punto de vista formal su versión más acabada. Hacemos expresa mención de ella, porque fué verdaderamente notable la forma con que la presentó.

En su segundo concierto (sexto de la temporada) continuamos conociendo al maestro Rossi. La amplitud de su talento interpretativo comenzó a hacerse sentir en las magníficas versiones que nos ofreció de Dos Nocturnos de Debussy: "Nubes" y "Fiestas" y de la "Pavana" de Ravel. Otra de las obras presentadas en primera audición en esta temporada fué "Cuatro Piezas para órgano", de Frescobaldi, orquestadas por Ghedini. Alabamos la iniciativa de Ghedini de orquestar estas piezas y darlas a la publicidad, porque, de no ser así, la música de este gran maestro italiano del siglo XVII, en su gran mayoría escrita para órgano, sería casi completamente desconocida por la poca aceptación que tienen en general los recitales de este instrumento. El Concerto Grosso L'Estro Armonico en Re menor Op. 3 N.º 11 encabezaba este programa que fué terminado brillantemente con la Sinfonía Italiana de Mendelssohn.

En el séptimo concierto sinfónico, el maestro Rossi nos presentó en primera audición el "Concierto para piano, arcos y percusión" de Casella. Lamentamos que el maestro Rossi, que tiene un vastísimo repertorio de música contemporánea, haya escogido una obra que puede calificarse de contemporánea sólo por la fecha de su composición. Este concierto de Casella (especie de concerto grosso matizado con algunas disonancias) no presenta aquellas características por las que una obra debe ser considerada como auténtica música contemporánea. Una obra architonal, construída, además, con los elementos del contrapunto más tradicional. El programa comprendía, también, los "Preludios Dramáticos" de Domingo Santa

Cruz; de esta obra el maestro Rossi nos ofreció una interpretación que agotó su intenso contenido emocional. Fueron también ejecutadas las oberturas "El Matrimonio por Engaño" de Cimarosa y "Tannhäuser" de Wagner y la "Sinfonía Trágica" de Schubert.

TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA

Los conciertos de música de cámara tienen, sobre los de música sinfónica, la ventaja que las cosas raras y escasas tienen sobre las conocidas y abundantes. Hay un repertorio universal de música sinfónica que se repite casi constantemente en todos los conciertos y audiciones radiales que se realizan a diario en el mundo entero. Pero el interés de la música de cámara —por lo menos en nuestro país— se conserva y renueva, apareciendo ella siempre como una primicia, porque es escuchada con discreción y, porque es también más fácil presentar con frecuencia obras nuevas de música de cámara que de música sinfónica.

Los dos conciertos de música de cámara que se han hecho hasta ahora, en esta temporada organizada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, han sido de gran interés y novedad para nuestro público. En el primero de ellos tuvimos la oportunidad de escuchar la ópera de cámara de Manuel de Falla "El Retablo de Maese Pedro", en una magnífica realización del maestro Víctor Tevah, con un pequeño conjunto instrumental de la Orquesta Sinfónica de Chile, Clara Oyuela en el papel de Trujamán, Hernán Würth en el de Maese Pedro y Mariano de la Maza en el de Don Quijote. El "Concerto Grosso en sol menor" Op. 3 de Vivaldi y "La Pequeña Serenata Nocturna" de Mozart completaron este bien compuesto programa.

En el segundo concierto, se presentó una Sonata para violín y piano de Veracini, obra de gran envergadura, muy bien realizada por el dúo Iniesta-Corma. Tres Piezas para piano y violín de Santa Cruz, que escuchamos en esta ocasión por primera vez, nos pusieron en contacto con los primeros estilos del compositor (1937). Estas Tres Piezas para violín y piano son trozos musicales de forma libre, pero acabada, en los que se encierra un rico contenido estético. Una de las más hermosas

realizaciones de la presente temporada la constituyeron los dúos de Schumann para soprano y tenor con acompañamiento de piano, por Clara Oyuela, Hernán Würth y Elvira Savi. La soprano Clara Oyuela nos ofreció, también, cinco Lieder de Schumann. El Concierto se terminó con el "Cuarteto en Fa menor" de Hindemith, obra interesante y útil de conocer, por lo que ella nos enseña de la difícil técnica del cuarteto de cuerdas. Técnicamente, todo está muy bien tratado: independencia de las partes, elocuencia melódica, equilibrio compositivo. La obra, sí, es discutible desde el punto de vista estético. Se advierte en el lenguaje armónico mucha inconsecuencia por la abundancia de contrastes entre los pasajes disonantes y los retornos al reposo consonante, con las cadencias más desnudas y triviales. Con todo, es interesante conocer estas etapas de búsqueda en la evolución musical de este gran maestro alemán.

ACTIVIDADES DE LA AGRUPACION TONUS

La Agrupación Tonus de música de cámara, formada por el compositor y flautista Esteban Eitler, el compositor y pianista Free Focke, el oboísta y cellista Hans Loewe y la cellista Inés Lobo, ha realizado ya dos conciertos en la presente temporada, uno de música antigua y otro de música contemporánea. Hay que hacer notar que la Agrupación Tonus ha llegado a ser uno de los conjuntos de cámara más prestigiosos de nuestro ambiente musical. Sus recitales de música antigua para varios instrumentos con combinación de maderas y cuerdas, constituyen un tipo de concierto que es aquí único en su género. En el recital de sonatas antiguas del 28 de abril, sin excepción alguna todo lo presentado fué para nosotros música nueva: obras de los grandes maestros de los siglos XVII y XVIII, completamente desconocidas por la escasez de conciertos y conjuntos de cámara de esta naturaleza. También fueron presentadas obras de otros maestros de la misma época, tales como Telemann, Quantz, Paisible, Pepusch, Prowo. En el recital de música contemporánea se ejecutó música de compositores originarios de ocho naciones, tanto de Europa como de América, entre las que figuraban, también, obras compuestas por los miembros de la Agrupación Tonus.

SOLISTAS INSTRUMENTALES

En la presente temporada, aparte de los recitales de Heifetz y Sanromá, han hecho su presentación ante nuestro público una serie de pianistas extranjeros, de entre los cuales destacaremos a Abbey Simon y a Ania Dorfmann.

El primero es, sin duda, el más interesante de todos los pianistas de la temporada. Una manifiesta comprensión y dominio de todos los estilos fué la cualidad que nos impresionó en la interpretación de Abbey Simon. Una ejecución casi omnipotente, que va desde la minuciosa filigrana scarlattiana hasta las más arduas proezas de saltos, octavas, notas obstinadas, cruzamiento de manos y todos los recursos de que se han valido aquellos maestros del teclado que parecen haber agotado las posibilidades del instrumento en sus obras. La interpretación de Abbey Simon revela análisis, dominio de la forma, inteligencia en la sucesión de los períodos y en la valorización de los contrastes; pensamos en la Sonata en Si Menor de Chopin, cuya interpretación y ejecución elogiamos. Una "Toccata" de Prokofieff, la famosa "Toccata Intermezzo y Fuga" para órgano de Bach y las "Variaciones ABEG", de Schumann, constituyeron, con la Sonata de Chopin, lo más importante del programa.

La famosa pianista ruso-norteamericana Ania Dorfmann hizo, también, su primera presentación ante nuestro público, con un programa casi exclusivamente romántico. Pianista de limitada capacidad interpretativa, Ania Dorfmann demostró inclinarse dentro del romanticismo por los ambientes delicados y cordiales, mostrándose débil en los pasajes vigorosos. Las exquisiteces del *touché* de tipo scarlattiano parecieron constituir, también, una predilección de la pianista. "Sonata en si menor" de Chopin, "Patética" de Beethoven y "Sonatina" de Ravel, fueron lo más importante del programa.

Cabe hacer mención, asimismo, de un recital del pianista Eugene Istomin, quien se presentó con un programa similar al de los dos anteriores, destacándose por su extraordinaria mecánica digital, aunque su interpretación fué, en general, poco aceptada por la crítica.

CONCIERTO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica ha organizado una serie de interesantes conciertos de música de cámara para el presente año. En el primero de estos conciertos hizo su primera presentación pública el Coro Gregoriano de la Universidad, que dirige el señor Gaete. Se cantó, en aquella ocasión, una misa entera, en una magnífica versión llena de sobriedad y recogimiento. Cabe hacer notar también la pureza de la emisión de conjunto, que ciertamente no se ha obtenido sin trabajo. El concierto contó, además, con la colaboración del compositor y pianista Free Focke, quien acompañó a la soprano Ursula Rotzold en "Aforismos de Tagore", de Focke, "Tres Canciones de Billitis" de Debussy y "Dos Lieder" de Brahms con acompañamiento de piano y viola. El flautista Esteban Eitler y Free Focke ejecutaron, además, una "Suite para flauta y piano" de René Amengual.

ACTIVIDADES VARIAS

En la presente temporada, el profesor Adalberto Clavero oboe solista de la Orquesta Sinfónica de Chile, ha desarrollado una interesante actividad artístico-cultural. El profesor Clavero, junto con actuar como solista, ejecutando varios programas en los que cabe mencionar "Seis Metamorfosis de Ovidio" de Britten para oboe solo, "Concierto para oboe y orquesta" de Cimarosa, un "Trío para oboe, violín y cello" de Suck, ha dictado en cada ocasión una conferencia destinada a dar a conocer la historia de los instrumentos de madera, dando interesantes detalles sobre su construcción, haciendo notar la importancia que ellos tienen en la evolución de la música universal y propendiendo al estudio intensivo de ellos, para el enriquecimiento de nuestra vida musical.

G. S.

ENA BRONSTEIN

El crítico Pablo Garrido se refiere en esta forma a la actuación de la joven pianista de catorce años, Ena Bronstein, alumna de la destacada profesora Elena Waiss: "El público ha

seguido con apasionamiento el desarrollo del hermoso y difícil programa"... "Queremos dejar de manifiesto que, en este caso, no ha sido la tierna edad lo que ha conmovido al auditorio, sino los méritos intrínsecos de la intérprete que, indudablemente, se perfila ya como una de las futuras grandes figuras musicales chilenas"...

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

NOTICIAS

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA EN VENECIA

Para el mes de septiembre se ha anunciado el Décimo-octavo Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. La programación de este Festival incluye más de doce estrenos mundiales, entre los cuales destaca la ópera en tres actos de Sergio Prokofieff "El ángel del fuego". Entre las numerosas atracciones del Festival cabe mencionar un recital de música contemporánea para piano a cargo de Arturo Benedetti Michelangeli y la intervención de la Orquesta de Cámara de Zurich.

"EL PRISIONERO" DE DALLAPICCOLA EN FESTIVAL DE BERLIN

El estreno de dos óperas contemporáneas dará especial significación al Festival Internacional que se realizará en los próximos meses de septiembre y octubre en la capital alemana. Se trata de "La Santa de Bleecker Street" de Gian-Carlo Menotti y "El Prisionero" de Luigi Dallapiccola. Además de estas obras, se anuncia la ópera "El Doctor Fausto" de Busoni y el estreno mundial del Ballet "Signale" de Klebe. Sin embargo, la gran novedad del Festival de Berlín la constituye la presentación de dos conjuntos orientales: los bailarines cingaleses del Templo de Ceylán y el Ballet Imperial del Japón. El ballet japonés, presentado con una orquesta original japonesa, ha sido llamado a participar este año en tres otros Festivales europeos, en Wiesbaden, Zurich y Viena.

MUSICA DE PIERRE BOULEZ PARA DRAMA DE ESQUILO

La nueva versión de "La Orestíada" de Esquilo, adaptada por André Obey, ha sido estrenada recientemente por la Compañía de Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault con motivo del Sexto Festival de Música de Bordeaux. La música ha sido compuesta por Pierre Boulez, el más destacado de los jóvenes compositores franceses, mundialmente conocido por sus experiencias en el terreno de la música electrónica.

"MOISES Y AARON" DE SCHÖNBERG EN FESTIVAL DE MUSICA RELIGIOSA

A fines de septiembre del presente año se realizará en Perugia y ciudades cercanas (Asís, Orvieto, Todi, etc.) la Décima "Sagra Musicale Umbra", destinada a la ejecución de obras antiguas y modernas de inspiración religiosa. El cuerpo del Festival está constituido por dos obras Sinfónico-Corales que, en su contraste, dan una clara idea del amplio criterio imperante en su programación: "Moisés y Aarón" de Arnold Schönberg y "Juana de Arco" de Tchaikowsky.

MULTIPLES ESTRENOS EN FESTIVAL DE VIENA

Como es tradicional, la música contemporánea se encuentra excelentemente representada en los programas del Festival de Viena realizados en junio del presente año. La Sexta Sinfonía de David, el "Cristóbal Colón" de Egk, la Primera Sinfonía de Hartmann, el "Concierto para jazz y orquesta" de Liebermann, la colosal "Sinfonía Turangalila" de Messiaen, el discutido Concierto para violín y orquesta de Peragallo, la "Princesa Turandot" de von Einem y la "Cantata de los Salmos" de Heiller, alternaron con un variadísimo programa de ópera (dedicado en gran parte a obras de Mozart) y ballet. Participaron el Ballet Japonés, los Ballets Nacionales Yugoslavos, el Ballet de la Opera de Berlín y el Ballet de la Opera de Viena.

Para el Festival de la Opera de Viena, que se celebrará a fines de año, con motivo de la reapertura de la "Staatsoper", se ha programado la impresionante obra de Alban Berg, "Wozzeck".

SEMANA DE LA MUSICA BRASILEÑA CELEBRA LA UNIVERSIDAD DE CUYO

Durante la primera quincena de junio, la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, celebró la Semana de la Música Brasileña, con un ciclo de conferencias a cargo del profesor Francisco Curt Lange, un Concierto Coral con obras de la Colonia y dos programas de música contemporánea, sinfónica y de cámara, con obras de Koellreutter, Guarneri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Luis Cosme y Francisco Mignone. Participa-

ron la Orquesta Sinfónica Universitaria dirigida por Alejandro Derevitzky y Luis Castellazzi, el Cuarteto de Cuerdas de la Escuela Superior de Música y varios solistas.

COMPOSITOR BRITANICO PREMIADO EN ESPAÑA

El Jurado del Concurso Internacional de Composición convocado por la Revista "Ritmo", con motivo de su vigésimoquinto aniversario, ha otorgado el premio único, consistente en cinco mil pesetas y la edición de la obra correspondiente, al compositor inglés Stephen Dogson, por su "Ceremonial Overture". Se concedió, además, una mención honrosa a los compositores Charles Smith (inglés) y Paul Gernert (francés). Participaron en este Concurso, el primero en su género celebrado en España, compositores de catorce países.

ORQUESTA SINFONICA INTERNACIONAL

El músico norteamericano George Hoyan ha lanzado la iniciativa de formar una Orquesta Sinfónica integrada por ejecutantes de todos los países miembros de las Naciones Unidas, con el objeto de divulgar las composiciones más representativas de cada nación.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

NUEVOS EXITOS DE VICTOR TEVAH EN BUENOS AIRES Y MONTEVIDEO

En el mes de junio del presente año, Víctor Tevah ha vuelto a Buenos Aires a hacerse cargo de la dirección de importantes conciertos. El director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile en este último viaje a Buenos Aires ha obtenido un éxito de primera magnitud y sus visitas anteriores fueron recordadas con especial entusiasmo. Cabe destacar, en forma especial que, en esta ocasión, Tevah amplió hasta Montevideo su gira de conciertos, presentándose por primera vez ante el público uruguayo en dos conciertos en el SODRE, con singular éxito. En lo que a sus presentaciones en Buenos Aires se refiere, creemos de interés transcribir algunos párrafos de Enzo Valenti Ferro, el distinguido director de la revista "Buenos Aires Musical", a raíz del concierto inaugural de la Sociedad "Amigos de la Música", que estuvo a cargo de nuestro compatriota: "Para su concierto inaugural, "Amigos de la Música" puso al frente de su homogénea y eficaz orquesta, sobre todo desde el punto de vista de la musicalidad, a uno de los directores más calificados de Latinoamérica: Víctor Tevah. Este maestro había visitado Buenos Aires en dos oportunidades. Su actuación con la Sinfónica de Buenos Aires y su efímero paso por el podio de la Sinfónica Nacional, dijeron de una capacidad técnica y de una capacidad musical, que ahora han vuelto a ponerse de relieve"... "Pero donde la actuación del maestro chileno acusó un nivel realmente sobresaliente y aún admirable, fué en la Sinfonía en La Menor, de Dittersdorf, cuya jovialidad y espíritu de época tradujo con una sencillez y una finura encantadoras, y en el acompañamiento del Concierto en Mi bemol Mayor K. 271 de Mozart, que puede ser tomado como modelo de adecuación estilística y de inteligente cooperación con el solista".

Por otra parte, el comentarista de "La Prensa" de Buenos Aires se refiere al director chileno en los siguientes términos: "Tevah es un músico cuyas dotes fueron señaladas con sus

anteriores presentaciones. En la audición de ayer pudo apreciarse, nuevamente, su condición de director experto, atento a los menores detalles de cada partitura, así como también su claro sentido interpretativo". Por su parte, "La Nación" se expresa en términos análogos y agrega que Víctor Tevah "suma a su completo dominio de los recursos técnicos una definida personalidad musical".

BALLET DE CARLOS RIESCO SE ESTRENARA EN EUROPA

La bailarina Janine Charrat ha adquirido los derechos para la representación en Europa, por cinco años, del Ballet chileno "Candelaria" compuesto por Carlos Riesco sobre un argumento de Tobías Barros. El compositor chileno, que regresará a Chile en octubre, ha obtenido repetidos triunfos en Europa con sus "Cuatro danzas para orquesta". Refiriéndose a esta obra, el crítico Ingar Nilsen (Oslo) ha dicho: "Estas cortas danzas están llenas de efectos, de ritmos deslumbrantes y poseen una instrumentación embebida de fantasía".

MARIO MIRANDA EN ALEMANIA

El joven pianista chileno Mario Miranda continúa triunfando en Alemania y ha sido contratado para nuevos conciertos en Franckfurt, Baden-Baden, Heidelberg y Colonia. Con motivo de una actuación reciente, junto al violinista Elfriede Fruh y al cellista Helmut Gotsacker, la crítica alemana ha dicho: "El pianista Mario Miranda, supo interpretar el Trío de Ravel con absoluto dominio y vitalidad".

NUEVAS OBRAS ENCARGAN A ORREGO SALAS EN ESTADOS UNIDOS

La Fundación Kindler de Washington ha elegido al compositor chileno Juan Orrego Salas para que escriba la obra correspondiente al año 1955, una Suite para violoncello y piano, obra que será estrenada en la capital norteamericana en enero del año próximo y grabada en disco microsuroco conjuntamente con las composiciones encargadas en años anteriores a Bohuslav Martinu y Robert Ward.

Orrego Salas ha recibido recientemente elogiosos comentarios por su "Serenata Concertante", ejecutada en el "Columbia Auditorium" por la Orquesta Sinfónica de Louisville diri-

gida por Robert Whitney. Según el crítico musical del *Louisville Times* "Orrego Salas ha demostrado ser un rico, colorista y hábil orquestador, con un estilo muy claro y original en sus composiciones".

ARRAU EN HOMENAJE A MOZART

Claudio Arrau ha sido llamado a participar en la celebración del segundo centenario del nacimiento de Mozart, que se realizará en la sala de la Municipalidad de Nueva York, a fines de año. El pianista chileno ejecutará en esa ocasión las principales obras para piano del compositor austriaco.

En 1956, el eminente intérprete chileno participará como solista con la Orquesta Filarmónica de Londres en la interpretación del ciclo de Conciertos para piano y orquesta de Beethoven. Para 1957, Arrau proyecta ofrecer al público londinense un grupo de seis recitales dedicados a la obra de Chopin.

El prestigio de Arrau ha sido puesto de manifiesto una vez más por la prensa neoyorquina, a propósito de un concierto suyo en el Carnegie Hall: "Sin duda alguna, el programa más sólido de música para piano que se ha escuchado en Nueva York en mucho tiempo fué el que ofreció el viernes pasado por la noche, en el Carnegie Hall, el eminente artista chileno Claudio Arrau, una de las grandes figuras de la interpretación pianística de nuestra época. Fresco todavía de los laureles recién conquistados en Alemania, después de quince años de ausencia, Arrau ofreció como primera obra de su concierto la Sonata en Re mayor, Op. 10 N.º 3, de Beethoven, siguió luego con la Sonata en Si menor de Liszt, continuó con la monumental Fantasía de Schumann y cerró finalmente con la "Appassionata". Decir que no fué posible para el público obtener del artista un solo "encore", a pesar de las veces que le obligaron a salir para recibir el homenaje del aplauso sincero, no es más que confirmar lo difícil y exhaustivo del programa. Arrau hizo patente el viernes en el Carnegie Hall que es el más serio intérprete de los románticos del piano".

EDICIONES

PARTITURAS

ALEJANDRO BARLETTA: *El pequeño bandoneonista, Op. 1.*— Ricordi, B. Aires, 1954.

Este álbum de Alejandro Barletta, el prestigiado bandoneonista argentino que ha sabido llevar a la sala de conciertos un instrumento que parecía estar destinado definitivamente para la expresión folklórica y popular, es el primer método para bandoneón que haya sido compuesto. En él se reúnen la sabiduría del experto y el buen gusto de un verdadero músico.

Lo integran veinte pequeñas obras, de carácter sencillo y, a veces, popular. La variedad de los trozos es una de las bondades más notables de este volumen, alejándose así de una odiosa costumbre de la mayor parte de los autores de estas obras de utilidad pedagógica. Así, sólo unas cuantas piezas tienen a flor de piel ese lamentable "aire de estudio" que provoca normalmente una reacción negativa en el alumno. Incluso en estos casos, hay siempre una bue-

na dosis de interés musical tras el mero ejercicio, como puede comprobarse en el Pequeño Preludio que lleva el número 14 o en el muy complejo Estudio final.

De las diferentes piezas de este volumen, destacan la Danza (por su ritmo ágil y novedoso), la Canción (verdadero hallazgo expresivo dada la sencillez de medios, comparable a las mejores páginas de los tomos elementales del Microcosmos de Bela Bartók) y el Gato (danza popular festiva, tratada con gracia y sin excesiva estilización). Muy simpáticos son los dos Aires de Zamba y la pieza de virtuosismo instrumental, Juegos, en la que se explotan muy bien las enormes posibilidades que en cuanto a registros posee el bandoneón.

Alejandro Barletta satisface con esta obra una necesidad que imaginamos ha sido imperiosa por muchos años en la vecina república de Argentina y abre un terreno nuevo a todos los numerosos aficionados a su instrumento.

M. A.

LIBROS

GUSTAVE REESE: *"Music in the Renaissance"*. Editorial Norton. Co. Inc. Nueva York. 1954.

En 1940, la Editorial Norton publicó, en la excelente serie de sus "Book that live in Music", la obra

de Gustave Reese "Music in the Middle Ages". Aunque la personalidad de Reese como musicólogo era ampliamente conocida y apreciada, tanto por su labor en la New York University como por la realizada como director del pres-

tigioso "Musical Quarterly", su obra sobre la música medieval situó al investigador norteamericano entre las figuras de más brillo en el primer plano de la musicología contemporánea. La "Música en las Edades Medias" de Reese es el primer trabajo, en el orden cronológico y en su calidad, de un medievalista musical americano. Y es más que ésto: el estudio más profundo y completo que se ha publicado sobre la música medieval en conjunto. Elogios semejantes pueden repetirse sobre el nuevo libro de Gustave Reese que motiva el presente comentario.

"Music in the Renaissance" es el fruto de una copiosa y metódica labor de trece años, en los que el profesor Reese prácticamente agotó todas las fuentes, antiguas y modernas, sobre tan compleja etapa en la Historia de la Música, asistido por una pléyade de excelentes colaboradores. No de otra forma podían alcanzarse los objetivos de esta magna obra en la forma que lo han sido. Las sesenta y cinco páginas de apretada bibliografía que siguen a las ochocientas ochenta y tres del texto ilustran con singulares caracteres el esfuerzo que este volumen representa. Pasarán muchos años y ni una sola línea podrá añadirse a este tratado, exhaustivo de los conocimientos actuales sobre los dos siglos que cubre el Renacimiento en la música. Para que todavía el extenso panorama abarcado, y recorrido detalle por detalle, quede más completo, el profesor Reese lo extiende a los años del Siglo XIV y a las tendencias que dentro de ellos prepararon el germinar renacentista, de la misma manera que

sigue la prolongación de la gran época estudiada en su enlace con los siglos del Barroco. Engarza así este volumen sobre "La música del Renacimiento" con "La Música en las Edades Medias" del propio Reese y con "La Música de la Era Barroca" de Manfred Bukofzer.

Si todos los elogios merece lo documentado del presente estudio de Gustave Reese, la claridad y sencillez en la exposición de sus diversas materias y el ordenado plan que dirige toda la obra todavía deben ser más ensalzados. Análisis y síntesis se interpenetran, obedientes a esa clara visión del conjunto que ponderamos. Con lo que "La Música del Renacimiento" de Gustave Reese está tan lejos de la farragosa erudición, —los árboles que no dejan ver el bosque— habitual en la musicología alemana, como de esas superficiales, aunque airoosas, generalizaciones en las que son maestros los investigadores franceses.

Gustave Reese, con excelente criterio, se aparta de la rígida enumeración cronológica de las etapas, escuelas y músicos del Renacimiento, para abordar el complejo período desde otros ángulos. Dedica la primera parte de su libro al estudio de la corriente central en la formación y desarrollo del lenguaje musical renacentista; la segunda, a la difusión o expansión de este lenguaje a las culturas periféricas. De este modo, la evolución de la música en la Escuela Neerlandesa que, con tanto brillo cierra la Alta Media, se continúa en la primera parte aludida con la época del esplendor renacentista en los Países Bajos, Francia e Italia. El lector puede seguir sin

tropiezos la línea tendida desde Machault y Dufay a Busnois y Ockeghem y, de éstos, a la cumbre que fué Josquin Després y sus contemporáneos franco-flamencos e italianos. La corriente caudal es seguida después hasta Orlando de Lassus y Palestrina, sin olvidar a los maestros de la canción polifónica francesa y a los madrigalistas italianos en la etapa final del Alto Renacimiento. Un último capítulo en esta parte se consagra a la música instrumental del siglo XVI en Italia, Francia y los Países Bajos.

En la segunda parte, la dedicada a las culturas musicales de la periferia, analiza con el mismo rigor el desarrollo de la música polifónica, sacra y secular, en España, Alemania e Inglaterra. Igualmente, la música instrumental merece una consideración detenida al final de los capítulos dedicados a cada una de estas culturas nacionales. Para que nada con relieve en el Renacimiento Musical quede al margen de su obra, Gustave Reese incluye un largo capítulo, en la segunda parte, donde las músicas de Hungría, Polonia, Bohemia y las áreas eslavas de las costas del Adriático son tratadas por especialistas como Otto Gombosi, Rita Petschek Kafka, Francisca Merlan y el yugoeslavo Dragan Plamenac.

En todos los capítulos y materias que componen este libro, Gustave Reese analiza con particular detención las obras de los diversos músicos, y no sólo las de mayor importancia. Abundantísimos ejemplos musicales y una selecta ilustración gráfica aumentan el valor de este admirable libro.

JACQUES CHAILLEY: *La Musique Médiévale*. (Editions du Coudrier, 1951).

El autor: Director de orquesta, compositor y musicólogo francés. Hizo sus estudios de dirección en Amsterdam, en la escuela de Mengelberg. Asiduo investigador de la música antigua; su carrera musical se inició dando a conocer las "organana" de Perotin le Grand y los motetes del manuscrito de Montpellier. En 1934 montó la famosa obra de Adam de la Halle "Jeu de Robin et Marion" y, al año siguiente, la más antigua pieza del teatro francés, "Jeu d'Adam et Eve". En 1937 escribe la música para la representación del tríptico Marie-Madeleine, Judas et Nôtre Dame, inspirándose en las obras de Dufay, Ockeghem y Josquin Després. Como compositor, su obra más importante es una sinfonía que compuso y estrenó después de la guerra. Su valiosa labor de investigación se resume en la presente obra y en dos tesis presentadas a la Sorbonne para optar al doctorado, una sobre "Saint Martial de Limoges" (conservatorio medioeval de música litúrgica) y la otra sobre Gautier de Coincy. La obra: Escrita en francés (aún no traducida en español), es el resultado de un concienzudo y profundo estudio de la música medioeval.

Una primera parte, a modo de introducción, (bastante larga por lo demás), está destinada a situar la evolución del arte musical del período en estudio, en su cauce correspondiente dentro del devenir histórico general. El autor demuestra poseer, desde un comienzo, un

S. V.

dominio poco corriente de la ciencia histórica en lo que a crónica se refiere y un inteligente criterio evolutivo y unitario del desarrollo cultural. Su estudio de la música medioeval está enfocado desde diferentes puntos de vista que son tratados sucesivamente siguiendo un método y una lógica que elogiamos por su claridad y sentido didáctico. Los temas tratados son: la tonalidad, el acorde perfecto, la libertad melódica (contrapunto), la formación del sentimiento armónico, la forma musical, la medición musical (ritmo y compás), el solfeo, el diapasón, la escritura musical, la instrumentación y la música pura. En un epílogo el autor resume su criterio histórico señalando la íntima relación que durante la Edad Media tuvieron la música, la arquitectura y la literatura en sus respectivas evoluciones.

De más está hacer notar que la presente obra no está al alcance de los profanos, porque supone ella un dominio completo de la historia y, sobre todo, del análisis de la música de la época tratada. Su lectura es recomendable, no sólo para los especializados en música medioeval, sino que para todo estudioso del arte musical; en primer lugar, por lo que el estudio de la música antigua enseña de los fundamentos de la música en general y por las inteligentes reflexiones que el autor intercala acerca de la música en sí. Particularmente, en el capítulo de la tonalidad, hay consideraciones interesantes sobre interpretación armónica, que tocan la médula de muchos problemas musicales de actualidad.

El estilo de Chailley es conciso. Libre de todo retoricismo, trata la

cuestión en forma directa y sobria, sin mezclar su entusiasmo personal en el asunto. (Salvo los casos en que hace notar la gloria que a Francia le corresponde en la historia de la música medioeval, naturalmente...). Como buen francés, su estudio es analítico y de una claridad a toda prueba.

G. S.

ALEXANDER, FRANCISCO: *"El problema de la Música en Ecuador"*, en *"Letras del Ecuador"* N.º 100. Diciembre 1954. Quito. Ecuador.

Pasa en reseña este musicólogo los diversos factores que han entorpecido la floración de la música nacional, y asocia este problema artístico con la relativa nombradía adquirida en el extranjero por los compositores iberoamericanos. El ángulo que ha preferido para soslayar estos escollos es tan oportuno como ingenioso; y, las conclusiones que obtiene merecen conocerse en todo el continente.

C. L.

NETTL, BRUNO: *"La música folklórica"*. Edición de la Universidad de Miami. Coral Gables. (Florida) USA.

Aunque muy detallada en la teorización esta monografía, entregada a la publicidad por el profesor Ralph Steel Boggs, resulta incompleta por la deliberada intención de omitir la producción y los estudios realizados en Hispanoamérica. A juicio del profesor Bruno Nettl, el Continente de Colón está deshabitado desde California hasta la Patagonia, y al descartarlo de su es-

tudio no hace más que repudiar la más sabrosa y grávida porción mundial en materia de folklore musical, en países que amontonan enseñanzas con sus inconcebibles mezclas y fusiones étnicas, y en cuyas cátedras, archivos e institutos se han efectuado estudios que atestiguan la existencia de ejemplos y casos verdaderamente normativos para la organización universal de la disciplina folklórica, y en los términos y proporciones que acaba de atestiguar (200 páginas) el International Folk Music Council con su catálogo internacional de Música Grabada. (Oxford University Press 1954. Londres).

C. L.

MENDOZA, VICENTE T.: *"Una colección de Cantos Jaliscenses"*, publicado en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N.º 21, México, 1954.

El inventario presentado detalla el ciclo de anotaciones al pentagrama que logró legar el recopilador y folklorista Clemente Aguirre. Proveniente del Estado de Jalisco, esta recopilación marca un filón auténticamente regional de la cultura mexicana, bien puesto en evidencia por el prof. Mendoza con oportunas glosas que relacionan el hallazgo citado con las restantes antologías de ese país. Pone, asimismo, de manifiesto la lista de una producción —antes de 1900—, envidiable en América, de música criolla.

C. L.

BONITO, REBELO: *"Nótulas de Etnografía Musical"* publicadas en la *"Gazeta Musical"* de Lisboa (N.º 53 de Febrero 1955).

En el curso de estas originales observaciones tan íntimamente relacionadas con el folklore, este musicólogo lusitano, y con motivo de las últimas conferencias del International Folk Music Council, opone varias definiciones de música folklórica y música popular. A este respecto cita las definiciones de la última conferencia de Sao Paulo (Brasil) sustentadas por la eminente folklorista Oneyda Alvarenga. Merece difundirse en el Triple Continente la interpretación que esta tratadista asigna al género folklórico. "Es una música —advierte al compararla con la del género popular— que, siendo usada anónima y colectivamente por las clases incultas de las naciones civilizadas, proviene de una creación también anónima y colectiva de esas mismas clases o de una adaptación o acomodamiento de obras populares o cultas que perdieron su uso vital en los medios donde se originaron. Esa música se ha elaborado en procesos técnicos de gran simplicidad y se transmite por medios prácticos y orales y nace y vive intrínsecamente ligada a las actividades o intereses sociales. Está prácticamente condicionada a las tendencias más generales y profundas de la sensibilidad, de la inteligencia y de la índole colectivas; circunstancia que le confiere un alto grado de representación nacional".

C. L.

MENDOZA, VICENTE T.: *"Aguitnaldos navideños"*, *"Apostillas al género literario popular"* y *"Folklore de Puebla"*, publicados en la *Revista de la Universidad de México* (Dic. 1953, mayo 1954 y nov. 1953) México.

El conjunto de estas monografías simula una galería folklórica mexicana, con profusión de ejemplos al pentágono y textos literarios que enriquecen dignamente la antología sonora de la nación mexicana.

C. L.

FRANCISCO CURT LANGE: *Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869)*, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

En las densas páginas de la "Revista de Estudios Musicales", que edita la Universidad de Cuyo, hemos leído este estudio integral y exhaustivo destinado a valorizar la vida y la obra del famoso pianista virtuoso y compositor norteamericano, unida por fuertes vínculos a la historia musical del Continente.

Con benedictina paciencia de inteligente investigador, el profesor Curt Lange ha buscado en los archivos, bibliotecas y últimos desvanes, la información exacta, el dato verídico, y los ha armonizado en una monografía que parece agotar el tema.

Además de esclarecer muchos puntos oscuros de la interesante y dramática biografía del compositor, Curt Lange pinta con acierto el panorama de romanticismo americano en que se desarrollara la vida del compositor. La obra es ade-

más un aporte decisivo a la bibliografía del intercambio musical entre los países de América.

E. P. S.

BO WALLNER: *La Música en Suecia. Instituto Sueco, Estocolmo.*

El autor ha escrito una agradable síntesis que presenta en este folleto de cuidada tipografía, con profusa ilustración de retratos, fotografía y escenarios, que dan mayor relieve gráfico a la narración.

Parte el libro cronológicamente de la segunda mitad del siglo XVIII, durante cuyos decenios surge la actividad de la Orquesta Real, a cuya sombra cortesana se incorporan los primeros compositores, entre ellos Johan Helmich Roman (1694-1768), "el padre de la música sueca". Estudia el autor el nacimiento del género lírico en Suecia unido a los nombres de Francesco A. Uttini, autor de diversas óperas (Theitis y Peleé), género que se siguió cultivando dentro de la majestuosa línea de Gluck.

La ópera de Estocolmo pudo transformarse en uno de los centros más importantes de Europa.

En adelante, la historia de la música en Suecia presenta estrecho paralelismo con el desarrollo general de las épocas y estilos europeos. El Clasicismo vienés está representado por Franz Berwald, uno de los sinfonistas más reputados de su tiempo. El nacionalismo tiene un precursor en Augusto Soderman, progenie de una estirpe musical interesante. Estas dos tendencias siguen caminos convergentes. Wilhelm Stenhammar (1871-1927) da

vida a una obra de auténtica emoción espiritualista.

La generación contemporánea está integrada por legítimos valores: Hugo Alfvén, de riquísimo poder de instrumentación; Ture Rangström (1884-1947), representativo por su fantasía creativa. La personalidad de Kurt Atterberg, puede asimilarse a lo que en literatura representa el genio de Augusto Strindberg.

La corriente tradicionalista ha encontrado en Hilding Rosenberg, su más ferviente pedagogo y animador. Su obra maestra, el oratorio *José y sus hermanos*, basado en la novela de Thomas Mann y su retablo *Los Intereses Creados*, sobre el libreto de la conocida farsa de Jacinto Benavente, le dan una categoría internacional de primer rango.

En la actualidad cuenta Suecia con músicos de valor reconocido, en la línea del más puro arte: Dag Wiren y Gunnar de Frumerie.

Erland von Koch; Gustav Paulsson, Ingemar Liljefors. Los influjos más perceptibles dentro de la estructura musical contemporánea son los de Hindemith, Bela Bartók y el danés Carl Nielsen.

A la obra de creación que sumariamente hemos reseñado, une Suecia su importantísimo aporte a la ejecución instrumental y vocal por intermedio de artistas de renombre en los escenarios del mundo.

Escrito con propósitos de divulgación cultural, el folleto que comentamos ofrece un animado panorama de la historia de la música en Suecia.

BRUNO NETTL: *La Música Folklórica.* University of Miami Press.

El presente trabajo que surge a iniciativa del eximio folklorista norteamericano, profesor Ralph Steele Boggs, ocupa el volumen XIV del *Folklore Americas*, órgano de vinculación internacional de esta disciplina. Es una apretada y excelente síntesis, clara en sus conceptos básicos, de fácil lectura y muy apropiada como introducción a un tema apasionante.

El autor dedica parte del trabajo a estudiar el origen de la investigación científica del folklore musical, asociándolo a la tarea fundamental que cumplieron en Alemania el psicólogo Carlos Strumpf, fundador de la musicología comparada, y el profesor A. J. Ellis, que en Inglaterra dió las bases técnicas para la rebusca.

De la faena cumplida por estos precursores surgió el grupo inicial: Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Marius Schneider, que animaron los laboratorios especializados de la Universidad de Berlín. Ajenos a un influjo directo, pero apuntando hacia los mismos problemas, surgió en los Estados Unidos la Escuela Antropológica decisiva también en la renovación metodológica de dichos estudios.

En la segunda parte Bruno Nettl estudia las técnicas usuales de la recopilación, archivación y transcripción de las melodías folklóricas, exponiendo la problemática que estas técnicas envuelven. En la última sección se examinan los métodos de análisis con acertadas consideraciones prácticas sobre la ma-

nera de abordar la evaluación de los materiales ya decantados.

Una oportuna bibliografía final permite conocer las fuentes utilizadas por el autor. El presente folleto se recomienda como una obra de consulta para todos aquellos que quieran darse cuenta en rápida lectura del estado actual de la musicología folklórica. Es el trabajo de un fino y distinguido especialista.

E. P. S.

MONSERRATE DELIZ: *Renadio del Cantar Folklórico de Puerto Rico. Madrid, 1952, 303 páginas.*

Desde 1922 la autora viene preocupándose en su diaria labor de maestra, de recoger directamente los cantos folklóricos y en especial

el juego melódico de los niños. Fruto de esta diligente y sincera dedicación es el presente libro, ya con segunda edición, en que reúne un florilegio de canciones de cuna, romances y romancillos de la tierra portorriqueña.

Refleja la compilación la persistencia de las tradiciones hispánicas en la Isla y el acomodo que han sufrido las melodías en un medio ambiente geográfico diferenciado. El libro sirve múltiples propósitos: llevar a la escuela en forma melódica sencilla estos cantos tradicionales; ofrecer a los compositores motivos vernáculos de inspiración; un repertorio indispensable para un estudio comparativo con el caudal folklórico de los demás países americanos.

E. P. S.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

ARTERO, JOSÉ.—El Congreso Nacional de Música Sagrada. (Música. Año III, N.º 10. Octubre-Diciembre 1954. Madrid).

CHÁVEZ, CARLOS.—La Melodía. (Buenos Aires Musical. Año X, N.º 153. Mayo 1955. Buenos Aires).

FRANCO, ENRIQUE.—Igor Strawinsky en Madrid. (Revista Ritmo. Año XXV, N.º 268. Marzo-Abril 1955. Madrid).

FREITAS BRANCO, J. DE.—Sobre uma possível aplicação das congruências a teoria da música. (Gazeta Musical. Año V, N.º 55. Abril 1955. Lisboa).

GREET FIELD, MICHAEL.—Some Mexican Composers of Today. (The Chesterian. Vol. XXIX, N.º 182. Abril 1955. Londres).

HARLEY, JOHN.—Beethoven's Bach. (The Musical Times, N.º 1347. Mayo 1955. Londres).

JOHNSON, ALVIN.—Un autógrafo de J. S. Bach en la Universidad de Yale. (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).

KELLER, HANS.—Contemporary Music. (The Musical Times. Vol. 96, N.º 1345. Marzo 1955. Londres).

KINKELDEY, OTTO.—Bach embellecido por sí mismo. (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).

LOCKWOOD, NORMAND.—Southern Exposure. (Bulletin of American Composers Alliance. Vol. IV, N.º 1. 1954. New York).

SMITH, NORMAN.—O Jazz está em decadencia. (Sao Paulo Musical. Año VI, N.º 44. 1954. Sao Paulo).

THOMSON, VIRGIL.—The Roman Festival. (Bulletin of American Composers Alliance. Vol. IV, N.º 1. 1954. New York).

ULRICH, HOMER.—La nacionalidad de las partitas para violín solo de J. S.

Bach. (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).

WINESANKER, MICHAEL.—¿Una nueva «Cantata» de J. S. Bach? (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).

HISTORIA DE LA MUSICA

CURT LANGE, FRANCISCO.—La Música Eclesiástica Argentina en el período de la dominación hispánica. (Una investigación). Primera parte. (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).

BIOGRAFIA - ANALISIS

DOWNES, OLIN.—Charles Ives. (Bulletin of American Composers Alliance. Vol. IV, N.º 1. 1954. New York).

FERNÁNDEZ CID, ANTONIO.—Una Sinfonía de Enrique Granados. (Buenos Aires Musical. Año X, N.º 153. Mayo 1955. Buenos Aires).

EDUCACION MUSICAL

BODEGRAVEN, PAUL VAN.—The Development of Musical Understanding through Performance. (Music Educators Journal. Vol. 41, N.º 5. Abril-Mayo 1955. U. S. A.).

CASAMAYOR, ENRIQUE.—Educación Auditivo-Musical en los Estados Unidos. (Música. Año III, N.º 10. Octubre-Diciembre 1954. Madrid).

KENDEL, JOHN C.—Keyboard Experience, a Foundation for Musical Knowledge and Enjoyment. (Music

Educators Journal. Vol. 41, N.º 5. Abril-Mayo 1955. U. S. A.).

KENNEDY, JAMES PAUL.—Solo and Ensemble Auditions. (Music Educators Journal. Vol. 41, N.º 5. Abril-Mayo 1955. U. S. A.).

MOFFAT, DANA.—Combined Choral and Instrumental Concert Programs. (Music Educators Journal. Vol. 41, N.º 5. Abril-Mayo 1955. U. S. A.).

PLA, ROBERTO.—Técnica y Enseñanza. (Música. Año III, N.º 10. Octubre-Diciembre 1954. Madrid).

OPERA

ARIZAGA, RODOLFO.—Los últimos estrenos en la ópera cómica de París. (Buenos Aires Musical. Año X, N.º 152. Abril 1955. Buenos Aires).

DUMESNIL, RENÉ.—“Le Retour” Drama lírico de Max D'Ollone. (Buenos Aires Musical. Año X, N.º 152. Abril 1955. Buenos Aires).

GARCÍA MORILLO, ROBERTO.—Il Prigionero, de Luigi Dallapiccola. (Ricordiana, Año V, N.º 1. Enero-Febrero 1955. Buenos Aires).

MAIONE, RINO.—Gian-Carlo Menotti y el teatro musical contemporáneo. (Revista Ritmo. Año XXV, N.º 268. Marzo-Abril 1955. Madrid).

REDLICH, HANS F.—New British Operas (The Chesterian. Vol. XXIX, N.º 182. Abril 1955. Londres).

FOLKLORE

MENDOZA, VICENTE T.—Música Indígena Otomí. Segunda parte. (Revista de Estudios Musicales. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza).



EDICIONES VARIAS RECIBIDAS

- Anales de la Universidad Nacional de San Marcos. Segunda Epoca, Nos. 9 y 10 Enero-Diciembre 1953. Lima.
- Boletín Bibliográfico.—Año XXVII, Nos. 1-4. Diciembre 1954. Lima.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.—Año III, N.º 34. Marzo 1955.
- Musikliteratur.—Febrero 1955. Berlín.
- Music Publishers.—C. F. Peters Corporation. Piano Music. Catalogue Enero 1955. U. S. A.
- Music Publishers.—Vocal Music, Choral Music, Organ Music and Musical Literature. Catalogue 1955. U. S. A.
- Music Publishers.—C. F. Peters Corporation. Chamber Music. 1955. Catalogue. U. S. A.
- Revista Shell.—Marzo 1955. Venezuela.



DISCOS

- BACH.**—Concierto en La Menor.
Orquesta Filarmónica de Los Angeles.
Director: *Alfred Wallenstein*.
Violín: *Jascha Heifetz*.
LM-1818 (R. C. A. Víctor).
- BACH.**—Concierto N.º 2 en Mi Mayor.
Orquesta Filarmónica de Los Angeles.
Director: *Alfred Wallenstein*.
Violín: *Jascha Heifetz*.
LM-1818 (R. C. A. Víctor).
- BACH.**—Partita N.º 4 en Re Mayor.
Piano: *William Kapell*.
LM-1791 (R. C. A. Víctor).
- BASSA.**—Recital de Canciones Españolas del siglo XVIII al XX.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
Clavecín: *Claude Chaisson*.
Piano: *Gerald Moore*.
LM-6017 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN.**—«Fidelio» (Opera completa en dos actos, cantada en alemán).
Orquesta Filarmónica de Viena.
Coro de la ópera del Estado de Viena.
Director: *Wilhelm Furtwaengler*.
Album OA-505 (3 ACX-47032/34).
Angel Record.
- BEETHOVEN.**—Sinfonía N.º 9, en Re menor, «Coral», Op. 125.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, Viena.
Director: *Erich Kleiber*.
Album OL-306 LLC-38037/38 (London).
- DVORAK.**—Sinfonía N.º 5 en Mi Menor «Del Nuevo Mundo».
Orquesta Sinfónica de la NBC.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERC-1 (R. C. A. Víctor).
- FALLA, MANUEL DE.**—«La Vida Breve».
Opera completa en dos actos, con libreto.
Orquesta Sinfónica de la Opera de Barcelona.
Director: *Ernesto Halffter*.
Coros de la Capilla Clásica Polifónica.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
LM-6017 (R. C. A. Víctor).
- LASERNA.**—Recital de Canciones Españolas del siglo XVIII al XX.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
Clavecín: *Claude Chaisson*.
Piano: *Gerald Moore*
- LISZT.**—«Los Preludios» (Poema Sinfónico).
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Pierre Monteux*.
LM-1775 (R. C. A. Víctor).
- LISZT.**—Rapsodia Húngara N.º 11 en La Menor.
Piano: *William Kapell*.
LM-1791 (R. C. A. Víctor).
- LISZT.**—Vals Mefisto (Episodio en la Taberna «Fausto» de Lenau).
Piano: *William Kapell*.
LM-1791 (R. C. A. Víctor).
- MARCELLO.**—Concierto en do menor, para oboe y orquesta de cuerdas.
Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
Oboe: *Roger Reversy*.
LLC-33004 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Concierto para clarinete y orquesta en La Mayor, K. V. 622.
Sinfonietta Zimbler.
Clarinete: *Reginald Kell*.
LTC-32016 (Decca).
- PALOMINO.**—Recital de Canciones Españolas del siglo XVIII al XX.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
Clavecín: *Claude Chaisson*.
Piano: *Gerald Moore*.
LM-6017 (R. C. A. Víctor).
- PLA.**—Recital de Canciones Españolas del siglo XVIII al XX.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
Clavecín: *Claude Chaisson*.
Piano: *Gerald Moore*.
LM-6017 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.**—«L'heure espagnole». Escenas I, XI, XII, XXI, cantado en francés.

- Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
LLC-38042 (London).
- SCHUBERT.—Laendler:
Op. 18, N.º 2 en Si Mayor.
Op. 18a, N.º 5 en Si Menor.
Op. 9b, N.º 8 en Mi Mayor.
Op. 9b, N.º 14 en Fa Mayor.
Op. 33, N.º 6 en Si Bemol Mayor.
Op. 33, N.º 7 en Si Bemol Mayor.
Op. 9b, N.º 16 en Fa Mayor.
Op. 67, N.º 1 en Fa Mayor.
Piano: *William Kapell*.
LM-1791 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.—Impromptu en La Bemol Mayor, Op. 142, N.º 2.
Piano: *William Kapell*.
LM-1791 (R. C. A. Víctor).
- SCRIABIN.—«Poema del Extasis». Op. 54.
Trompeta: *Roger Voisin*.
LM-1775 (R. C. A. Víctor).
- VIVALDI.—Concierto en Re Menor, para fagot, Orquesta de cuerdas y clavecín.
Fagot: *Henri Helaerts*.
Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
LLC-33004 (London).

REVISTAS

HEMOS RECIBIDO LAS SIGUIENTES REVISTAS:

MUSICALES

- Buenos Aires Musical*. Año X, N.º 152. Abril 1955. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año X, N.º 153. Mayo 1955. Buenos Aires.
- Bulletin of American Composers Alliance*. Vol. IV, N.º 1. 1954. New York.
- Bulletin of American Composers Alliance*. Vol. IV, N.º 2. 1954. New York.
- Gazeta Musical*. Año V, N.º 55. Abril 1955. Lisboa.
- Música*. Año III, N.º 10. Octubre-Diciembre 1954. Madrid.
- Musical Leader*. Vol. 87, N.º 3. Marzo 1955. New York.
- Musical Leader*. Vol. 87, N.º 4. Abril 1955. New York.
- Music Educators Journal*. Vol. 41, N.º 5. Abril-Mayo 1955. New York.
- Orientación Musical*. Vol. XIV, N.º 155. Noviembre 1954. México.
- Ricordiana*. Año V, N.º 1. Enero-Febrero 1955. Buenos Aires.
- Revista de Estudios Musicales*. Año III, N.º 7. Diciembre 1954. Mendoza.
- Revista Ritmo*. Año XXV, N.º 268. Marzo-Abril 1955. Madrid.
- Sao Paulo Musical*. Año VI, N.º 44. 1954. Sao Paulo.
- The Ohesterian*. Vol. XXIX, N.º 182. Abril 1955. Londres.

- The Musical Times*. Vol. 96, N.º 1345. Marzo 1955. Londres.
- The Musical Times*. Vol. 96, N.º 1347. Mayo 1955. Londres.

VARIAS

- Anhembí*. Año V, N.º 52. Vol. XVIII. Marzo 1955. Sao Paulo.
- Anhembí*. Vol. XVIII, Año V, N.º 53. Abril 1955. Sao Paulo.
- Armas y Letras*. Año XI, N.º 12. Diciembre 1954. Monterrey.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año IV, N.º 2. Febrero 1955. La Habana.
- Boletín Informativo del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile*. N.º 29. Enero-Febrero y Marzo 1955. Santiago.
- Boletín de Música y Artes Visuales*. Nos. 57-58. Noviembre-Diciembre 1954. Washington.
- Bulletin Analytique*. Vol. VIII. N.º 4. Paris.
- Cartas Culturales de los Estados Unidos*. Año II, N.º 3. Santiago de Chile.
- El Correo*. Año VIII, N.º 2. 1955. Francia.
- Estudios Americanos*. Vol. VIII, Nos. 38-39. Noviembre-Diciembre 1954. Sevilla.
- Inter Folia*. Tomo I, N.º 16. Enero 1955. Monterrey.
- Inter Folia*. Tomo I, N.º 17. Febrero 1955. Monterrey.

-
- Pro Arte*. Edición 180. Mayo 1955. Santiago de Chile.
- Repertorio Americano*. Vol. XLVIII, N.º 17. Octubre 1954. San José de Costa Rica.
- Repertorio Americano*. Vol. XLVIII, N.º 18. Diciembre 1954. San José de Costa Rica.
- Revista de la Dirección de Cultura*. Año II, N.º 5. Abril a Julio 1954. Buenos Aires.
- Vida Universitaria*. Año VI, Nos. 54-55. Enero-Febrero 1955. La Habana.
- Vida Universitaria*. Año IV, N.º 205. Monterrey.

NOTA.—Las siglas que aparecen en el presente número corresponden a las siguientes firmas (por orden de aparición):

S. V. (*Vicente Salas Viu*); G. S. (*Luis Gastón Soublette*); M. A. (*Miguel Aguilar*); C. L. (*Carlos Lavín*); B. P. S. (*Eugenio Pereira Salas*).