

UNIVERSIDAD DE CHILE



3560 1008377529

# REVISTA MUSICAL CHILENA

*publicada por el*  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL  
UNIVERSIDAD DE CHILE



ANO X. OCTUBRE 1955 N.º 51

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: PEDRO MORTHEIRU

AÑO X *Santiago de Chile, 1955* N.º 51  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

## SUMARIO

|  |  |    |
|--|--|----|
| EDITORIAL:   |  |    |
| La enseñanza oral y el libro                           |  | 3  |
| ENSAYOS:   |  |    |
| JOHN EARLE UHLER: <i>Los Balletti de Thomas Morley</i> |  | 6  |
| EUGENIO PEREIRA SALAS: <i>Los villancicos chilenos</i> |  | 37 |
| CRONICA:   |  |    |
| <i>Actividades chilenas</i>                            |  | 49 |
| <i>Actividades extranjeras</i>                         |  | 78 |
| <i>Música y músicos chilenos en el extranjero</i>      |  | 84 |
| EDICIONES:   |  |    |
| <i>Partituras</i>                                      |  | 86 |
| <i>Libros</i>  |  | 87 |
| <i>Bibliografía</i>                                    |  | 93 |
| <i>Revistas recibidas</i>                              |  | 95 |

## SUMMARY

|  |  |    |
|--|--|----|
| EDITORIAL:                                       |  |    |
| <i>Oral Teaching and the Book</i>                |  | 3  |
| ESSAYS:  |  |    |
| JOHN EARLE UHLER: <i>Thomas Morley's Ballets</i> |  | 6  |
| EUGENIO PEREIRA SALAS: <i>Chilean Carols</i>     |  | 37 |
| CHRONICLE:                                       |  |    |
| <i>Chilean Activities</i>                        |  | 49 |
| <i>Foreign Activities</i>                        |  | 78 |
| <i>Chilean Music and Musicians Abroad</i>        |  | 84 |
| EDITIONS:  |  |    |
| <i>Scores</i>                                    |  | 86 |
| <i>Books</i>                                     |  | 87 |
| <i>Bibliography</i>                              |  | 93 |
| <i>Magazines and reviews received</i>            |  | 95 |

## SOMMAIRE

|   |  |    |
|---|--|----|
| EDITORIAL:  |  |    |
| L'enseignement oral et le livre                       |  | 3  |
| ESSAIS:   |  |    |
| JOHN EARLE UHLER: <i>Les Ballets de Thomas Morley</i> |  | 6  |
| EUGENIO PEREIRA SALAS: <i>Les Noël Chiliens</i>       |  | 37 |
| CHRONIQUE:  |  |    |
| <i>Activités Chiliennes</i>                           |  | 49 |
| <i>Activités étrangères</i>                           |  | 78 |
| <i>Musique et musiciens chiliens à l'étranger</i>     |  | 84 |
| EDITIONS:   |  |    |
| <i>Partitions</i>                                     |  | 86 |
| <i>Livres</i>   |  | 87 |
| <i>Bibliographies</i>                                 |  | 93 |
| <i>Revue reçues</i>                                   |  | 95 |

# *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.*

# EDITORIAL

## LA ENSEÑANZA ORAL Y EL LIBRO

**E**N una de las últimas sesiones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, los profesores de Teoría de la Música y Solfeo del Conservatorio Nacional sometieron a la consideración del organismo superior un nuevo método de Solfeo realizado por ellos, de acuerdo con una larga experiencia en el ejercicio de sus cátedras. El hecho, a primera vista, no parece sobrepasar la importancia de las actividades normales de una Facultad y, sin embargo, su trascendencia es grande.

Alentados por el criterio en estas materias del Decano, don Alfonso Letelier, y por la Directora del Conservatorio, Sra. Herminia Raccagni, los profesores de este centro de enseñanza han procedido a una revisión cuidadosa de los planes de estudio, revisión sometida a la Comisión de Docencia de la Facultad y a la Facultad misma para su aprobación. La consideración de las modificaciones introducidas en los planes de estudio, llevó a los profesores, siempre de acuerdo con el Sr. Decano, a tomar en cuenta otra rectificación de criterio, que es básica, porque afecta al carácter general de la enseñanza de la música entre nosotros: la necesidad de contar con libros de texto en las distintas cátedras, que respondan por entero a las necesidades de los nuevos planes de estudio y, por tanto, a las del alumnado.

En las clases llamadas teóricas, —Historia de la Música, Pedagogía Musical, etc.— e incluso en la parte teórica de los estudios de Solfeo, instrumentos, Armonía, Composición, etc., los alumnos reciben una enseñanza oral que trasladan a sus cuadernos de apuntes. Deben completar lo así aprendido con la consulta de textos que los profesores les indican. Pero, y aquí surge la dificultad, la mayoría de estos textos están en idiomas extranjeros que el alumno no domina lo suficiente para su verdadera asimilación. Aunque los profesores redacten apuntes que los alumnos reciben, esto no puede suplir la enseñanza más a fondo que se podría recoger de un libro, tal y como un libro debe ser elaborado.

---

La iniciativa de los profesores de Teoría y Solfeo, al someter a la Facultad el método por ellos realizado, volvió a poner de relieve el problema de un mejoramiento de nuestro sistema de enseñanza. Se debatió, como por su importancia lo merece, y la Facultad estuvo unánime en cuanto a considerar las medidas que permitan ir acordando comisiones a su profesorado para que, dentro de un lapso prudente, redacte los textos que han de ser libros básicos de consulta en cada una de las cátedras del Conservatorio. Cuando de estos libros se disponga, la enseñanza dada en las clases, —la oral y la práctica—, dispondrá de un complemento indispensable y podrá dirigirse a la profundización de materias que, en lo esencial, serán ya de conocimiento del alumno. El ahorro de tiempo y la mayor honddura que de esta forma se alcanzará en las clases, es obvio señalarlo. Asimismo, los libros de consulta, en nuestro idioma o en los extranjeros, serán de una mayor utilidad al caer en manos de estudiantes previamente orientados para dominar las materias de que esos libros traten o sobre las que aporten nuevos aspectos.

Un artículo como el presente no puede pretender el análisis de cuanto significa un hecho como el que comentamos. Las ideas generales expuestas son suficientes para que nuestros lectores comprendan hasta qué punto no es exagerado calificar de trascendente a la resolución que nos ocupa de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Tan trascendente que puede marcar un nuevo y más fructífero rumbo a la formación de los profesionales músicos en Chile.

S. V.

## RENE AMENGUAL

**E**L 2 de agosto recién pasado, se ha cumplido un año de su desaparecimiento. Como se dijo en el acto recordatorio de esa triste fecha, un año no es tiempo suficiente para que el enorme vacío que Amengual dejó se advierta en cuanto significa para la música chilena contemporánea. Por otra parte, cuando las cosas están ya hechas, sobreviene esa como inevitable injusticia de olvidarnos un poco por quién fueron hechas. Amengual desapareció en plena fuerza de su espíritu, inflexible en sus puntos de mira y con esa sabia visión que le daba el conocer a fondo el complejo medio musical chileno. Por eso, su pérdida es irreparable. Tuvimos ocasión de tratarlo: siempre nos dio esa misma impresión de lo preciso y lo sensato, aparte de ese jugar con las cosas sin perder jamás el último fin serio de ellas, condición de flexibilidad del espíritu que se encuentra en los auténticamente grandes.

Un inventario de lo que René Amengual no alcanzó a hacer es, a un año de su muerte, lo que más nos da que pensar. Hizo mucho por la vida musical chilena, sí, como compositor de talento y como organizador. En este último aspecto, hay que recordarlo en los comienzos del Instituto de Extensión Musical, junto a Domingo Santa Cruz, siguiéndolo como compañero de ruta por camino harto áspero, por ser camino primero; en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Moderna de Música y, en fin, en toda gestación y vida de lo duradero en la música chilena. Ahora, pensamos en lo que no alcanzó a hacer. Amengual, hay que repetirlo, en sus últimos años debió posponer su talento de compositor para entregar sus mejores energías a las organizaciones musicales. Por cierto que alcanzó a dejar una producción variada y siempre en busca. Pero su labor de Director del Conservatorio le hizo darse cuenta que pesaba sobre él una enorme responsabilidad, donde concesiones y lagunas en la dedicación podrían costarle demasiado a la vida musical chilena. A alguien tenía que costarle, entonces, y le costó a él como creador musical.

En este instante nos parece que sobra resumir su producción como compositor y subrayar, una vez más, su constante buscar y buscar lo que más sentía en el momento, y lo mejor dentro de eso que sentía. Lo que nos urge, ahora, como un deber de justicia, y de una vez por todas, es recordar a Amengual por su capacidad de sacrificio del mejor logro de su destino de compositor, aún más valedero por la conciencia que él tenía de estar realizándolo, día a día, sacrificio cuya significación práctica en pro del avance de la cultura musical chilena es perfectamente posible prever.

# LOS BALLETTI DE THOMAS MORLEY

P O R

John Earle Uhler

(TRADUCCIÓN DE JUANA SUBERCASEAUX)

**T**HOMAS Morley (1557 - 1603?) eligió los cantos de Italia y, con más habilidad que cualquier otro madrigalista inglés, inculcó en ellos el genio de su propio país. Así como Shakespeare tomaba, en esa misma época, las narraciones de Cinthio y de Bandello para convertirlas al drama inglés, así también Morley transformaba las canciones de Gastoldi, Anerio y Croce en piezas de música inglesa. Y más aún. Al componer varias canciones con textos italianos, hizo un esfuerzo que sin duda le dió una percepción más aguda de la naturaleza misma de todo lo italiano. Morley era, además, un intérprete de gran comprensión y podía apropiarse de la música con discriminación y crear con intensidad.

El Balletto es el más característico de los distintos géneros de madrigales que compuso Morley, y éste es el que más sirve para ilustrar los métodos adoptados por los compositores líricos ingleses en sus adaptaciones de composiciones italianas. Este tipo de canción lo descubrió por medio de Gastoldi. En su *Introducción a la Música*, Morley escribió: "La primera serie de ese tipo que yo he visto es una de Gastoldi". Y fué también la última anterior a las suyas propias, —aparentemente y, en realidad, la única serie— porque agregó: "Si otros han trabajado en ese mismo campo, no ha llegado a mi conocimiento".

Morley también definió el Balletto en su *Introducción*. Luego de describir la villanella, dice: "Hay otro tipo más liviano que éste, llamado *Balletto* o danza, que son canciones y que, debido a su cantinela, pueden ser bailadas: éste y todos los demás tipos de música liviana, salvo los *Madrigales*, son generalmente llamados "aires". Existe además otra clase de Balletto, comúnmente llamado *fa-las* . . . , pero ésta es una música ligera y, según entiendo, se la compone para que sea bailada al son de voces".

El rasgo más característico de estas últimas piezas es el refrán *fa-la, la-la, o lirum-lirum*. Por ejemplo, el texto del canto en la primera canción de la serie inglesa de Morley, es el siguiente: "Dainty fine sweet nymph delightfull,/ While the Sunne aloft is mounting,/ Sit we here our loues recounting./ Fa la la la la la la. Fa la la la la la." Todo esto se repite una vez y lo mismo sucede con la otra estrofa de la canción.

El verso del balletto suele ser escrito en música homófona; en el refrán, en cambio, la música debe ser polifónica. De esta manera se logra un efecto alternante entre un movimiento tranquilo y un movimiento vivo, especialmente si el verso puede ser traducido en tiempo de marcha y el refrán en tiempo ternario, como sucede algunas veces. Cuando se logra esto, las dos partes se asemejan a una pavana y gallarda.

Según la descripción de Morley, un ballet podía ser no solamente bailado sino que también, cantado. Gastoldi insinúa claramente que podía también ser acompañado por instrumentos musicales. En la portada de sus series de balletti para cinco voces figura la inscripción "con li suoi Versi per cantare, suonare & ballare". Además, el primero de éstos concluye con estas palabras: "Sù cacciâ mano a gli stomenti nostri/ E per dar lor diletto/ E soniam e cantiâ galche balletto".

Casi todas las canciones de Morley contienen estos requisitos. Pero, respecto a esto, han surgido muchos malentendidos. En primer lugar, los estudiosos del tema han dado la impresión de que el texto verbal de las piezas de Morley es poco más que una paráfrasis del texto de Gastoldi cuando, por el contrario, sólo ocho de las canciones de Morley se acercan a las de Gastoldi. En segundo lugar se ha dicho, más de una vez, que los poemas que tienen alguna originalidad fueron probablemente compuestos por Michael Drayton, en circunstancias que es dudoso que este poeta haya escrito alguno de ellos. En tercer lugar, se ha hecho referencia a la serie de balletti italianos de Morley como de una "Edición italiana" de la serie inglesa. Esto no es del todo cierto; el poema dedicatorio es diferente y fué escrito por otro poeta. Tres de sus canciones no están incluidas en la serie inglesa y algunas de las otras se parecen sólo remotamente a las inglesas.



## MORLEY Y GASTOLDI

Un estudio comparativo entre Morley y Gastoldi demuestra que —a pesar de que al inglés le atraía particularmente el tipo de canción creada por el italiano— después de haber basado en ella algunas de sus primeras composiciones, se apartó completamente de ese modelo y estampó el sello de su propio genio en todas, menos una, de sus canciones restantes. Es muy comprensible que Morley se haya interesado por la invención de Gastoldi. Los dos hombres seguían la misma carrera y, aparentemente, tenían un carácter parecido. Gastoldi era seis años mayor, aproximadamente. Como muchos de los grandes compositores, ambos servían en iglesias: Gastoldi en la de Santa Bárbara de Mantua y Morley en la Catedral de San Pablo y en la iglesia de Saint Giles de Londres. Ambos eran patrocinados por hombres altamente colocados: Gastoldi por los hermanos Gonzaga y Morley por Robert Cecil, primo de la Reina Isabel, a quien dedicó sus balletti.

Los ballets para cinco voces de Gastoldi fueron publicados en 1591, cuatro años antes que los de Morley. No hay duda de que sus veintiuna piezas fueron concebidas dentro de una unidad y, como sucede con toda la música de este tipo, los intérpretes ejecutaban estas canciones principalmente para su propio entretenimiento. Al empezar esta serie, cantaban un prólogo, algo así como una exhortación, cuyas primeras líneas dicen:

*O compagni allegrezza allegrezza  
Noi siamo giunti in Cucagna  
Ove chi piu lavora men quadagna.*

En seguida, siguen las canciones bajo títulos como “El Enamorado”, “El Buen Humor”, “El Contento”, etc., cada uno representando a un personaje afectado por alguna disposición de ánimo amoroso: Expectación, El Repudiado, Alabanza al Amor, El Placer, (o el estado amoroso de “come, bebe y sé feliz”), Desafío al Amor, El Amor Victorioso, A la Caza del Amor, La Recompensada, Las Sirenas, La Belleza del Amor, etc.

Los números dieciséis, diecisiete y dieciocho comprenden una mascarada de cazadores, para seis voces. Hay que iden-

---

tificarlos como cazadores del amor; tienen perros veloces y convocan a las damas de Diana a la caza. El número diecinueve, es una canción para seis voces: "Viva sempre e scolpita". El último número es un concierto de pastores, para ocho voces.

Cupido es la figura central de toda esta serie. A su alrededor, se mueven la personificación de los varios estados de ánimo engendrados por el amor. La serie es, entonces, una pieza musical, aunque sin un argumento definido. Es la precursora del *Amphiparnasso* de Vecchi, aunque esta obra es más compacta y más diestramente organizada. El grupo de canciones de Morley para dos voces es, en este respecto, más artístico y más dramático que las obras de Gastoldi y de Vecchi.

Los balletti de Morley se publicaron por primera vez en 1595. Atestigua su popularidad el hecho de que una segunda edición apareció en 1600; de que se agregaron cuatro nuevos balletti a la edición de canciones para tres voces de 1606; y de que, en 1609, se hizo, en Nüremberg, una edición alemana del grupo de 1595.

El grupo de canciones de Morley carece de la unidad que tiene el de Gastoldi. No hay en él una figura central como Cupido y las canciones no son expresiones de caracteres abstractos, representando los estados de ánimo del amor. Por esto, no hay número preliminar que sirva las veces de prelude, como en Gastoldi. Comprende, sin embargo, como en Gastoldi, veintiuna canciones. También como en el grupo italiano, los fa-la acaban junto con el décimo quinto número. Después de eso Morley agrega, contrario a la mascarada y a la canción de Gastoldi, cinco canciones libremente hiladas. La última pieza de Morley es un diálogo dramático para siete voces, mientras que la de Gastoldi es un concierto de pastores para ocho.

En cuanto a la forma del verso, Morley casi nunca se desvía de la de Gastoldi. En la primera canción, por ejemplo, citada más abajo, las estrofas son de cinco líneas, y consisten en un terceto y una copla. Las tres primeras líneas son tetrámetros trocaicos; las dos últimas son yámbicos de terminación débil. Lo mismo ocurre con las piezas correspondientes de Gastoldi. Por otro lado, hay algunas diferencias de rima. En la primera canción de Morley, la primera línea de la primera estrofa rima con la primera línea de la segunda,

produciendo un efecto de unión sonora entre las dos estrofas. Las otras líneas riman en coplas. En Gastoldi esta similitud de sonido se encuentra en la primera y tercera, y en la cuarta y quinta líneas. La segunda es independiente.

Esta similitud en los versos podría sugerir una similitud en la música. Sin embargo, bajo todos los aspectos, la música de Morley es absolutamente suya. Por otra parte, el inglés trazó su composición sobre la base italiana, y esta base la buscó en el ritmo de Gastoldi. Gastoldi le sirvió de base sólida, y sólida en más de un sentido, ya que su obra se caracteriza por una marcada carencia de ornamentación. Pero sus cadencias dan la impresión de ser canciones del tipo del balletto. En ellas, Morley pudo superponer la figuración y la unión dramática de notas y palabras, las que le ganaron en Inglaterra su gran popularidad y la fama de ser el mejor compositor de canciones. La obra de Morley es, en efecto, una excelente lección para la composición de canciones.

Las piezas que Morley basó en las de Gastoldi llevan los números 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10 y 13. El texto que ha sido usado para este estudio es el de la edición de 1600.

El primero está basado en el cuarto de Gastoldi:

## 1.

*Dainty fine sweet Nymph delightfull,  
While the Sunne aloft is mounting,  
Sit we here our loues recounting. Fa la.  
With sugred gloses, Among the Roses. Fa la.*

*Why alas are you so spightfull.  
Dainty Nymph but o too cruell,  
Wilt thou kill thy dearest lewell. Fa la.  
Kill then and blisse mee. But first come kisse mee. Fa la.*

## Número 4 de Gastoldi:

*Vezzo sette Ninfe o belle  
Ch'i beltá tutte vincete  
Le piu vaghe Pastorelle. Fa la.  
A voi ch'amiamo.  
Picta ch'èdiamo. Fa la.*

(La última línea no está incluida en la edición de 1600 de Gastoldi. Ha sido sacada de los balletti italianos de Morley).

*Questa a noi promise amore  
Quando a suoi dorati strali  
Fe bersaglio il nostro core, Fa la.  
Hor dunque habbiate  
Di noi pietate. Fa la.*

*Non conuien che tante fede  
Come hauete in noi già scorta  
Habbia morte per mercede, Fa la.  
Da voi aita  
Speriamo e vita. Fa la.*

*Vita homai porgete a noi  
Si leali e fidi amanti  
Che'l morir sprezziam per voi. Fa la.  
Qu'el fin homai  
De nostri quai. Fa la.*

¿En qué se parecen estas canciones? En la italiana hay siete ninfas o pastoras encantadoras: en la de Morley hay una sola. Ambas se refieren a la muerte. El italiano ha puesto su esperanza en la muerte y el inglés se entrega gozoso a ella con tal de poder recibir un beso más antes de morir.

La canción de Morley es más breve y más definida, con imágenes más vivas. A diferencia de la esperanza quejumbrosa de Gastoldi, es un llamado más directo e imperioso. Y, como sucede casi siempre con Morley en su interpretación de otros poetas, consigue mayor dramatismo.

La segunda pieza de Morley corresponde a la segunda de Gastoldi:

## 2.

*Shoote false loue I care not,  
Spend thy shafts, and spare not. Fa la.  
I fear not thy might,  
And less I way thy spight.  
All naked I vnarme me,  
If thou canst now shoot and harm me.  
So lightly I esteeme thee,  
And now a Childe I decme thee. Fa la.*

*Long thy bow did feure mee,  
While thy pomp did bleare mee. Fa la.  
But now I doe perceiue,  
Thy art is to deceiue,  
And euery simple louer,  
All thy falsehood can discover,  
The weep loue and bee sorie,  
For thou hast lost thy glorie. Fa la.*

## Número 2 de Gastoldi:

*Viver lieto voglio  
 Se z' alcu cordoglio. La la.  
 Tu puoi restor Amor  
 Di saettarmi il cor  
 Spedi i pungenti strali  
 Que no paian frali  
 Nulla ti stimo o poco  
 E di te predo gioco. La la.*

*Senza alcun pensiero  
 Godo un piacer vero, La la.  
 Ne puoi co' tuoi martir  
 Sturbar il mio gioir  
 Spegni pur la tua face  
 Che me non arde o sface  
 Nulla tem'o il tuo foco. La la.*

*Bacco adoro, & amo  
 E'l liquor suo bramo. La la.  
 Ei fammi allegro star  
 Ei m'e diletto car  
 Con lui e notte e giorno  
 Io volentier soggiorno  
 Lui sicmpre lieto inuoco. Fa la.*

Ambas poesías expresan indiferencia hacia el amor. Ambas presentan el cuadro de Cupido con sus flechas. Las líneas de Gastoldi "Nulla ti stimo o poco/ E di te predo gioco/" se repiten en las líneas de Morley: "So lightly I esteeme thee/ As now a Childe i Deame thee". La canción italiana representa mejor la noción genérica del bienestar, pero, debido a la omisión de la última estrofa de Gastoldi, que introduce a Baco, Morley logra con más éxito una unidad de impresión.

El cuarto número de la serie de Morley es como el primero de Gastoldi, pero la relación no es muy cercana:

*Sing wee and chaunt it,  
 Whiße loue doth graunt it. Fa la.  
 Not long youht lasteth,  
 And old age hasteth,  
 Now is best leysure,  
 To take our pleasure. Fa la.*

*All things inuite vs,  
 Now to delight vs. Fa la.  
 Hence care be packing,  
 No mirth bee lacking,  
 Let spare no treasure,  
 To lue in pleasure. Fa la.*

## Número 1 de Gastoldi:

*A lieta vita  
Amor ci invita. Fa la.  
Chi gior brama  
Se di cor ama  
Donerà il core  
A un tal Signore. Fa la.*

*Hor lieti homai  
Scacciando i guai. Fa la.  
Quanto ci resta  
Vuiamo in festa  
Ediam l'honore  
A un tal signore. Fa la.*

*Chi a lui non crede  
Priuo e di fede. Fa la.  
Onde hauer merta  
Contra se aperta  
L'ira e'l furore  
D'un tal signore. Fa la.*

*Ne fuggir gioua  
Ch'egli ognun troua. Fa la.  
Veloci ha Fali  
E foco e strali  
Dunque s'adore  
Un tal signore. Fa la.*

Fuera de una vaga similitud en el tema, hay muy poca relación entre estos dos poemas. En Gastoldi el refrán "A un tal Signore" crea un lirismo que no existe en la pieza de Morley, y que en la canción inglesa está compensado por la intensidad.

Hay cierto parecido entre el trozo número seis de Morley y el número 14 de Gastoldi:

## 6.

*No no no no Nigella,  
Let who list proue thee,  
I cannot loue thee. Fa la.  
Have I deserued,  
Thus to be serued,  
Wel then, content thee,  
If thou repent thee. Fa la.*

*No no no no Nigella  
In signe I spite thee,  
Loe I requite thee. Fa la  
Hence foorth complayning,  
Thy lowes disdainning,  
Sit thy hands wringing,  
Whilst I goe singing. Fa la.*

## Número 14 de Gastoldi:

*Passa morir chi t'ama  
Nigella ingrata  
Senza fe nata. Fa la.  
Questa mercede  
Ha la mia fede  
Ma de miei quai  
Non riderai. Fa la.*

*Amor ch'il giusto brama  
Farà vendette  
Con sue saette, Fa la.  
La tua bellezza  
Tutta alterezza  
Diverrà humile  
Negletta, e vile. Fa la.*

*Fara ch'ogn'un ch'amira  
I tuoi bei freggi  
T'odii, e dispreggi. Fa la.  
T'arderò il core  
D'infame amore  
Fara che preghi  
Tal ch'ogn'hor neghi. Fa la.*

*Deh a chi per te sospira  
Da homai ricetto  
Nel tuo bel petto. Fa la.  
Cangia consiglio  
Serena il ciglio  
Pietosa aita  
Donami e vita. Fa la.*

El nombre Nigella aparece en ambas canciones. En ambas, también, la dama demuestra su desprecio y el amante pretende ser indiferente con la excepción de la última estrofa de Gastoldi en que el amante vuelve a suplicar su amor, cosa que es rechazada en la canción de Morley.

En Gastoldi este ballet expresa, como lo anuncia el título, los sentimientos de un "amante apaleado" (Il Martellato). Morley en cambio, expresa el sentimiento de una represalia absolutamente moral.

La séptima canción de Morley está basada en la décimo-primer de Gastoldi, "La Sirena":

## 7.

*My bonny lass she smileth,  
When shee my heart bee-guileth. Fa la.  
Smile less deere loue therfore,  
And you shall loue me more. Fa la.*

*When shee hvr sweet eye turneth,  
O how my hart it burneth. Fa la.  
Deere loue call in their light,  
Or else you burne mee quite. Fa la.*

Número 11 de Gastoldi:

*Questa dolce Sirena  
Col canto acquit' il mai, Fa la.  
Un suo leggiadro riso  
Può l'aria serenar, Fa la.*

*Chi mira il suo bel viso  
Resta prigione d'Amor, Fa la.  
Chi, i suoi bei lumi vede  
Sente legarsi il cor, Fa la.*

Morley presta más atención a la sonrisa y a los ojos de la sirena; Gastoldi empieza por describir su canción, aunque también le atrae su "leggiadro riso" (su sonrisa juguetona) y sus "bei lumi" (hermosos ojos).

La música que Morley compuso para esta canción es mucho más atrayente que la de Gastoldi, y esto se debe, en parte, al efecto logrado por ciertas invenciones características del compositor, como la repentina nota aguda en la parte del canto, en la palabra "heart" de las dos estrofas, en la segunda y la sexta líneas. Este efecto de éxtasis se agudiza por el sostenido en la nota siguiente. El ritmo binario poco usual de los fa-las de la primera y la tercera coplas, contrasta con el ritmo ternario de los fa-las de la segunda y cuarta coplas. Aquí no se trata solamente de ritmo ternario sino que, también, de una sucesión de compases compuestos de una blanca y una negra que, dentro de la danza de amor que acompañan, dan la impresión de cabriolas que dejan sin aliento. Este movimiento se disuelve en valores iguales para todas las voces en los últimos cuatro tiempos, y la precisión de este final acentúa el ultimatum amoroso del verso.

Se ha dicho que la novena canción de Morley tiene algún parecido con la tercera de Gastoldi:

9.

*What saith my daintie darling,  
Shall I now your loue obtaine. Fa la.  
Long time I sude for grace,  
And grace you graunted mee,  
When time should serue and place,  
Can any fitter bee. Fa la.*



*This Cristall running Fountaine,  
In his language saith como Loue. Fa la.  
The birds, the trees, the fields  
Else none can vs behold,  
This bank soft lying yeelds.  
And saith nice fools be bold. Fa la.*

Número 3 de Gastoldi:

*Piacer gioia e diletto  
Sente ognun che segu amor Fa la.  
Ha torto chi vuol dir  
Ch'ei porga altrui dolor  
Perch'ognun fa gioir  
Pur ch'amà di bon cor Fa la.*

*Chi dungue lieta vita  
Sempre mai desia goder Fa la.  
Conviengli seguir  
Questo potente arcier  
Perch'egli sol puo dar  
Contento e gran piacer Fa la.*

*Ben è di se nemico  
Chi rifiuta un tanto ben Fa la.  
Lui segua dungue ognun  
E'l cor gli doni e'l sen  
Arese nel mar Nettun  
Questi egli impose il fren Fa la.*

*Mercurio, Febo, e Giove  
Et ogni altro Dio del ciel Fa la.  
Lui con veloci pie  
Seguiro al caldo, e al giel  
E n'hebbèr la mercè  
Promessa a ogni fedel. Fa la.*

A pesar del parecido general que existe entre estas dos canciones, las diferencias son marcadas. En Gastoldi el significado del verso se mueve alrededor del título "La Complaciente". En Morley, en cambio, el tema es "aprovechar el momento", al igual que en la cuarta canción. La principal diferencia entre estos dos poemas de Morley es que en el noveno hay más imágenes poéticas, como por ejemplo: "Cristall running Fountaine" (fuentes que corren como cristales), "the birds, the trees, the fields" (los pájaros, los árboles, los campos) y el "Bank soft lying" (las quietas riberas). El cuadro presenta un paisaje que invita al amor.

El pensamiento que sugiere esta canción hizo que Thomas Oliphant —quien cita la primera estrofa en su libro *La Musa Madrigalesca*— recordase un pasaje de Robert Burton

que dice: "Cuando se juntan circunstancias de tiempo y de lugar, de *oportunidad e inoportunidad*, ¿qué no podrán lograr?

*"Fair opportunity can win  
The coyest she that is,  
So wisely he takes time, as he'll  
Be sure he will not miss",*

y aquí hace alusión a la *Anatomía de la Melancolía* (1621), Parte 3, Sección 2, Tema 4, intitulado "Inoportunidad y Oportunidad del Tiempo, Lugar", etc.

Morley translada esta melancolía a su música. Mientras que la música de las dos primeras líneas trata de ser homófona y, por consiguiente, apropiada a los primeros amoríos, la de los cuartetos que siguen empieza con una polifonía argumentativa y termina con un ritmo insistente y convincente, que tiene la regularidad del ritmo inicial. Los fa-la que siguen son una especie de responso, empezando en las dos voces más graves que, al entrar las dos voces altas que cantan en corcheas, disminuyen de velocidad hasta alcanzar un tiempo regular de blancas. La música expresa el contenido de la canción mejor que las palabras.

El número diez de Morley tiene un paralelo en el séptimo de Gastoldi:

## 10.

*Thus saith my Galathea,  
Love long hath beene deludea,  
When shall it be concluded? Fa la.*

*The young Nymphs all are wedded,  
O then why doe I tarrie,  
Or let mee die or marrie. Fa la.*

Número 7 de Gastoldi:

*Al piacer a la gioia  
Con noi ognun sia intento  
Se vuol esser contento. Fa la.*

*Di cantare siam vaghi  
E mai sonar cessiamo  
Mangiam, beviam, giochiamo. Fa la.*

*A ballar si suegliamo  
Talhor siam sonnolenti  
Facciam liete le genti. Fa la.*

Está claro que el parecido es mínimo, excepto en el ritmo. A este respecto, la música de Morley se diferencia en que su último fa-la está escrito para las cinco voces en blancas y redondas. El resultado de esta disminución de tiempo, junto con cadencias muy decididas, subraya el dilema de "cásate o no" expresado por el verso.

En la décimotercera canción se nota claramente lo que Morley le debe a Gastoldi:

*You that wont to my pipes sound,  
Daintely to tread your ground,  
Lolly Shepherds & Nymphs sweet, Lirum lirum.  
Heere met together,  
Vnder the wether.  
Hand in hand vnting.  
The louely god come greet. Lirum lirum.  
Loe triumphing braue comes hee,  
All in pomp and Maiestie,  
Monarch of the world and king. Lirum lirum.  
Let vwho so list him,  
Dare to resist him,  
Wee our voice vnting,  
Of his high acts will sing. Lirum Lirum*

Número 6 de Gastoldi:

*Vagus Ninfe e voi Pastor  
Ch'al mio càt' al dolce sudò  
Rallegrar solete il cor Lirum lirum.  
Le grate voci  
Pronti e veloci  
Col mio son 'uante  
Lodando me'amor Lirum lirum.*

*Non si puote alcum lodar  
Che di lui non mertì men,  
Che ciel vince. e terra e mar. Lirum lirum.  
Sente il suo loco  
L'infernal loco  
E soggioga ognun  
Costui ch'è senza par, Lirum lirum.*

*Il ferir di questo altier  
Vince il dio del quinto ciel  
Capitan d'ogni guerrier. Lirum lirum.  
L'alte vittorie  
L'eterne glorie  
Ognun meco canti  
Di questo inuito arcier, Lirum lirum.*

Es éste el único número —tanto de la serie para cinco voces de Gastoldi como de la de Morley— en que el refrán

lirum-lirum reemplaza los fa-la. En el balletto los lirum-lirum se encuentran rara vez. De las noventa y siete canciones italianas en la colección de Alfred Binstein, sólo una, —la cuatragésima primera— tiene este refrán. Y este trozo no es un balletto. Dentro de las numerosas canciones del *English Madrigal Verse* de Fellows, sólo esta canción de Morley lleva ese refrán.

Esta es la cuarta canción que hace referencia directa a una danza, y tiene un marcado, aunque sencillo, ritmo de danza. Con excepción del segundo refrán, es casi totalmente homófona y aún el ritmo del segundo refrán es más compacto que de costumbre. Sin embargo, cuando se compara la segunda parte con la primera, se observa que esta sencillez es embellecida con delicadeza por una pequeña alteración de ritmo. Cada una de las líneas de la primera parte comienza con un anapesto, anotado en forma musical por dos corcheas y una negra. En la segunda parte, esta fórmula aparece no al principio sino al medio de las dos primeras líneas. La tercera línea nos proporciona un cambio, ya que empieza con un doble tróqueo, marcado por cuatro corcheas seguidas de dos negras. Y, para mayor variedad rítmica, la última línea es yámbica, interrumpida solamente por una negra con punto en la segunda sílaba. A pesar de esta variación, el paso permanece lúcido y lleno de dignidad. No es irregular y robusto como el de una jiga, pero reverentemente flúido, tal como lo requiere un "hermoso dios", un "monarca del mundo".

Esta comparación entre Morley y Gastoldi lleva, pues, a la conclusión de que, a pesar de que Morley tomó su concepto del balletto de Gastoldi, no siguió servilmente su modelo. El único parecido exacto está en el ritmo, y carece completamente de la inclinación del italiano hacia el ordenamiento. Aparte de esto, condensó el pensamiento del original en una fracción del largo de las estrofas. Sus "paráfrasis" están distantes de su modelo. Son mucho más pintorescas y permiten un artificio musical mucho más libre y más vívido.

#### MORLEY, CROCE Y MARENZIO

Aparentemente, el número veintiuno de la serie de Morley es el único de los restantes que desciende de fuente italiana.

No es un balletto, y tampoco se le puede llamar madrigal o canción. Es una canción en forma de diálogo, con música fugada. Está tomado de una pieza de Giovanni Croce, proveniente de una canción compuesta por Luca Marenzio.

Para recopilar esta canción, tal como aparece en la obra de Morley, hay que hacer uso de los libros de canciones para dos voces. El libro para el "cantus", por ejemplo, incluye solamente las palabras para el "Phyllis Quier" (Coro de Phyllis); el libro del "bassus" incluye las del "Amintas Quier" (Coro de Amintas). Los nombres escritos al margen, más abajo, no están en el original:

21.

AMINTAS. *Phyllis, I faine would die now.*  
 PHILLIS. *O to die what should moue thee.*  
 AMINTAS. *For that you doe not loue mee.*  
 PHILLIS. *I loue thee, but plaine to make it,  
 Aske what thou wilt, & take it.*  
 AMINTAS. *O sweet then this I craue thee.  
 Since you to loue wil haue me,  
 Giue me in my tormenting,  
 One kisse for my contenting.*  
 PHILLIS. *This vnawares doth daunt me,  
 Else what thoul wilt I graunt thee.*  
 AMINTAS. *Ah Phyllis, well I see then  
 My death thy ioy will bee then.*  
 PHILLIS. *O no no no, I request thee  
 To tarry but some jittier time & leasure.*  
 AMINTAS. *Alas death will arrest mee you know,  
 Before I shall possesse this treasure.*  
 BOTH. *No, no, no, no, deere; do not languish;  
 Temper this sadnesse,  
 For time & loue with gladnesse,  
 Once ere long will prouide for this our anguish.*

Este es un desarrollo de una canción a siete voces de Croce, que Morley repite, palabra por palabra, en el número veintiuno de su serie italiana. Aquí el libro del "cantus" tiene el texto completo para las partes del hombre y de la mujer. Los pronombres al margen del texto que sigue han sido agregados para mayor claridad:

HE. (El) *Filli, morir vorrei:*  
 SHE. (ella) *Deh perche morir brami,*  
 HE. *Io t'amo, e se no'l credi Fanne la pro' e chiedi.*  
 SHE. *M'hai dimprouiso colta,  
 Deh chiedi un'altra volta*  
 HE. *Questo no no, bramo solo, bramo solo  
 Questo no, no, bramo solo.*

SHE. *Ch'aspetti per hauer gratia si degna.*  
 HE. *No no cor mio.*  
 BOHT. *No t'inganni. Tempr il dolore.*  
 (Ambos) *Ch'un giorn'e tost'Amore,*  
*Dara fors'anchor fin a nostr'affanni.*

El origen de estas piezas parece ser una canción de Luca Marenzio incluida en *Música Transalpina* de Nicholas Yonge, 1588:

*Primera Parte.*

*Thirsis to die desired,*  
*Marking her fair eyes that to his heart was nearest.*  
*And she, that with his flame no less was fired,*  
*Said to him, "O heart's love! Dearest!*  
*Alas, forbear to die now!*  
*By thee, I live! With thee, I wish to die too!"*

*Segunda Parte.*

*Thirsis that heat refrained*  
*Wherewith in haste to die he did betake him*  
*Thinking it death that life would not forsake him.*  
*And while his look full fixed he retained*  
*On her eyes full of pleasure;*  
*And lovely nectar from her lips he tasted,*  
*His dainty nymph, that now at hand espied*  
*The harvest of love's treasure,*  
*Said thus, with eyes all trembling, faint and wasted,*  
*"I die now!"*  
*The shepherd then replied, "And I, sweet life! do die too!"*

*Tercera Parte.*

*Thus those two lovers, fortunately died*  
*Of death, so sweet, so happy, so desired,*  
*That to die so again their life retired.*

La versión inglesa de Morley es superior a la del italiano, porque es más delicada, más completa en su expresión y más suelta en su súplica. El progreso de la serie inglesa con respecto a la italiana, indica que Morley compuso la italiana antes que la inglesa.

Las siete partes vocales que figuran en la canción de Morley son el cantus, quintus y altus, que forman el coro de Phillis, y séptimus, tenor, sextus y bassus que forman el coro de Amintas. Amintas abre la canción. Morley hace resaltar el fervor de su súplica por medio de una repetición polifónica triplicada de "I faine would die" (quisiera morirme) y también

por medio del uso de prolongadas redondas y blancas para expresar su anhelo.

La aquiescencia de Phillis se denota por una agitada repetición de "aske what thou wilt" (pídeme lo que quieras) en forma de fuga, concluyendo con "take it" (tómalo).

En las palabras "tormenting" (atormentando) del discurso siguiente de Amintas, la música parece retorcerse, nivelándose solamente al llegar a la palabra "Contenting" (contentando). El "no" del cuarto discurso de Phillis es una preparación para una reiterada sucesión de "no" en el momento en que se unen las dos voces al final.

El sentido del quinto discurso de Amintas "Death will arrest mee... before I shall possess this treasure" (la muerte me llevará... antes que yo pueda poseer este tesoro), es el mismo que el del primero: "I faine would die now" (quisiera morirme). Expresa el mismo intenso anhelo. Y así como la primera frase era animada por "aske what thou wilt" (pídeme lo que quieras) la nueva se dilata en un gran unísono de voces en el "no, no, no, deere" (no, no, no, querido). Los "no, no" son cantados cinco veces por el Coro de Phillis, al cual contesta cuatro veces el coro de Amintas, de lo que resulta un refrán parecido al de los fa-la en los ballets. Esta especie de refrán en el diálogo que ocurre al final con todo el coro de siete voces, produce una notable culminación de este trozo.

Este es el único trozo de tal especie en la obra de Morley, lo que no significa que por constituir un drama en miniatura sea menos fascinante que el más largo drama de sus "canzonets" para dos voces. El diálogo es tan natural como el de la introducción, y la música no solamente se ajusta al drama expresado por el verso sino que realza su emoción.

#### BALLETTI ORIGINALS DE MORLEY

En esta serie, los números 3, 5, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20 parecen ser enteramente de Morley. Los más sobresalientes son los números 3, 5 y 11. Estos tres, como la pieza del *lirum-lirum* —el número 13 de Gastoldi— se refieren directamente a la danza; dos de ellos, los números 3 y 11, son los más ingleses de todos.

## 3.

*Now is the month of Maying,  
When merry lads are playing, Fa la.  
Each with his bonny lass,  
Upon the greeny grasse. Fa la.*

*The Spring clad all in gladnesse,  
Doth laugh at winters sadness. Fa la.  
And to the Bagpipes sound,  
The Nymphes tread out their grond. Fa la.*

*Fye then why sit wee musing,  
Youths sweet delight refusing. Fa la.  
Say, daintie Nymphs and speake,  
Shall wee play barly breake. Fa la.*

Morley imprimió el sello del campo inglés en sus mejores obras. Así es como en el N.º 3 empleó una gaita, instrumento corriente en Inglaterra y Escocia, y el juego del “barley-break” (\*).

Este juego atraía la imaginación de Morley. Cuando lo jugaban tres parejas, se volvía un juego lleno de picardía y lascivos galanteos. En su calidad de juego de movimiento, competencia y picardía, inspiró otra de las canciones de Morley: la cuarta de sus ‘canzonets’ para cinco voces.

La música de este tercer balletto está de acuerdo con el humor de primavera. Tiene un ritmo de marcha simple, claramente definido, con la justa cantidad de pausas, a fin de prestarle alegría a lo que parece ser un movimiento del público. En las dos primeras líneas de cada estrofa, después de un compás regular, la penúltima sílaba es marcada por una blanca, y la terminación débil vuelve a una negra, describiendo un paso rápido que concluye en intervalos regulares con una alargada nota del bajo antes del último tiempo del intervalo. En las segundas líneas, el humor juguetón de la sílaba “merry” (alegre), “laugh at” (reírse de) y “sweet delight” (dulce encanto) lo expresa artísticamente con una negra con punto y una corchea. Este era un antiguo recurso —aún en los tiempos de Morley— para expresar la alegría, y Morley rara vez dejaba de usarlo.

En esta canción, este efecto ayuda a crear el contraste en-

(\*) Juego campestre de la época isabelina, el cual consiste en buscarse alrededor de una parva de paja.



tre las dos primeras líneas y las dos siguientes de cada estrofa. La segunda copla sirve como desenlace de la primera. Musicalmente, esta relación de causa a efecto es acentuada por la blanca que acompaña la terminación fuerte de cada una de las dos últimas líneas. La blanca tiene más carácter de término que la negra con punto.

Los fa-la después de cada copla revelan, también, un tratamiento musical interesante. La primera serie es casi totalmente homófona, como lo es también el verso. Escrita en corcheas que corren prácticamente ininterrumpidas en las cinco voces, imponen un movimiento rápido de danza, pero firme. Sin embargo, los últimos fa-la vibran en animada polifonía, liberando a los danzarines de un ritmo anteriormente restrictivo y desencadenando una acción llena de hilaridad. Todo esto acaba en un acorde abrupto, como si se volviera a llamar a todos a la sobriedad.

Durante mucho tiempo, hasta fines del siglo XIX, los componentes de la comparsa en la ópera de Sheridan "The Duenna" cantaban la música de este balletto. Contribuía con su alegría a cerrar la jocosa pieza de Sheridan.

El segundo ballet relacionado con la danza es el número 5:

## 5.

*Singing alone sat my sweet Amarillis, Fa la.  
The Satyres daunced, all with Ioy surprised,  
Was neuer yet such daintie sport devised, Fa la.*

*Come loue againe (sounng shee) to thy beloued. Fa la.  
Also what feurst thou? will I not perseuer,  
Yes thou art mine, and I am thine for euer. Fa la.*

Por su sentido de soledad, esta canción se parece a la quinta de la serie italiana del propio Morley:

## 5 (del texto italiano):

*Amore l'altro giorno se n'andaua. Fa la.  
Solo soletto, senza stral'è Parco  
Tutto lasciuo e di pensieri scarco. Fa la.*

*Hor la cagione fù mia Pastorella, Fa la.  
Perch'el suo pegno cheglì fù gia tolto  
Dato l'hauea, col suo diuino volto. Fa la.*

La música, que es la misma en ambas series, refleja muy bien ese espíritu de soledad en las palabras. Una sola parte, la del quintus, empieza el tema que expresa la soledad del canto de Amarillis. Esta es seguida por el tenor, el cantus y, enseguida, el altus. Finalmente, el bassus crea un climax musical mediante una escala de corcheas, conmovido al oír el nombre de Amarillis, la amada.

El fa-la al final de esta línea también empieza con una sola voz. El altus y el bassus, que nuevamente son los últimos en entrar, sirven para dar más fuerza al embrujo de la pastora sobre los sátiros.

Un pasaje fugato de negras ininterrumpidas hace resaltar la regularidad de la danza de los sátiros, como si los danzari-nes estuvieran encantados por la canción sin saber de dónde emana. Pero, al final, el cantus, con su repetición de la frase, tiene una corrida de corcheas descendentes en la primera sílaba de la palabra *daunced* (bailaban), disolviéndose en negras, una de las cuales lleva un sostenido para producir un efecto travieso, como es el de sugerir que los sátiros se han enterado de la presencia del cantante. Esta corrida termina en una blanca en la segunda sílaba de *daunced*, acompañada en la misma forma por tres otras voces para realzar la sorpresa. La palabra *surprised* (sorprendido) está marcada por redondas lentas que expresan sorpresa.

La danza expresada por este balletto, tiene una música muy majestuosa. Está de acuerdo con el lamento de las palabras.

El tercero de los tres balletti sobre danzas es el número 11:

11.

*About the May pole new, with glee and merriment,  
While as the bagpipe tooted it.  
Thirsis and Cloris fine together footed it. Fa la.  
And to the wanton Instrument still they went to & fro (both).  
And finely flaunted it,  
And then both met againe. And thus they chaunted it. Fa la.*

*The Shepheards and the Nymphs them round enclosed had,  
Wondring with what facilitie,  
About they turnd them in such strange agilitie. Fa la.  
And still, when they vnlosed had,  
With words full of delight they gently kissed them,  
And thus sweetly to sing they neuer missed them. Fa la.*

Esta canción tiene un eco en el número 11 de la serie italiana de Morley:

11 (del texto italiano):

*Al suon d'una Sampogn'e d'una cetera,  
Sopra l'herbette floride  
Dansaua Tirsi con lamata Cloride Fa la.  
Et al'usanza vettera,  
S'abbracciauun ridendo è si bacciauano  
Et in lode d'Amor lieto cantuano. Fa la.*

*Saltavano le Ninfe belle tenere  
E i Satiri saluatici  
Faccuan balli a modi lar fanatici Fa la.  
Il fanciullin di Venere  
Rallegraua sedendo in un bul frassino,  
Mentre questi a cantar dolce non lassino. Fa la.*

El acompañamiento musical de estos versos es el mismo. Es insólito y excepcionalmente hermoso. Se caracteriza por sus agradables contrastes y variedad, que animan algo que hubiera podido constituir un modelo torpe y excesivamente alargado. Las dos primeras líneas, que representan el paso alrededor del símbolo de mayo, están escritas en tiempo de marcha, interrumpidas por negras con puntos y una corrida de corcheas que forman zonas de ebullición dentro de la estabilidad del movimiento. La tercera línea sobre los dos bailarines, cambia bruscamente al paso de vals. Este cambio de tiempo aísla a Thirsis y Cloris y fija la atención en ellos. En la segunda estrofa, esto se aplica del mismo modo a la agilidad de su danza.

Los dos pasajes del refrán son de inspirada concepción y ejecución. En el cantus del primero, hay tres fa-la en una serie igual de dos corcheas y una blanca, y cada serie empieza ascendiendo, poco a poco, hasta la conclusión. Es una fórmula musical paralela y diagonal, intencionalmente incompleta y hábilmente retorcida hasta que recibe el complemento de un prolongado trémolo de corcheas. Esto crea un suspenso que se detiene en una negra con punto, que lleva al acorde final. Ello inspira a la imaginación un cuadro de animadas travesuras pastoriles.

Mientras que las líneas del primer fa-la generalmente descenden, en el segundo ascienden. El compositor sugiere una serie pareja, pero eso es todo. Así como esta sugerencia parece

realizarse, la línea general parece variar de acuerdo con la regularidad sui-géneris de esta segunda parte, nuevamente en consonancia con la libertad dirigida del movimiento.

El efecto general del segundo fa-la es más sobrecogedor que el del primero, porque cada una de las cinco voces se entremezcla, se persiguen entre sí, se detienen y, sin embargo, todo esto en una especie de unísono que deja perplejo, como si cada cual fuera inspirada por la otra para actuar independientemente, aunque como parte completa de la acción principal.

Este es uno de los ejemplos de Morley que mejor ilustra su simpatía hacia la alegría popular y, particularmente, la de la gente del pueblo inglés, lo que se manifiesta en sus versos al hablar de las danzas folklóricas o del juego 'Barley-break'.

Entre los balletti originales y después de estas danzas, la atención se fija en los trozos sobre Amarillis y Phillis, debido a que éstos parecen constituir una unidad. Ellos son los números 5, 8, 15 y 17. El quinto trozo, que ya ha sido analizado más arriba entre las canciones que se clasifican como danzas, presenta a Amarillis cantando sola y llamando a su amante, al cual hace votos de fidelidad. El octavo balletto presenta a Phillis que huye tímidamente, aunque su amante la llame su "best beloved" (la más amada):

## 8.

*I saw my louchy Phillis,  
Laid on a banck of Lillies, Fa la.  
But when hir selfe alone shee thore espieth,  
On mee shee smileth,  
And home away shee flieth. Fa la.*

*Why flies my best beeloued,  
From mee hir loue approued. Fa la.  
See see what I have heere, finc sweet Muske Roses,  
To deck that bosome, where loue hir selfe reposes. Fa la.*

No hay nada parecido a esta canción en la serie italiana de Morley. Es raro encontrar en las canciones de Morley el caso de una doncella que se esconda tímidamente de su amante y a quien se le ofrezcan flores para que vuelva. La polifonía intrincada del verso y del refrán ayuda a describir ese temor y esa huida.

Ella vuelve sin embargo, en la décimoquinta canción. Las flores, que ahora se han convertido en narcisos y que le han sido ofrecidas por su amante, la han reconquistado:

15.

*Those dainty Daffadillies  
Which gave to mee sweet Phillis, Fa la.  
To mee alas of life and soule deprived,  
My spirits they have reviuued. Fa la.*

*As ther faire hue excelleth,  
In hir so beautie dwelleth. Fa la.  
And euer to behold them they invile mee,  
So sweetly they delight mee. Fa la.*

En la serie italiana de Morley, el número quince, que tiene la misma música que el número 15 de la serie inglesa, tiene, a su vez, parecida significación con esta última:

15 (del texto italiano):

*Le rose frone'è fiori  
Che mi porgesti ò Clori. Fa la.  
Spirano crescon mandan'al mio core.  
Oðor urdir ardore. Fa la.*

*L'odor diletto porge  
L'ardir mi di, risorge. Fa la.  
Poscia m'incende l'amoro sa fiamma  
E strugg'a dramm'a dramna. Fa la.*

En la decimoséptima canción el amado vuelve a Phillis:

17.

*I loue alas I loue thee, my daintie darling.  
Come kisse me then, come kisse me, Amarillis.  
More louely then sweet Phillis.*

Es algo parecido al decimoséptimo de la serie italiana, que lleva la misma música:

17 (del texto italiano):

*In amorato sono, O vita mia,  
Di voi che sete  
Al mond' vn' angioletta  
Si vag'è leggiadretta.*

En la música de la canción en inglés, la frase "more lovely than sweet Phillis" (más hermosa que la dulce Phillis) está subrayada por un arreglo de acordes claramente delineados y basados en la fuga de las dos primeras líneas.

Deliberadamente, Morley estaba fijando comparaciones entre Phillis y Amarillis; sabemos que, más tarde, el mismo compositor se sintió arrepentido de haber comparado a estas dos amadas. En la décimotercera de sus canciones para cinco y seis voces, en 1597, escribió:

*Sayde I that Amarillis  
Was fayrer then is Phillis?  
Vpon my death I take it  
Sweete Phill I neuer spake it.  
But if you thinke I did, then take and hang me.  
Yea let more and more loue and beauty pang me.*

De las seis piezas restantes en esta serie de balletti, la más popular es la número 14, sobre todo por la atracción de su música:

## 14.

*Fyer fyer, fyer fyer, my heart. Fa la  
O help, alas, Ay me,  
I sit & cry me,  
And call for help alas, but none comes ny me. Fa la.*

La siguiente estrofa no aparece en ninguno de los libros de canciones a varias voces, excepto en el del bassus en las ediciones de 1595 o de 1600:

*O I burn mee, alas, Fa la.  
I burne, I burne, alas I burne,  
Ay mee, will none come quench mee,  
O cast cast water on alas and drench me. Fa la.*

El original de esta canción fué atribuído a Gastoldi. Se refiere a un trozo con que comienza "A la strada". Esta canción, sin embargo, no está en los balletti para cinco voces de Gastoldi sino que en la serie italiana de Morley:

*A la strada a la strada, adio adio. Fa la.  
Aiut' aiut' aiut' aiut',  
Ohime Ohime ch'io son tradito  
O poverino me ch'io son ferito. Fa la.*

La única similitud de significado reside en que ambas canciones contienen gritos de dolor. La versión inglesa especifica más claramente la causa de este dolor: el corazón está ardiendo de amor.

La música para las dos versiones es igual. Hay tres pasajes de fa-la. Este refrán en tres partes, junto con las tres repeticiones en el cantus de frases como "fire, fire" (fuego, fuego), "my heart" (mi corazón) y "O help" (socorro), es característico de este número. Ha sido muy popular entre los madrigalistas debido a su animación, al patetismo de la música y la consonancia melódica de las cinco voces.

El número doce es notable por el artificio musical a que recurre al final:

## 12.

*My lovely wanton Iewell,  
To mee at once both kinde alas and cruell. Fa la.  
My hopelesse wordes tormentes mee,  
And with hir lippes again straight way contents mee. Fa la.*

*If this you doe to kill mee,  
Say cruell Nymph, why kisse not you then still me. Fa la.  
So shall you ease my crying,  
And I could neuer wish a sweeter dying. Fa la.*

Esta canción tiene un equivalente muy cercano en la serie italiana de Morley, el número 12, que tiene la misma música que el inglés:

## 12 (del texto italiano)

*La bella Ninfa mià  
Ch'a me si mostr' in vn crudel' e pià, Fa la  
Con g'occhi mi disface  
E con la bocca mi promette pace. Fa la.*

*S'ucci dermi pensate  
Perche crudel anchor non mi bacciate? Fa la.  
Così al mio gran martire  
Io non vorei vn più dolce morire. Fa la.*

El llamado a la ninfa cruel se expresa en la música con accidentes y recursos apropiados al sufrimiento, en las palabras "cruel" (cruel), "torments" (tormentos), "contents"

(alegrías) y "sweeter dying" (una muerte más dulce). Las dos últimas frases, parecidas en su contenido, tienen la misma frase musical. Este sentimiento es reforzado por una ingeniosa súplica de parte del bassus; en la primera sílaba de "dying" (muerte), esta voz tiene una larga sucesión de corcheas ascendentes, deteniéndose en una blanca y terminando en la segunda sílaba también en una blanca. Subrayando lo transcendental, Morley escribe siempre la palabra "die" (morir) con su música más estudiadamente imponente.

Los cuatro últimos trozos originales llevan los números 16, 18, 19 y 20. Como se ha observado, estas son canciones y no balletti. No requieren danza alguna; son música sencillamente para ser cantada. En su contenido y estilo, vuelven al carácter de la primera pieza en esta serie:

## 16.

*Ladie those Cherris plentie,  
Which grow on your lips daintie,  
Ere long will fade and languish.  
Then now, while yet they last them,  
O let me pull & tast them.*

La característica más notable de esta canción es la repetición de la frase "O let me pull and tast them" (Oh, déjame tocarlas y probarlas). Esta repetición es aumentada mediante una polifonía entusiasta, deteniéndose en las negras en la palabra "tast":

## 18.

*Lo she flyes, when I woo hir  
Nor can I get unto hir  
But why do I complaine mee?  
Say if I dye, she hath unkindely slaine mee.*

En lo tocante a una huída y persecución, esta canción se parece un poco a la tercera parte de la "Mascarada de los Cazadores" de Gastoldi. Y se parece aún más al número 18 de los ballets italianos de Morley:



18 (del texto italiano).

*Fugiro fugiro tant'Amore,  
Che scemera l'ardore,  
Le fiamm'e le catene  
Che tengono quest'al m'in tante pene.*

La música de ambas canciones es igual. La característica principal de la música en el trozo inglés es el modo cómo están tratadas las frases "Lo she flyes" (ella huye) y "She hath vnkindely slaine mee" (ella me ha matado despiadadamente). La fuga de la frase que explica la huída y las variaciones en la repetición de esta frase con sus giros inesperados, pinta una persecución enervante. En la frase sobre la muerte, el acento musical no está en la palabra "dye" (morir), sino que en "Slaine" (matar), como la palabra lo requiere. Por esta razón, la música alcanza su finalidad en la nota dominante del cantus y del bassus, que producen una firme valla para la incertidumbre de las otras tres voces:

19.

*Leause alas this tormenting and strange anguish,  
Or kill my hart oppressed,  
Alas it skill not,  
For thus I will not,  
Now contented,  
Then tormented,  
Liue in loue & languish.*

Este es muy parecido al número 19 de la serie italiana de Morley:

19 (del texto italiano).

*Non mi date tormento,  
Ne piu doglia  
Rendetem'il cor mio,  
Ch'in voi e posto,  
Che piu non voglio,  
Hor allegro hor doglioso  
Nel' amor languire.*

Su música es la de un lamento, llena de quejumbrosas blancas y redondas que frecuentemente sugieren un canto interrumpido por accidentes que crean un estado de ánimo de

melancolía. La voz del quintus produce un efecto curioso cuando dice, por primera vez, la frase "Liue in loue & languish" (vive enamorado y consúmete). Aquí casi todo el peso de la canción es llevado por el quintus que, en cada sílaba, va bajando la escala y creando con ello un clima de lamentación. La música de esta canción expresa tan diestramente la melancolía como las canciones de danza de Morley expresan el regocijo:

20.

*Why weepes alas, my ladie loue & Mistres,  
Sweet hart O feare not, what though awhile I leaue thee:  
My life may faile, but I will not deceiue thee.*

Este es un número hermoso, pero frágil en lo que se refiere a música y letra. Tiene un estrecho paralelo con el número 20 de la serie italiana de balletti de Morley:

20 (del texto italiano):

*Non dubitar ch'io t'abandoni mai,  
Dolce cor mio, perche tu sei mia vita.  
E puoi sanar ogn'aspra mia ferita.*

Esta serie es, pues, representativa de la personalidad creadora de Morley. No permite concederle mayor importancia a los italianos que le sirvieron de modelo y sólo se pueden interpretar las referencias que hace de ellos en su "Introducción a la Música" como una expresión de su gratitud. En efecto, como se ha visto, Morley hizo uso de modelos solamente como trampolines que le permitieron el gran salto hacia posibilidades que ellos encerraban potencialmente y con las cuales su genio tenía libertad de jugar. Sus mejores canciones son aquellas que tienen un humor auténticamente inglés, como las del 'Mayo' y las del 'Barley-break'. Las más pobres son, en cambio, aquellas en que hace uso de las fórmulas pastoriles ya conocidas. Pero, aún en éstas, la originalidad de su música compensa la banalidad de las fórmulas verbales.

#### LA SERIE ITALIANA

La serie italiana de balletti para cinco voces de Morley fué publicada en Londres en 1595, como también lo fué la se-

rie inglesa. La decoración de las portadas de ambas es muy parecida y tienen el mismo colofón. El título en la primera página de la serie italiana dice "Di Tomaso Morlei, Il primo libro delle ballette a cinque voci. In Londra. Appresso Tomaso Este. CI. I). XC. V." (De Thomas Morley, el primer libro de balletti para cinco voces. En Londres. Por Thomas Este. CI. I). XC. V.). Está dedicado a Robert Cecil y la dedicatoria es una buena traducción de la correspondiente de la serie inglesa. Si estuviera escrita por Morley, como se puede presumir, significaría que Morley dominaba bien la lengua italiana.

Hay otras similitudes entre estas dos series. Cada una contiene veintiuna canciones, de las cuales las quince primeras son balletti, las cinco siguientes canciones y el último trozo es un diálogo amoroso entre Amintas y Phillis. La serie italiana incluye todas las canciones de Gastoldi que han sido parafraseadas en la serie inglesa. En la serie italiana, en cambio, Morley ha tomado los versos de Gastoldi, palabra por palabra, con la salvedad de que en ciertos casos se salta algunas partes de la canción original. La música de los trozos italianos, además, incluso en aquellos cuyo texto es diferente, corresponde a las del mismo número de la serie inglesa.

Las diferencias entre las dos series son importantes. El poema de dedicatoria es distinto y ha sido escrito por otro poeta. Las canciones inglesas, aún en su calidad de traducciones libres (si así se pueden llamar) son de una mejor calidad poética que las italianas. Y en la serie italiana, hay tres canciones que no están en la inglesa.

Las canciones italianas que se parecen algo a las inglesas han sido ya descritas más arriba con sus números correspondientes a la serie inglesa. Las tres canciones que figuran exclusivamente en la serie italiana llevan los números 3, 8 y 16. Hay poco que decir sobre ellas. Su interés reside solamente en el esfuerzo que ha hecho Morley por escribir verso en italiano. El resultado es mediocre.

No obstante parecerse la serie inglesa a la serie italiana, las diferencias son suficientemente marcadas como para asegurar que la una no es reedición de la otra. La versión de los temas en las canciones italianas es, generalmente, tan libre

de todo lo inglés que tal vez no habría ni siquiera que llamarlas paráfrasis. Y las tres canciones italianas que han sido sustituidas por tres canciones inglesas, le dan a la serie italiana un sello mayor aún de independencia, por no decir nada de su poema de dedicatoria.

MORLEY, MICHAEL DRAYTON Y V. H.

Inmediatamente después de la dedicatoria de Morley a Sir Robert Cecil, se puede leer en cada uno de los libros de los balletti ingleses un poema encabezado por "Mr. M. D. TO THE AUTHOR" (El Sr. M. D. al autor):

*Such was old Orpheus cunning,  
That sencelesse things drew nere him,  
And heards of beasts to heare him,  
The stock, the stone, the Oxe, the Asse came running.  
Morley! but this enchanting,  
To thee, to bee the Musik-God is wanting.*

*And yet thou needst not feare him;  
Draw thou the Shepherds still and Bonny-lasses,  
And envie him not stocks, stones, Oxen, Asses.*

Esto ha llevado a suponer, en algunos círculos, que "M. D." era el poeta Michael Drayton. El primero en hacer esta conjetura fué Thomas Oliphant, que incluyó diez canciones de la serie de balletti en "La Musa Madrigalesca", en 1837. John Payne Collier ha dicho, en sus "Lyrical Poems" (1844), que Drayton escribió esos versos. W. J. Linton incluyó dos de las canciones en sus "Rare Poems" (1883) y, comentando uno de ellos, el segundo balletto de Morley — dijo: "Se cree que es de Drayton. Por eso lo he incluido entre mis "Golden Apples". Como no he encontrado este poema en su obra completa, lo he incluido aquí, entre los autores inciertos. En su "English Madrigal Verse" (1920) el Dr. E. H. Fellows publicó todos los balletti en inglés moderno y, en sus notas, observó que "se ha sugerido que Michael Drayton fué quien compiló los poemas de esta serie".

Sin embargo, en la serie italiana, el poema de dedicatoria de "M. D." es reemplazado por un poema enteramente distinto escrito por "V. H."

*Cigno dolce e canoro,  
 Che lung'al bel Tamigi, acqueti i venti  
 Co i tuoi celesti accenti  
 Degni d'eterno Alloro.  
 Deh non ti lamentare  
 Più del dolor che Senti nell'andare  
 A che n'andar voresti  
 Ch'a volo vai, pied'oue non potresti?*

V. H. es un desconocido. Al invertir las iniciales, como solían hacerlo los autores de este tipo de poemas, se podría pensar que ellas corresponden a Horatio Vecchi. Sea como sea, es perfectamente razonable creer que V. H. fué el autor de las canciones italianas y que M. D. lo fué de las inglesas. Es razonable y muy posible. Pero, en cierto modo, como evidencia acerca del autor, un poema laudatorio anula el otro.

En ausencia de pruebas, ¿por qué no dar crédito al mismo Morley? Su *Introducción* a la música y sus dedicatorias demuestran que podía escribir excelente prosa. No es ilógico creer que los versos de sus cantos caigan dentro de las posibilidades literarias de un tal prosista.

★

Un resumen del estudio de los balletti de Morley podría sentar la premisa de que este tipo de madrigal requiere una disposición especial de parte del compositor. En su constante demanda de animación, humor y drama, y por lo que requiere esa artificiosidad pastoril, este tipo de madrigal necesitaba habilidades como las que Morley positivamente poseía. Así como Gastoldi tuvo pocos seguidores en Italia, así también Morley tuvo pocos en Inglaterra. El único compositor que puede serle comparado es Thomas Weelkes, que publicó su serie de "Ballets & Madrigals" tres años después de Morley. Después de eso, aparecieron las "Canciones" de Tomkins —que incluían algunos balletti— en 1622; y la serie de Hilton hijo, en 1627. En seguida, este tipo de canción desapareció, no solamente porque el madrigal en general le estaba cediendo el terreno al aria, sino porque no había compositor con dotes como las de Morley que pudiera responder a sus exigencias.

# LOS VILLANCICOS CHILENOS

P O R

Eugenio Pereira Salas

**L**OS Villancicos de la tradición española, que alcanzaron perfección artística en las delicadas manos de algunos poetas anteclásicos como Juan del Encina, son en nuestro país una de las maneras características con que el pueblo expresa su ingenua religiosidad en homenaje al misterio del Dios Niño, adorándole en el cuadro litúrgico del pesebre y del humilde corral, a tono con el espíritu agrario y la sensibilidad campesina de la sociedad y pueblo de Chile en los siglos coloniales.

La Natividad concebida como espectáculo tiene su origen en Europa, y los investigadores, entre otros C. C. Pollhil en su libro *The Origin of Christmas* (1925), lo deriva de la poética existencia de San Francisco de Asis, quien puso el énfasis de humildad de la Orden de los seráficos mendicantes en la renovación litúrgica del nacimiento de Cristo en el pesebre de Belén.

La tradición remonta a la noche de Greccio donde el santo celebró, el año 1223, la representación gráfica del pesebre. Fué, en efecto, escribe un religioso de la orden, "anno tertio ante obitum suum", tres años antes de su muerte, cuando San Francisco hizo armar el pesebre para prepararse mejor a la devoción y oficio de la misa, y predicó, después de cantar el Evangelio, sobre el Niño Rey.

Se vió entonces, según cuenta la historia, a un niño dormido al que se acercó el seráfico y le despertó con sus requiebros amorosos. Llamaba el santo a este día "festum festorum".

Arraigada esta ceremonia en la vida de los pueblos latinos de Europa, la forma franciscana de celebración de la Pascua de Navidad pasó con los misioneros a los países de Amé-

rica en los años iniciales de la conquista y de la colonización.

Por los datos dispersos que nos han transmitido los primeros cronistas, entre otros el suave Motolinia de México, para 1587, inferimos que la manera primitiva de celebrar la Nochebuena consistió en la representación de Auto Sacramentales, Coloquios o Misterios en el atrio de los templos, en las capillas abiertas, o en su interior, aprovechando los misioneros, especialmente los jesuitas, esta ocasión para ejercitar su pedagogía catequista e incorporar por métodos objetivos, musicales y poéticos, los grandes misterios de la fe católica en el sentimiento religioso americano.

A medida que se van editando las piezas más antiguas del repertorio escénico de América, topamos en ellas con escenas en el fondo idénticas a la que todavía se conservan en Chile en las parroquias aisladas y lejanas. Un ejemplo bastará para corroborar lo que afirmamos. En el *Coloquio de la Natividad del Señor*, escrito por Sor Juana María, en el mundo limeño Josefa de Azaña y Llano (1689-1748), publicado por el historiador peruano Rubén Vargas Ugarte S. J., leemos en su trama sencilla e infantil este diálogo significativo:

SILENO:

Señora, tu Niño lindo  
me ha parecido un donaire,  
y así te vengo a pedir  
no le dejes entrar fraile.  
pues no quiero  
lo veas algún día capitulero.  
Inclínalo a Teatino,  
que con eso tendrá lindo destino;  
pero ahora, mientras crece,  
dale sólo miguitas de leche;  
tenle siempre en los brazos,  
por si acaso después pasa trabajos;  
y sobre todo líbrame de Menga,  
porque no hallo regalo que le venga;  
le traigo por zarcillos pajaritos  
y dice que la matan con gritos

le di mantilla de tela de cebolla  
y dice que siempre está oliendo a olla.  
Unas chinelas le hice de la oreja de un león;  
Si le traigo mistura dice que es basura;  
si le hago sortijas de barbas de ballena  
dice que para mí sola son buenas.  
Y porque le saques ya de este conflicto  
te ofrezco de presente mi cabrito.

MENGA:

Señora, aunque desgraciada  
y mujer de un mentecato,  
vengo a ver al niño un rato  
y a traerle mil cositas  
y no son más que leche y florecitas.

ANTON:

Yo, mi niño, te traigo una pollita fina  
que me la parió ayer una gallina,  
y será afortunada  
porque nació de pie y enzurronada.

La festividad escénica indicada fué perdiendo su forma teatral, pero encontró un marco popular fresco y espontáneo en las costumbres nacionales. Las monjas de las Clarisas de Nuestra Señora de la Victoria fueron las más celosas guardadoras de estas tradiciones que alcanzaron en el Convento la pintoresca celebración que nos describe el historiador de la orden, el padre Juan de Guérnica:

“Mientras la Rda. Abadesa Oficiaba las Vísperas, para lo cual se le adornaba de antemano el facistol con flores y guirnaldas y se quemaba incienso, las seglares vestidas de gala con trajes de carácter, unas de vieja, con barbas de chivato, otras de huasa, etc., algunas de moño alto, con grandes rosas de cintas de todos los colores, esperaban en la puerta del coro a que terminaran las vísperas; y luego que salían las monjas de dos en fondo en dirección del refectorio, las seguían las



seglares, cada cual con su guitarra, tocando y cantando *cogollos* al Niño Jesús y a la Madre Abadesa. En el refectorio se ponían delante de las mesas unas sillitas de paja en que tomaban asiento las monjas por orden de antigüedad.

A todas las monjas se les obsequiaba dulces, golosinas, helados e, indispensablemente, un cartucho de bolas de dulce de huesillo, lo que por ningún motivo podía faltar. Entre tanto, las seglares se quedaban en el ante-refectorio amenizando la fiesta con música y cantares. En la mesa de la Madre Abadesa se colocaba al Niño Jesús, llamado de los *Aguinaldos*, con la antifona correspondiente escrita con letras muy hermosas en la cuna del Niño. Allí aparecían las seglares disfrazadas, como se acaba de decir, cantándole villancicos y bailándole el catimbao, al son de guitarras, campanillas y tambores".

La Catedral de Santiago, que mantuvo el prestigio musical de la Iglesia en los años de la Colonia, celebró con todo el esplendor de la liturgia la Novena del Niño Dios, que duraba todo el mes de diciembre y venía a terminar la Nochebuena con la Misa del Gallo.

Los compositores nacionales del siglo XVIII, entre otros el padre Ajuria, el padre Madux, y sobre todo José de Campderros, maestro de capilla de la Iglesia Catedral, sobresalieron por sus villancicos, arreglados al gusto popular de la época, como podemos observar en estos claros ejemplos:

Clarines del alba,  
sirenas del mar,  
con ecos sonoros  
vuestra voz cantad.

En música alegre  
el aire alegrad.  
que es de nuestro amado  
la celebridad

y es justo celebren  
la tierra y el mar  
al que fué portento  
de la Santidad.

Los pajarillos sonoros  
que al alba suelen cantar  
hoy dupliquen sus gorjeos  
por ser gran festividad.

Las maritimas sirenas,  
en facistol de cristal,  
dulces cánticos tributen  
al emperador del mar.

Con amor, pastores, todos  
vamos juntos a Belén,  
porque dicen que ha nacido  
para todos un gran bien.

Vamos alegres, vamos cantando,  
vamos unidos, vamos bailando,  
porque es muy justo que visitemos  
al que ha nacido, que es Rey del Cielo.

Vamos, zagales, todos unidos,  
a adorar finos, al que ha nacido,  
por ser tan lindo, por tan gracioso,  
por ser Dios nuestro, tan poderoso.  
Vamos alegres, todos gozosos.

Desde allá del Oriente  
han venido los Reyes Magos,  
vienen a adorar al niño  
y a hacerle milagros.

Dicen que traen grandes tesoros,  
incienso y mirra y mucho oro,  
todo portento porque os asombre  
las maravillas de un Dios hecho hombre.

La ceremonia de Natividad vino en seguida a celebrarse en las casas privadas de las familias santiaguinas, y las ri-

validades sociales llevaron a verdaderas competencias en el adorno de los pesebres. En vano los Concilios Diocesanos prohibieron esta costumbre, principalmente el celebrado por el obispo don Manuel de Alday y Aspee en 1757.

La costumbre continuó ininterrumpidamente hasta la mitad del siglo XIX. Ninguna descripción más acertada de ella que la que nos ha dejado el gran escritor chileno don Alberto Blest Gana en su novela "El Ideal de un Calavera".

"Ciertas familias de mediana hacienda, en las que la piedad cristiana se transmitía de padres a hijos, y en las que las prácticas devotas recibían un fiel y acaso exagerado cumplimiento en todos los días del año, eran las que gozaban de alta reputación en la capital, por los nacimientos que tenían lugar durante el mes de diciembre de cada año. Para esto, en la pieza más a propósito por su extensión, se colocaba una gran mesa, sobre la cual se disponía el nacimiento, compuesto de diversos episodios o pasos, figurando a veces desde la tentación fatal de nuestra madre común, la frágil Eva, hasta algún cuadro formado por los personajes del día, como para marcar las grandes épocas del mundo. El Paraíso con sus árboles en miniatura, Eva junto al manzano de la ciencia, Adán junto a su consorte, y la serpiente pasando la fruta tentadora; las flores, las fuentes cristalinas y los arroyos; los animales, las aves y los insectos, formaban pasos llenos de cándida buena fe. Al lado del Paraíso se elevaba a veces un cerro cubierto de verde hierba, poblado de árboles y de animales, animados, sobre todo, por la presencia de los Reyes Magos, que seguían a la estrella que debía guiarles al agosto pesebre. Este se hallaba con sus divinos habitantes, ocupando el centro del nacimiento, rodeado del gallo, del buey, del asno de la gran leyenda; después otros cerros, otros árboles y otros animales, multitud de flores y frascos de caprichosas formas, cual si se pretendiese hacer una colección. Entre estos objetos veíanse también algunas figuras de porcelana, como pastores con su eterna risa y su guirnalda eterna, turcos y armenios traídos de las casas de los amigos, y por fin, bajo una enramada de la que pendían hermosos frutos como en la edad de oro, un galán y una dama, vestidos a la moda del día, figuraban la presente edad de hierro que nos ha cabido atravesar".

Desde muy temprano, el día 24 de diciembre empezaba a desarrollarse una función de las más bulliciosas. En las iglesias resonaban cantos de toda especie, religiosos, profanos, en medio de una batahola espantosa de gritos y empujones, y de la multitud de niños y hombres que hacían resonar los instrumentos más extraños, los *canarios de lata* que se llenaban de agua, los pitos y matracas que figuraban el canto del gallo, otros el rebuzno del asno, el bramido del toro, etc. Al filo de la media noche se iniciaba la Misa del Gallo, con cánticos de otro género, villancicos que eran tonada de salutación a la Virgen, estrofas dirigidas por algún huaso a la madre del reductor, al presentarles sus modestos aguinaldos.

En los cantos de Nochebuena se integraban la tradición hispánica fuertemente realista con el tono melódico de las tonadas chilenas.

Algunos de ellos chocarían, por su directa simplicidad y naturalismo, a los oídos contemporáneos. La fórmula estrófica era sencilla: cuartetos en que intervenían las potencias celestiales, la Virgen, San José y el Niño y algunos personajes bíblicos, como Herodes, la Magdalena y los Reyes Magos, todos ellos representados en sus más humildes atributos, y designados por los apócopes y sobrenombres familiares. Al igual que en la región de Extremadura, que ha estudiado el distinguido musicólogo don Bonifacio Gil, los que mayor cuerpo tomaron en Chile fueron los villancicos *horarios y numéricos*, "que empezaban en la hora de la una o su cifra y van aumentando hasta doce, o bien avanzando y retrocediendo hasta que se llega a la hora o cifra de las doce". Atisbos sobre su lejano origen podemos columbrar en los siguientes ejemplos comparativos.

Recogido por Bonifacio Gil en Extremadura:

Que van a dar las tres,  
veréis al Niño nacer.

Que van a dar las cuatro  
veréis del Niño el retrato.

Que van a dar las cinco,  
veréis al Niño de Cristo.

Que van a dar las seis,

veréis al Niño y al buey.  
Que van a dar las siete  
daréis al Niño el rosquete.  
Que van a dar las ocho,  
daréis al Niño el bizcocho.  
Que van a dar las nueve,  
veréis al Niño entre nieve.  
Que van a dar las diez,  
veréis al Niño otra vez.  
Que van a dar las once,  
veréis al Niño entre bronce.  
Que van a dar las doce,  
veréis al Niño en pelote.

Recogido por Alfonso Letelier en Aculeo, Chile:

Despierta, Niñito Dios,  
a los rayos de la luna.  
Ay, Niño Divino,  
mi encanto, mi amor,  
ábreme las puertas quiero  
antes que me den las dos.

Despierta Niñito Dios,  
a los golpes del reloj.  
No te duermas otra vez.  
Abreme las puertas quiero  
antes que me den las tres.

Despierta Niñito Dios,  
no te duermas con reparo  
ábreme las puertas quiero  
antes que me den las cuatro.

Despierta Niñito Dios,  
a los golpes y a los gritos.  
Abreme las puertas quiero  
antes que me den las cinco.

---

Las estrofas de los villancicos o aguinaldos chilenos simbolizan la alegría de la naturaleza, el poder ubérrimo del verano que se acerca y el misterio del nacimiento del Niño de Dios, renovación del ciclo de las estaciones promisorias.

Ante el pesebre, los pastores, los personajes principales en este país de huasos que es Chile, evocan los poderes de la madre tierra que se inclina reverente ante el humilde pesebre.

La vihuela de las cantoras acompaña la presentación de las ofrendas que la naturaleza y los oficios hacen al Niño.

Las aves gorjean la gloria del recién nacido en estos versos:

Las aves en el instante  
se entonaron y siguieron,  
cantaron cuando lo vieron  
al hermosísimo infante.

El tordo cantó ligero,  
tan discretas melodías  
y al parecer les decía:  
Ya es nacido el verdadero.

El chincolito cantaba  
en aquel feliz recinto  
y los tilos que le armaban  
un precioso laberinto.

El manso zorzal cual otro,  
cantó sobre aquel Edén,  
y conociendo su instinto,  
tabaco pidió el pequén.

De las vegas el queltehue  
fué a cantarle al Niño Dios;  
parece que descifraba  
perdónenme mi mala voz.

Estas formas de versificación pasaron a ser un clisé generalizado, y los grandes poetas santiaguinos Bernardino Gua-

jardo, Rosa Araneda, etc., divulgaron en sus canciones urbanas esta remota inspiración poética de la raza:

Ropa le traigo, señora.  
Un cuello bien bordadito.  
De un cambray de más mejor  
al niño le hago un saquito.

Una media docenita  
le traigo y son pañales  
de franela bien finita  
que lo quiero con señales.

Unos cuatro fajeritos  
para cuando al niño mude  
y un pañuelo si es que sude,  
también le traigo un gorrito.

Reciba unos tres cuadritos  
de lana bien blanca y fina  
de la que llaman averina  
le tengo hechos botincitos.

Señora doña María  
sabe que se me olvidó  
el ajuar que es de piqué,  
mañana lo traigo yo.

Los campos también ofrecen sus opulentas primicias, como canta el conocido villancico:

Cebollas de las Barrancas,  
le trajo Pedro Llantén  
Choclos y porotos verdes  
de la hacienda de Lonquén.

Tomates grandes pintones  
del Salto trajo la Anchoña  
y Chuma se vino al trote  
con unos siete capones.

Dos niños de la Regina  
están en el corredor;  
con diez melones de olor  
llegó Pancho de Colina.

Un canasto de verdura  
traje yo de lo Campino,  
y de Quilicura abajo  
muy olorosos pepinos.

La ceremonia pascual terminaba al concluirse la Misa del Gallo. Las cantoras abandonaban la iglesia o el recinto privado. Se cerraban las puertas del templo. Y los fieles reunidos en la ancha puerta, se preparaban para el "esquinazo" o despedida. Manos rudas golpeaban en sus hojas de batiente y, al compás de los sonos de la vihuela, penetraba el pueblo hasta el pesebre, donde se cantaba la despedida:

Señora Mariquita  
yo vengo con mucha pena,  
porque al Niñito Jesús  
se le acabó la Novena.

Adiós mi buen Manuelito  
hasta el año venidero  
nos volveremos a ver,  
cuando engorden los corderos.

Si examinamos la estructura poética de las composiciones anotadas, podemos sin duda alguna rastrear sus orígenes hispánicos, pero en su forma musical el villancico tomó en América un ritmo diferente, asimilándose al sencillo repertorio melódico popular. No existe en verdad una estructura musical constante que individualice un tipo genérico. Uno de los musicólogos que más acertadamente ha estudiado el folklore criollo, Jorge Urrutia Blondel, llega, al respecto, a las siguientes conclusiones: —"el villancico chileno no constituye un género aparte. En el fondo es una tonada o canción con letra alusiva a la Pascua de Navidad, para cuya Novena se canta en las igle-



---

sias aldeanas frente a un rústico retablo, ofreciendo a la Virgen y al Niño Dios, dones de frutos y cosechas". En su análisis de algunos ejemplos contenidos en el folleto *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* nos dice que su forma es muy simple, binaria, de estrofa de frases repetidas, a fin de dar cabida a todos los versos de la cuarteta. Su modo es mayor, compás de 6/8, en armonía de tónica y dominante (\*).

(\*) Véase el repertorio nacional de villancicos en: *Canciones de Navidad del folklore chileno*. Asociación de Educación Musical. Instituto de Extensión Musical.

# CRONICA

## ACTIVIDADES CHILENAS NOTICIAS

### *ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DEL COMPOSITOR RENE AMENGUAL*

Con diversos actos se recordó en Santiago el aniversario del fallecimiento del compositor y Director del Conservatorio Nacional de Música, René Amengual Astaburuaga. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales realizó con este motivo una velada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en la que el Decano, Alfonso Letelier Llona, recordó la personalidad y obra del músico desaparecido. El ex-Decano, Domingo Santa Cruz, recordó, a su vez, la actuación de René Amengual en los Congresos Musicales Internacionales a que asistieran ambos, en representación de instituciones musicales chilenas. Durante este acto, profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile y alumnos del Conservatorio Nacional de Música desarrollaron un programa con obras de cámara de Amengual.

Por su parte, el Director del Instituto de Extensión Musical, Vicente Salas Viu, recordó la figura del músico chileno en un amplio artículo publicado en "El Mercurio", y en el que, entre otros juicios, expresó: "Lo intenso de su labor como profesor de composición y Director del Conservatorio Nacional de Música, la que llevó a cabo como excelente pedagogo del piano, y en la Escuela Moderna de Música, donde fué uno de los fundadores; la generosidad con que entregó los dones de su espíritu a las más altas empresas musicales del país, como miembro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales o del directorio del Instituto de Extensión Musical, no debe ocultarse que

---

NOTA.—El material informativo de la presente crónica, salvo escasas excepciones, ha sido acumulado desde mediados de junio hasta alrededor del 31 de agosto. Toda fuente de información posterior a esta fecha, será incluida en el próximo número.

---

restaron en el último tiempo muchas de sus energías a la creación musical. Entre todos los homenajes que se merece este músico, no es el menor el que debe rendírsele como leal y valeroso servidor de una causa que, al ir en beneficio de todos los músicos chilenos y de la cultura musical del país, tantas veces implicó la merma o el sacrificio puro y simple de lo mejor de sí”.

*SE CONSTITUYO LA SECCION CHILENA DE LA ASOCIACION INTERAMERICANA DE MUSICA*

El lunes 8 de agosto, tuvo lugar en la Sala de Sesiones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile una Asamblea especial convocada por el Decano de dicha Facultad, don Alfonso Letelier y por el Vicepresidente de la Asociación Interamericana de Música, don Domingo Santa Cruz, con el objeto de constituir la sección chilena de este organismo.

La Asociación Interamericana de Música fué fundada el 9 de diciembre de 1954, en Caracas, a raíz de la realización del Primer Festival Latinoamericano de Música. Está destinada a incrementar en toda forma las relaciones musicales entre los países del Continente y procurar, muy especialmente, que se establezca la indispensable coordinación entre las iniciativas existentes.

El directorio general designado en Venezuela se halla integrado por las siguientes personas: doctor Inocente Palacios, presidente (Venezuela), quien rige los destinos de la institución “José Angel Lamas”, de Caracas; Domingo Santa Cruz, Vicepresidente (Chile); Aaron Copland (U.S.A.); Héctor Villalobos (Brasil) y Enzo Valenti Ferro (Argentina), consejeros.

Quedó designado un directorio encabezado por un comité de honor, que integran los señores Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu, y que está compuesto en la siguiente forma: presidente, don Domingo Santa Cruz; vicepresidente, doña Julia Cohen; secretario, don Raúl Rivera; tesorero, don Alejandro Gumucio; consejeros, doña

---

Cora Bindhoff de Sigren, don Federico Heinlein y don Juan Orrego Salas.

El programa de la institución comprende el trabajo en algunos proyectos que se refieren a la información internacional y la prensa musical; a la divulgación de la música nacional dentro de los países americanos; a la coordinación de los esfuerzos en torno a las ediciones musicales; a las grabaciones y a la radiodifusión; a los planes de conciertos; al intercambio de intérpretes y de músicos en general; a los concursos y festivales; a la educación musical en sus diferentes finalidades; al estímulo de la composición; al intercambio de información sobre investigaciones folklóricas y a la vinculación con los organismos internacionales mundiales de la música.

#### *JUAN ORREGO SALAS*

Después de una prolongada permanencia en Estados Unidos, becado por la Fundación Guggenheim, ha regresado al país el compositor, profesor del Conservatorio Nacional de Música y crítico musical, Juan Orrego Salas. Durante la temporada en que Orrego Salas permanenció en Estados Unidos, su actividad de compositor fué acogida con el mayor interés en los medios musicales norteamericanos. Como lo hemos dado a conocer en los números anteriores de esta Revista, Orrego Salas tuvo oportunidad de escuchar la ejecución de sus obras sinfónicas y de cámara por destacados conjuntos orquestales e intérpretes. Le fueron encargadas, asimismo, varias obras nuevas que fueron estrenadas por agrupaciones musicales norteamericanas. Anotaremos entre las ejecuciones dignas de especial mención, la de su "Obertura Festiva", realizada por Antal Dorati con la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, director que tendrá también a su cargo el próximo estreno de la "Segunda sinfonía" de este compositor. La Orquesta Sinfónica de Louisville ofreció el estreno de la "Serenata Concertante", obra que le fué encargada por esta agrupación sinfónica y que será editada por el sello Columbia. Otras obras de Orrego Salas ejecutadas en Estados Unidos durante su visita fueron las "Canciones Castellanas" y el "Sexteto para piano, clarinete y cuerdas" que se interpretaron en Nueva York bajo los auspicios

---

del "Composers Forum" organizado por la Universidad de Columbia.

La acogida que la crítica norteamericana prestó a las obras de Orrego Salas, se destaca en los juicios del "New York Herald Tribune" y "New York Times", quienes juzgaron al compositor chileno como "poseedor de los requisitos necesarios para ser un compositor: ideas propias, individualidad y profundos sentimientos". Fué elogiado el Sexteto de Orrego, expresando que "La variedad de sus recursos y su vitalidad constituyen las características notables de la obra".

#### *ENTREGA DE LOS PREMIOS "CAUPOLICAN"*

Anualmente, la ARTECIRA (Asociación de Cronistas de Cine, Teatro y Radio) distribuye, entre los elementos de esas actividades, los premios llamados "caupolicanes", que distinguen a los creadores e intérpretes teatrales y cinematográficos y a los más destacados elementos de la radiodifusión, por su labor realizada en el año. Con este motivo, se efectúa una función especial que, año a año, ha aumentado la selección de sus números. Correspondió realizar esta ceremonia, durante el presente año, el 28 de junio. Con tal motivo, se llevó a cabo, en el Teatro Municipal, una función que contó con la participación del Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile; del Ballet del Instituto de Extensión Musical; del Ballet que dirige Vadim Sulima; del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Tanto el desarrollo del programa musical, teatral y de danza, como la ceremonia de entrega de las distinciones a los actores de cine y teatro y conjuntos y artistas de la Radio, dieron motivo a una entusiasta reunión en la que alternaron los representantes del mundo periodístico y artístico de Santiago.

#### *VISITA DEL PROFESOR ENRIQUE BUENAVENTURA*

Con interés se recibió en nuestros círculos culturales la presencia del profesor colombiano Enrique Buenaventura, quien dió a conocer, a través de una serie de conferencias, sus observaciones y estudios acerca del arte afroamericano. Enrique Buenaventura, inspirado por el arte de la danzarina Katherine

---

Dunham, se entregó con pasión al estudio de los rituales negros en Centroamérica y, actualmente, posee una amplísima información en torno a esas materias, particularmente en lo que se refiere a las danzas rituales. Acerca de ellas disertó en la Sala Valentín Letelier y en las sucesivas conferencias del ciclo organizado por la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música, en que el conferenciante puso en contacto a los jóvenes bailarines con la música y los pasos de las danzas afro-americanas.

#### *LENI ALEXANDER*

Después de una ausencia de varios meses, en que viajó a Francia becada por el Gobierno de ese país, ha regresado la compositora chilena Leni Alexander. Su estada en Europa le dió la oportunidad de ponerse en contacto con algunas personalidades de vanguardia en la creación musical. Interesada en el estudio de la composición dentro de la técnica dodecafónica, Leni Alexander trabajó en Francia bajo la dirección de René Leibowitz, discípulo de Schoenberg, quien representa actualmente la línea conservadora respecto de esa técnica. En otro polo, dentro de estas búsquedas, ubica Leni Alexander a Pierre Boulez, Bruno Maderna y Luigi Nono, —para ella los más interesantes compositores que le cupo conocer—, quienes, junto a Karl Stockhausen, siguen la línea trazada por Anton von Webern, utilizando la técnica dodecafónica, pero sin la sistematización schoenbergiana.

Por otra parte, Leni Alexander recibió lecciones de Olivier Messiaen, en su cátedra del Conservatorio de París. Su amplísima cultura general, la facilidad y claridad de exposición y una vocación llena de fervor por la enseñanza, hacen de este maestro una figura de relieve excepcional. Destaca en Messiaen su abierta comprensión de los nuevos caminos musicales y su serena apreciación de ellos como resultado, y no como contraposición de lo entregado por siglos de tradición. La compositora trabajó, asimismo, en los Laboratorios de Ensayo de la Radiodifusión Francesa, donde asistió a las experiencias realizadas en torno a la llamada "música concreta".

*DOMINGO SANTA CRUZ*

Con motivo de su designación como presidente de la Asociación Interamericana de Educación Musical, representantes de los círculos educacionales, artísticos y relaciones personales del compositor, ofrecieron a él y a su esposa una manifestación en el Club de la Unión, en la que los oradores pusieron de relieve las brillantes cualidades de organizador de Domingo Santa Cruz, las cuales le habían llevado a ocupar la presidencia de un organismo de tan vasta trascendencia cultural.

*D A N Z A**ESTRENO DE "EL HIJO PRÓDIGO"*

El Ballet del Instituto de Extensión Musical presentó, como estreno de la temporada, los ballets "Alotria" —que sólo había sido ofrecida en función de preestreno, el año pasado— y "El Hijo Pródigo", coreografía y argumento de Ernst Uthoff, sobre la leyenda bíblica, con música de Sergio Prokofieff. La decoración y vestuario del ballet fueron diseñados por Thomas Roessner y la iluminación estuvo a cargo de Irma Valencia.

La interpretación de este ballet en tres actos significó un éxito artístico muy señalado para el conjunto de ballet del Instituto, cuya homogeneidad, disciplina y eficiencia técnica fueron puestas a prueba en el transcurso de los difíciles pasos y movimientos colectivos que caracterizan la coreografía, manteniendo constantemente una tensa y dramática situación. En los papeles individuales realizaron la interpretación de "El Hijo Pródigo" dos repartos de bailarines, en la siguiente forma: El Padre, José Verdugo o Alfonso Unanue; La Madre, Noelle de Mosa o Lola Botka; El Hijo Pródigo, Rolf Alexander o Patriocio Bunster; La Seductora, María Elena Aránguiz o Malucha Solari; Parejas del Vicio: Elly Griebe, Nora Arriagada, Heinz Poll y Oscar Escauriza o Nora Salvo, Joan Turner, Joachim Frowin y Heinz Poll.

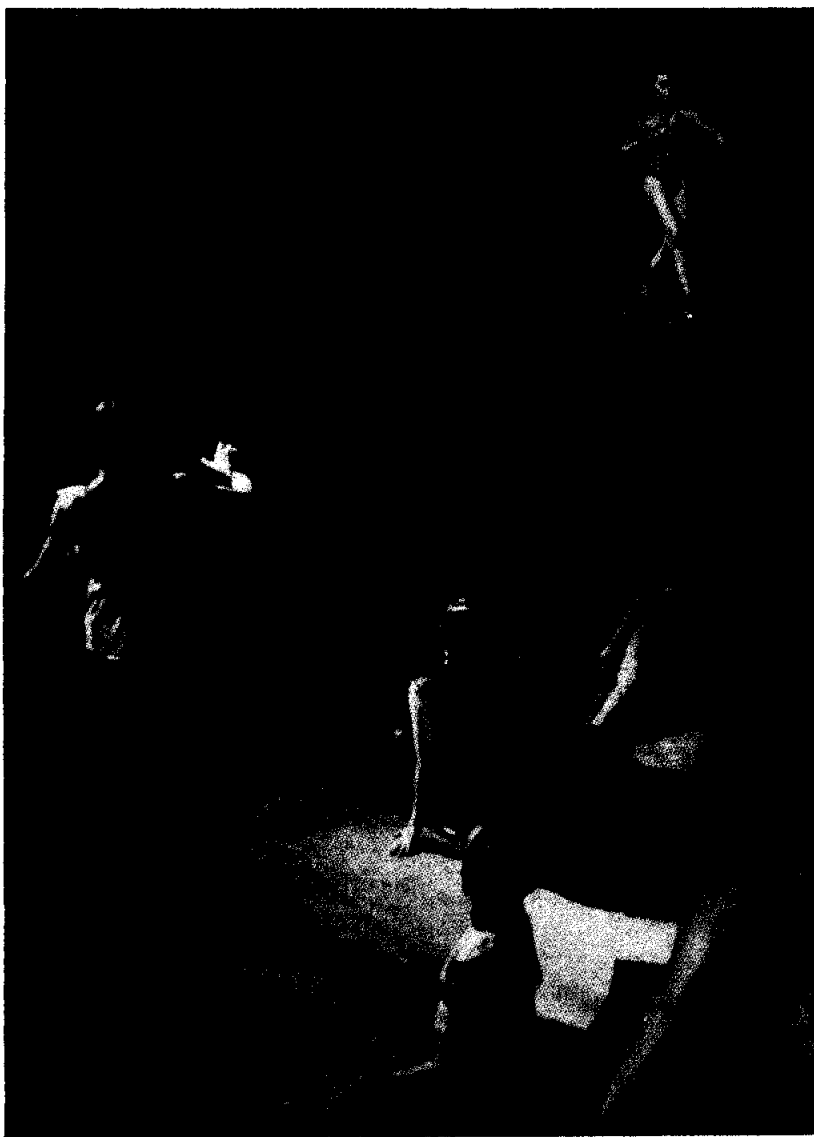
Este ballet, subtítulo sus tres actos "Partida", "Nueva Vida" y "Regreso". En ellos se desenvuelven los aspectos dramáticos del relato bíblico, según los cuales el Hijo abandona el hogar paterno, para ir a conocer el mundo. En el segundo



*EL HIJO PRODIGO.*—(Intérpretes en la foto: Noelle de Mosa y Rolf Alexander).  
Ballet dramático en tres actos.  
Música: Serge Prokofieff.  
Coreografía: Ernst Uthoff.  
Escenografía y Vestuario: Thomas Rössner

Iluminación: Irma Valencia.  
Asistente Musical: Abdulla Bath.  
Ballet del Instituto de Extensión Musical.  
Orquesta Sinfónica de Chile. Director: VICTOR TEVAH.  
Teatro Municipal. Santiago, 1955.





**EL HIJO PRODIGO**  
Escena de conjunto

Teatro Municipal  
Santiago, 1955.

---

acto, el Hijo encuentra en su camino un mundo de vicio, en cuyas redes se ve envuelto por el acento de *La Seductora*. Bacanales y embriaguez, muestran al Hijo que su camino sólo le ha conducido al dolor, al escarnio, y resuelve rebelarse contra ese mundo. Regresa al hogar paterno, despojado de sus joyas y de su túnica, que quedaron en poder del mundo que abandona. Y es acogido nuevamente en el hogar, en medio de la emocionada ternura de sus padres, que le otorgan su perdón y bendicen su regreso. Momentos culminantes del ballet son el baile del Hijo, en que expresa su resolución de abandonar el hogar; las escenas de la bacanal y la lucha en el segundo acto; la entrada de la Seductora y el dúo con El Hijo; el intenso clima emocional que caracteriza la mímica de los padres al regreso del Hijo al hogar. La partitura de Prokofieff, sin poseer la riqueza y variedad de recursos de otras obras destinadas al ballet por este mismo autor, hizo mucho más difícil al coreógrafo encontrar las soluciones para los problemas de movimiento que necesitaba resolver. La ejecución de ella estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah.

La acogida dada por la crítica a este nuevo ballet, que viene a incrementar el repertorio del conjunto del Instituto de Extensión Musical, puede advertirse a través de los elogiosos juicios publicados en la prensa.

---

*OTRAS FUNCIONES EN LA TEMPORADA DEL BALLET DEL INSTITUTO*

Junto con "El Hijo Pródigo", el conjunto de ballet del Instituto de Extensión Musical presentó el ballet del William Walton y Malucha Solari, "Façade", además la reposición de "Alotria", ambos ballets cómicos que hacían posible apreciar el contraste con la dramaticidad de la obra en estreno y mostrar así las posibilidades interpretativas del conjunto. Con posterioridad a las funciones de "El Hijo Pródigo", el ballet dió comienzo a una serie de funciones populares con la reposición de las obras de su repertorio de más éxito. Las funciones se llevaron a efecto en el Teatro Municipal y en el de la SATCH y comprendieron los ballets "Don Juan", "Alotria", "Façade", "Czardas en la Noche", "Primavera" (de Carmina Burana) y "Pavana". El acompañamiento de estas funciones se hizo con grabaciones en cinta magnética, según las interpretaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile. Un público numerosísimo y entusiasta acudió a estas funciones de ballet, particularmente al Teatro SATCH, que de este modo contribuyeron a la extensión del arte del ballet en sectores del público de Santiago que no concurren habitualmente al Teatro Municipal. En lo que resta del año, el Ballet del Instituto continuará esta política de ampliación de su radio de acción en el público de barrios, llevando sus espectáculos a sectores alejados del centro de la ciudad.

*BALLET CLASICO NACIONAL*

Recientemente, comentamos el estreno de "Mascarada", ballet cómico de Vadim Sulima, música de Khachaturian.

Ahora, con coreografía de Paco Mairena, este conjunto estrenará, en esta temporada, el ballet de Manuel de Falla "El Amor Brujo". La versión de este ballet ofrece una adaptación del argumento original y será presentado con grabación en cinta magnética. Completarán el programa "Danzas Polovtsianas" de Borodin y "La Danza de las Horas" de Ponchielli.

## ACTIVIDAD CORAL

### *DIEZ AÑOS DEL CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE*

Con su entusiasmo habitual y trabajando activamente en la preparación del Oratorio de Haendel "El Mesías", que fué presentado en la temporada sinfónica del presente año, cumplió diez años de vida el Coro de la Universidad de Chile. Formado en sus comienzos como un conjunto estudiantil, su progreso artístico hizo posible que comenzara a participar cada vez más en la vida musical de conciertos. Es así como, a lo largo de diez años, su aporte al desenvolvimiento de las actividades musicales nacionales ha sido efectivo y, en ocasiones, de decisiva importancia. Dirige actualmente el Coro de la Universidad de Chile Marco Dusi, secundado por Hugo Villarroel como Director adjunto.

Con motivo de este aniversario, y después de haber participado en la ejecución de "El Mesías" en la forma brillante de que damos cuenta en la sección respectiva, el Coro de la Universidad de Chile realizó una amena reunión en su local de Lira 150, en que antiguos y nuevos componentes del Coro recordaron y festejaron la labor cumplida. Una delegación del Coro Universitario recorrió, además, los principales diarios, ofreciendo improvisados conciertos. La prensa recogió, con afecto y reconocimiento, el significado de estos diez años de vida del Coro de la Universidad de Chile y tuvo frases de elogios para quienes hicieron posible ejecutar en Chile obras como "Sinfonía Fausto" de Liszt, "Egloga" de Domingo Santa Cruz, "Oratorio de Navidad", "Cantata N.º 4", "Oda Fúnebre" y "Cantata 165", de Bach, "Israel en Egipto" y "El Mesías" de Haendel, "El Rey David" de Honegger y "Carmina Burana" de Carl Orff.

### *EL DIRECTOR DEL CORO DE CONCEPCION VISITA A ESTADOS UNIDOS*

Invitado por el Departamento de Estado, el Director del Coro Polifónico de Concepción, Arturo Medina, viajó en julio a ese país. Su estada será de tres meses y, durante ellos,

se le dará oportunidad para conocer las principales instituciones corales y musicales de Estados Unidos y establecer contactos personales con sus principales dirigentes. Dada la personalidad de Arturo Medina, decisiva en nuestro medio musical chileno, esta invitación adquiere verdadero sentido en pro de un perfeccionamiento de nuestro medio coral.

## R A D I O

### *PROGRAMAS SEMANALES DE RADIODIFUSION DEL INSTITUTO*

Durante el presente año, el Instituto de Extensión Musical continuó presentando sus programas semanales de radiodifusión, que realiza en colaboración con la Asociación de Radiodifusoras de Chile y que le permiten abarcar la totalidad del territorio nacional, pues las copias en cinta magnética son enviadas a provincias con posterioridad a su radiodifusión por las emisoras de la capital. El núcleo principal de esta labor estuvo formado por la radiotransmisión de los dieciséis conciertos de la temporada sinfónica, bajo la batuta de los maestros Víctor Tevah, Mario Rossi y Hans Schmidt-Isserstedt. Los programas de radio por distintas emisoras de Santiago, se realizan los días sábado, domingo, martes y jueves, además del mismo día viernes en que se efectúan los conciertos, que son transmitidos directamente del Teatro Municipal por la Radio Sociedad Nacional de Agricultura. Además de esta emisora participan en la realización de estos programas de extensión musical: Radio Chilena, Radio del Pacífico, Radio Sociedad Nacional de Minería, Radio la Cooperativa Vitalicia y Radio La Americana.

### *TRANSMISION DEL ESTRENO DE OBRA CHILENA EN ESTADOS UNIDOS*

En un programa radial realizado especialmente por la Embajada de los Estados Unidos en Chile, se escuchó la première de la "Serenata Concertante" del compositor chileno Juan Orrego Salas. Esta obra, que le fué comisionada por la Orquesta Sinfónica de Louisville, fué transmitida en grabación realizada en Estados Unidos durante el concierto de estreno

---

por la misma orquesta, por medio de Radio Sociedad Nacional de Agricultura, Radio Nuevo Mundo, Radio Sociedad Nacional de Minería y Radio Corporación, simultáneamente.

#### *CONCIERTOS DE LA ORQUESTA FILARMONICA*

La nueva agrupación sinfónica formada recientemente en nuestra capital con el nombre de Orquesta Filarmónica, y de cuyo nacimiento damos cuenta en el sitio respectivo, ofreció una serie de programas por medio de CB 106 Radio Minería. Transmitiendo en cadena con sus filiales de Iquique, Antofagasta, La Serena, Viña del Mar, Concepción y Temuco, estos programas, seleccionados entre los cinco conciertos ofrecidos por esta agrupación orquestal, fueron auspiciados por la Compañía Salitrera Anglo Lautaro.

#### *EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE*

Bajo el patrocinio de este organismo, el ex-Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Domingo Santa Cruz, desarrolló un ciclo de cuatro conferencias, en la Sala Valentín Letelier, sobre "El Mundo Musical de Hoy". Don Domingo Santa Cruz hizo gala de una vasta documentación acerca del movimiento actual de la música en los países de Europa y América, que recorriera no hace mucho, participando activamente en importantes congresos musicales internacionales. Agregó, asimismo, notables observaciones derivadas del conocimiento directo de las más importantes instituciones y personalidades que actúan en el primer plano de la vida musical de aquellos países. El ciclo de conferencias de que damos cuenta promovió interesantes conclusiones acerca del posible futuro de la música en este continente.

#### *EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA*

Un interesante plan de conciertos ha preparado para el año en curso este Departamento, cuya actividad cultural comienza a trascender los límites de la Universidad y busca eco en el público general. Los primeros conciertos, de una serie de

cuatro que se han organizado para este año, han ofrecido la actuación de valiosos intérpretes de nuestro medio, Grupo de Instrumentos Antiguos y el Conjunto Instrumental del Conservatorio Nacional de Música que dirige Víctor Tevah. Un concierto, dedicado a música antigua y contemporánea, permitió conocer obras medievales y renacentistas, junto a obras tan representativas del presente, como las Variaciones Op. 27 de Anton von Webern y algunas canciones de Oliver Messiaen y Alfonso Letelier. Un concierto totalmente a cargo del Conjunto del Conservatorio, presentó obras de Dall'Abaco, Mozart y Grieg.

### *CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA*

Durante el mes de agosto último, el Conservatorio Nacional de Música dió comienzo a un ciclo de audiciones públicas de sus alumnos más aventajados, las que se llevaron a efecto en la Sala de Audiciones del Ministerio de Obras Públicas.

Con esta iniciativa, la Directora del Establecimiento, señora Herminia Raccagni, desea que los alumnos muestren al público de conciertos los progresos en sus especialidades respectivas y, de este modo, contribuir al deseo de superación de los estudiantes de música. En el primer concierto de este ciclo, se presentaron la pianista Graciela Yazigi, el violinista Fernando Ansaldi, acompañado por el pianista Cirilo Vila, y la cantante Virginia Marín. El programa, que comprendía obras de diversos autores, clásicos y románticos, fué desarrollado con notable seguridad técnica y seriedad interpretativa.

Por otra parte, la Orquesta de Cámara del Conservatorio dirigida por Víctor Tevah, ha realizado varios conciertos en la Sala de Audiciones del establecimiento, con programas variados de autores clásicos y modernos.

### *SECCION EXTENSION MUSICAL EDUCACIONAL DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES*

Prosiguiendo con sus actividades habituales, la Sección de Extensión Musical Educacional de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, con la cooperación del Instituto de Extensión Musical, organizó numerosos conciertos, especialmente dedica-

dos a la juventud estudiantil. Los días martes se realizaron conciertos sinfónicos en el Teatro Municipal, en los que se presentaron los maestros Rossi y Tevah frente a la Sinfónica de Chile. Por otra parte, en la Sala Valentín Letelier, se realizó en estos últimos meses una serie de conciertos de Música de Cámara, en que participaron el pianista Mauricio Rosenmann, el Coro "Polifonía" que dirige Nino Colli, el tenor Hernán Würth acompañado por Elvira Savi, un conjunto de instrumentistas de viento y las destacadas alumnas del Conservatorio, Betty Cáraves, Graciela Yazigi y Frida Conn. Los programas han presentado al público estudiantil obras de diversas épocas y estilos, precedidas muchas veces por comentarios explicativos, a fin de hacer más efectiva la finalidad pedagógica que persiguen.

### ACTIVIDAD LIRICA

#### OPERA-CONCIERTO

La soprano Angélica Montes encabeza el grupo realizador de esta iniciativa, consiguiendo interesar a un numeroso público que acude al Teatro Antonio Varas todos los lunes, a fin de escuchar las versiones sintetizadas del habitual repertorio italiano. Aparte de Angélica Montes, intervinieron Sergio Cancino, Rubens de Lorena, Santiago Vera, Claudio Núñez, Orita Morales, Mariano de la Maza, Delia Durán y María Valle. El actor Roberto Parada daba a conocer al público la síntesis argumental, preparando así la intervencin de los cantantes, que actuaron con el acompañamiento pianístico del maestro Roberto Puelma. "Bohème", "Pagliacci", "Rigoletto", "Tosca" y "Madame Buttterfly" compusieron el repertorio de esta ópera-concierto.

#### VISITA DE CONJUNTO NEGRO CON LA OPERA "PORGY AND BESS"

Para el 22 de agosto, se esperaba el arribo de la compañía de cantantes negros a cuyo cargo ha estado la divulgación de la obra maestra de George Gershwin "Porgy and Bess" en prácticamente todo los Estados Unidos, gran parte de Europa y el cercano Oriente. El conjunto recorre, ahora, América Latina. "Porgy and Bess" fué llamada por Gershwin "ópera folklórica"



y, como tal, muestra un trozo de vida en un pueblo de pescadores negros, Catfish Row. En la creación de "Porgy and Bess" se reunieron los esfuerzos del extinto compositor norteamericano junto a los escritores Dubose Heyward e Ira Gershwin, hermano del compositor. El elenco negro, cuyo arribo al país es esperado con gran interés, es el mismo que estrenó esta obra en Dallas, Texas, en 1952, y que desde entonces ha permanecido en jira constante por el mundo, recorriendo Estados Unidos, Canadá, Alemania, Austria, Italia, Francia, Yugoslavia, Egipto, Grecia, Israel, España, Bélgica y Suiza. Ha sido éste el primer conjunto norteamericano que se ha presentado en el Teatro Scala de Milán, donde actuó una semana completa. En nuestro próximo número, reseñaremos sus presentaciones en Santiago.

### AGRUPACIONES MUSICALES

#### ORQUESTA FILARMÓNICA

Después de varios meses de reuniones y consultas, una iniciativa mantenida por el músico Juan Matteucci, violoncellista de la Orquesta Sinfónica de Chile, se materializó al declararse formada la Orquesta Filarmónica de Chile, agrupación musical compuesta por más de cincuenta músicos, —egresados del Conservatorio Nacional de Música o alumnos de los cursos superiores del establecimiento—, reforzada por algunos elementos profesionales. Este conjunto trabajó un tiempo relativamente breve antes de su primera presentación pública, con Juan Matteucci, que es su director estable, y el maestro Leopoldo Ludwig, director de la Orquesta de la Opera del Estado de Hamburgo, quien se hizo cargo del primer programa de la Filarmónica. Después del maestro Ludwig, dirigió la Filarmónica de Chile el maestro Ernest Bour, director de la Orquesta Sinfónica de Estrasburgo. En total, la nueva agrupación orquestal ofreció cuatro conciertos y presentó como solistas a los destacados ejecutantes Eduardo Sienkewicz, violoncello; a Pedro D'Andurain, violín; a Alberto Merenzon, fagot; a Heriberto Bustamante, flauta y a las pianistas María Inés Becerra, Mariana Grisar y Ana Berr. El repertorio ofrecido en sus primeros conciertos comprendió obras de J. S. Bach, Haydn, Mozart,

---

Schubert, Beethoven, Wagner, Tchaikowsky, Grieg, Roussel y el chileno Pablo Garrido.

La acogida brindada a la nueva orquesta por el público y la crítica ha sido auspiciosa.

Más adelante, en la sección reseña de Conciertos, se analizarán las presentaciones de este nuevo conjunto.

#### *HOMENAJE A PABLO CASALS*

El Patronato Pablo Casals, organismo chileno filial del Patronato Pablo Casals que en Europa organiza, desde 1950, los Festivales Bach que anualmente se realizan en Prades, lugar de residencia del famoso violoncellista catalán, organizó un Concierto de homenaje al célebre músico. Con este motivo, y con el auspicio del Instituto de Extensión Musical, se realizó un programa en el Teatro Cervantes, en que participaron el violinista Enrique Iniesta, la pianista Giocasta Corma, el violoncellista Arnaldo Fuentes y el Cuarteto de Cuerdas del Instituto. El programa fué compuesto con obras de Mozart, Brevai y Beethoven.

#### *NUEVA ORGANIZACION DE CONCIERTOS*

Dió comienzo a sus actividades musicales el Teatro Sur del Hotel Carrera, con un ciclo de conciertos —preparados por Productores Teatrales Asociados, con la asesoría musical de Gonzalo Toro— que se realizarán todos los días martes. El propósito inicial de esta agrupación es el de mostrar nuevos valores, tanto en la ejecución como en la composición musical chilenas, conjuntamente con presentar a las figuras ya consagradas en nuestra música. Han participado hasta ahora en estos conciertos, el violinista Stephan Tertz acompañado por Margarita Lazsloffy, el Cuarteto "Santiago" (Tertz, Grazioli, Martínez, Loewe), la cantante Carmen Barros, el guitarrista Arturo González, el violinista Pedro D'Andurain y, en una audición especial de sus obras, los compositores Miguel Aguilar, Roberto Falabella, Gonzalo Toro, José Vicente Asuar, León Schidlowsky y Tomás Lefever.

## V A R I A S

La Agrupación "Tonus", que dirige el compositor y flautista Esteban Eitler, y que se ha especializado en la divulgación de la música contemporánea, especialmente en la escrita según el sistema dodecafónico, ha proseguido la serie de audiciones en el Instituto Chileno-Británico de Cultura. En esos conciertos, junto con destacadas producciones de los compositores europeos, americanos y chilenos de esa tendencia, se han ejecutado, asimismo, obras de autores antiguos.



El Instituto Chileno-Francés de Cultura presentó a la compositora Leni Alexander, —a su regreso a Chile después de una temporada en que permaneció becada en Francia— en una disertación sobre "Música Concreta". La compositora señaló el origen y actual estado de las búsquedas de los compositores franceses que, como Boulez, Schaeffer y Henri, han realizado en torno a esta nueva modalidad de creación artística, la cual, como dijo en su explicación, "significa la organización del ruido, la transformación de éste, hasta formar un lenguaje nuevo, desfigurando su origen hasta buscar una estructura definitiva". La disertación fué ilustrada con grabaciones de obras de "música concreta" realizadas por la Radiodifusión francesa, en cuyos laboratorios de grabación se han realizado y fijado estas búsquedas.



El Comité de Música del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, presidido por Lila Cerda de Pereira, ha mantenido, durante este año, todos los martes, actividades musicales en la Sala Helen Wessel de dicho Instituto. Correspondió inaugurar las actividades de este año al compositor y crítico norteamericano Virgil Thomson, quien dictó una conferencia sobre "Experiencia de un Crítico Musical". Aparte de un concierto de obras del mismo Thomson, el Instituto ha presentado, entre otras personalidades, a la cantante norteamericana Ruth Larkewy, profesora del Western College for Women, acompaña-

da por Carlos Oxley, en un recital de "lieder"; al compositor y crítico Juan Orrego Salas, en un concierto comentado de obras encargadas por la Sinfónica de Louisville, y al compositor Pablo Garrido en una disertación acerca de George Gershwin y su ópera "Porgy and Bess".



En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se ha venido desarrollando un ciclo de seis conciertos de Música de Cámara, en que, con la participación de destacados artistas de nuestro ambiente, se ha ofrecido música de los siglos XVIII, XIX y XX, como también conciertos especiales de música medioeval y renacentista por el Grupo de Instrumentos Antiguos.

## PROVINCIAS

### CONCIERTOS EN VALPARAISO

En el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, tuvieron lugar seis conciertos sinfónicos, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, con la participación de los maestros Víctor Tevah, Mario Rossi y Hans Schmidt-Isserstedt. Como siempre, un público interesado siguió con entusiasmo el desarrollo de la temporada sinfónica. La prensa porteña dedicó el comentario de sus críticos especialmente a los conciertos en que se interpretó el Oratorio "El Mesías" de Haendel y al concierto en que actuó el arpista Nicanor Zabaleta como solista. Para el crítico de "El Mercurio" de Valparaíso, el concierto en que se repitió "El Mesías" con el Coro de la Universidad de Chile, solistas y orquesta, mereció elogios, especialmente en lo que se refiere a la parte coral, y resume su impresión manifestando que "los directores Tevah y Dusí no sólo han reafirmado en esta oportunidad sus condiciones de expertos conductores, cada uno en su especialidad, sino que mostraron excepcionales dotes de armonizadores de ambos conjuntos en un todo que sustentó la más perfecta amalgama". Termina este crítico su juicio manifestando que la presentación de "El Mesías" ha sido el concierto que mejor recuerdo ha dejado en la temporada sinfónica 1955.



En el Palacio de Bellas Artes de la Quinta Vergara, realizó un concierto el pianista Mauricio Rosenmann, bajo los auspicios de la Sociedad Pro-Arte. Este joven ejecutante, formado en el Conservatorio Nacional de Música, presentó obras de Beethoven, Bach, Chopin y Liszt.

Con ocasión del aniversario nacional de Francia, el Instituto Chileno-Francés de ese puerto ofreció un concierto de música francesa, en el que participaron la pianista Frida Laudien, el violinista Pablo Laudien y el flautista Esteban Eitler.



El violinista Fredy Wang, de paso por Chile en un breve viaje de descanso, ofreció un concierto en el Aula Magna, acompañado por la pianista Ellen Tanner. El programa desarrollado por estos intérpretes comprendió obras de Corelli, Flothius, Brahms y César Franck.



La pianista Elma Miranda se presentó en el Instituto Chileno-Francés con un interesante programa que comprendió una selección de obras de autores nacionales del pasado y del presente. En este atrayente concierto, la pianista ejecutó composiciones de Allende, Bisquertt, Soro, Leng, Amengual, Orrego Salas, Botto y Aguilar. La prensa porteña destacó en sus comentarios el significado que esta audición alcanzó como "contribución magnífica a la divulgación de nuestros valores musicales en los diversos ambientes" y señaló, asimismo, la que calificó como "actuación inmejorable de Elma Miranda, cuyo sentido rítmico, ductibilidad musical y nobleza de expresión, le permitieron una interpretación feliz de los diversos autores".



La Orquesta de Cámara de Valparaíso, fundada y dirigida por el maestro Marco Dusi, bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, ofreció la segunda presentación de este

---

año en el Teatro Municipal de Viña del Mar. El programa de esta agrupación musical, cuyo progreso técnico ha sido elogiado por el público del puerto y de esta capital, presentó un programa que comprendía un Concerto Grosso de Haendel, Concierto en La Menor para violín y orquesta de Bach (Jaime de la Jara, solista), Danzas Noruegas de Grieg y Suite Saint Paul de Gustav Holst. La prensa comentó esta audición, diciendo: "Marco Dusi, en su labor de perfeccionamiento de esta orquesta, ha conseguido mucho, destacándose la disciplina, seguridad de los ejecutantes, un uniforme sentido interpretativo y comprensión de las obras".

# CONCIERTOS

## *TEMPORADA SINFONICA OFICIAL*

El octavo concierto sinfónico fué el último de la serie de cuatro que estuvo a cargo del maestro Mario Rossi. En aquella ocasión se presentó, en primera audición, el "Concierto del Albatros" de Ghedini, el que obtuvo una excelente realización de parte de nuestra orquesta. La recitación estuvo a cargo del bajo Genaro Godoy. También fué presentado en primera audición el "Concierto para oboe y orquesta" de Cimarosa, en el que hizo su primera presentación pública el joven oboísta Adalberto Clavero. La Sinfonía N.º 40 en Sol menor de Mozart, constituyó sin duda la parte más importante del programa. La versión del maestro Rossi fué excelente, habiendo logrado del conjunto un notable perfeccionamiento en todos los delicados detalles que ornamentan esta bellísima partitura. Los pasajes de una mayor profundidad emocional, fueron, sí, algo desvirtuados por un exceso de liviandad. Las oberturas "La Cenicienta" de Rossini y "La Fuerza del Destino" de Verdi, completaron este interesante concierto.

Con el noveno concierto, el maestro Víctor Tevah, director titular de nuestra orquesta, inició su segunda serie de cuatro conciertos. En aquella ocasión se presentó, en primera audición, "Cuatro Danzas Sinfónicas" del joven compositor nacional Carlos Riesco. Esta obra reveló el rápido progreso seguido por su autor. Su orquestación, que es evidentemente una resonancia de la concepción instrumental de su músico predilecto, Strawinsky, revela una notable maestría. También fué presentado, en primera audición, el "Concierto en Si bemol mayor para piano y orquesta" de Mozart, K. V. 595, en una sobresaliente versión de la pianista Sra. Giocasta Corma. La fina sensibilidad e inteligencia de la solista, se unieron para recrear, en forma fiel y vívida, el espíritu de esta bellísima página de la música universal.

"Cuadros de una Exposición" de Moussorgsky, constituyó una de las más acabadas realizaciones de esta temporada. La

---

versión de Víctor Tevah fué de gran estilo. Reveló ella un dominio total de la partitura y una comprensión profunda de la esencia de esta música. La realización general tenía unidad y una gran fuerza en lo expresivo. Todos los aspectos de la ejecución fueron perfeccionados al máximo.

La obertura de la ópera "Las Bodas de Fígaro" encabezó el programa.

En el décimo concierto se presentó, en primera audición, el "Concierto para violín y orquesta" de Strawinsky, en una excelente versión del joven violinista chileno Pedro D'Andurain; además, la "Sinfonía Oxford" de Haydn, la "Suite en Estilo Antiguo" de Enrique Soro y la "Sinfonía Concertante", para arpa, clavecín, piano y dos orquestas de cuerdas de Frank Martin.

El décimo-primero concierto contó con la colaboración del famoso arpista Nicanor Zabaleta. El programa fué bastante desacostumbrado, por cuanto, en su última parte, comprendía la ejecución de tres conciertos para arpa y orquesta, fenómeno bastante poco frecuente en la vida musical ordinaria. Obras éstas, de Haendel, Tailleferre y Glière, constituían, en su totalidad, primeras audiciones. Las obras de Haendel y Tailleferre fueron bastante interesantes. No así la tercera que, además de vulgar, era excesivamente larga. Las versiones que de estas obras nos ofreció Zabaleta, fueron realmente magistrales desde todo punto de vista. La orquesta complementó admirablemente al solista, logrando el maestro Tevah un perfecto equilibrio de sonoridades.

La "Sinfonía en La" de Dittersdorff, presentada también en primera audición en este concierto, aunque es una obra interesante de conocer por ser la primera que la Orquesta Sinfónica de Chile ejecuta de dicho compositor, es poco significativa como valor musical. Esta impresión aumenta con el contraste que ella presenta con la gran música de la época que estamos acostumbrados a escuchar. Dittersdorff es contemporáneo, en tres períodos de su vida, de Bach, de los hijos de éste, y de los colosales sinfonistas Mozart y Haydn.

El décimo-segundo concierto fué una brillante despedida del maestro Víctor Tevah, con la presentación del oratorio "El Mesías" de Haendel. En esta ocasión, el Coro de la Universi-



---

dad de Chile demostró el alto grado de perfeccionamiento a que ha llegado bajo la dirección de Marco Dusi. Se advierte un serio trabajo de pulimiento en todos los aspectos, tanto técnicos como interpretativos. Buena emisión vocal, precisión en los ataques y coordinación rítmica, todo se ve tratado con una clara conciencia de su importancia.

Los solistas, Victoria Espinoza, Elba Fuentes, Hernán Würth y Jenaro Godoy, aparte de sus cualidades vocales en su interpretación, no siguieron muy fielmente el espíritu del oratorio. Sólo Hernán Würth, el tenor, demostró una comprensión cabal de ese espíritu sobrio y sereno que caracteriza a este estilo.

Con el décimo-tercer concierto, se inició la última serie de nuestra temporada, la que estuvo a cargo del maestro alemán Hans Schmidt-Isserstedt. Este gran director, queriendo presentarse ante nosotros de un modo directo, eligió con mucho acierto aquella obra que puede ser considerada, en justicia, como la quintaesencia de la música sinfónica, o la sinfonía por excelencia. Nos referimos, naturalmente, a la Quinta Sinfonía de Beethoven. La versión del maestro Schmidt-Isserstedt fué realmente magnífica: Sobria y completa en lo que respecta al uso de todos aquellos medios expresivos que legítimamente corresponden a su estilo. Hombre de mano firme y espíritu enérgico, supo mantener siempre vivo el espíritu heroico de la obra y la disciplina del conjunto.

Se presentó, además, cuatro "Danzas Sinfónicas" de Hindemith. Como puede apreciarse claramente, no se trata propiamente de danzas, sino que de simples piezas sinfónicas de forma libre. Falta el impulso rítmico propio de una danza.

Sin embargo, todo está ampliamente justificado por una estructura sinfónica sólida, una orquestación soberbia y un impulso vital extraordinario que anima toda aquella arquitectura sonora. Hans Schmidt-Isserstedt logró armar aquella compleja partitura sin desconocer en su verdadero valor ninguno de sus elementos, ni diluir, en ningún momento, la tensión emocional en que ella se desarrolla. La orquesta logró una gran precisión en todos los aspectos de la ejecución.

La Sinfonía N.º 96 de Haydn, presentada también en primera audición, encabezó el programa.

---

En el décimo cuarto concierto, comprendimos que el maestro Hans Schmidt-Isserstedt es un magnífico director. Su talento no consiste ya tan sólo en lograr de la orquesta una disciplina poco corriente, ni en un desarrollado sentido de la forma y del fraseo para obtener la armadura general de las obras, ni en la prolijidad para perfeccionar los detalles, nó. Su talento consiste, aparte del dominio completo de la técnica, en una interpretación de gran estilo que reside en la riqueza de su personalidad musical, capaz de penetrar, hasta lo más profundo, el contenido espiritual de la música. Su espíritu, de alto vuelo lírico y de severa concepción formalista, encontró un perfecto vehículo en la "Tercera Sinfonía" de Brahms, obra en la que se realiza, como en todas las de su autor, el siempre perseguido ideal estético de la profundidad espiritual y de la perfección formal. En todo momento consciente del espíritu constructivo del estilo brahmsiano, en el que nada, ni aún los más exaltados momentos pueden considerarse desde un punto de vista poemático, el director logró agotar el intenso contenido emocional de la obra, sin alterar, ni una coma, su clásica estructura temática. La orquesta, completamente poseída por la fuerza de aquella sabia y potente voluntad directora, realizó admirablemente, hasta en sus más nimios detalles, esta magnífica versión. Igualmente, "Muerte y Transfiguración" de Ricardo Strauss, uno de los poemas sinfónicos mejor contruidos que se han escrito, fué realizado con un alto grado de perfeccionamiento en todos los aspectos de la ejecución.

Se presentó, además, en primera audición, un "Concierto para orquesta" de Petrassi.

El décimo-quinto concierto comprendía la "Cuarta Sinfonía para cuerdas" de Hartmann, presentada en primera audición, "Cinco lieder" para soprano y orquesta de Mahler y la "Sinfonía en Do" de Schubert.

La Sinfonía de Hartmann es una obra mediocre. Empero, no se puede negar que hay en ella momentos interesantes de una mayor riqueza de ideas, pero, en general, contiene mucha falsa grandilocuencia.

Los "Cinco Lieder" de Mahler, es una de las más bellas obras presentadas en la presente temporada. La soprano Inés Pinto, su intérprete, demostró tener grandes dotes vocales, tan-

to en el dominio técnico como interpretativo, pero le faltó la potencia y el timbre adecuados para esta música. El acompañamiento orquestal fué excelente.

La "Sinfonía en Do" de Schubert encontró en Hans Schmidt-Isserstedt uno de sus mejores intérpretes. La orquesta, como en todas las grandes obras dirigidas por este maestro, llegó a una verdadera superación de sus posibilidades.

El décimo-sexto y último concierto sinfónico de esta temporada comprendía la "Sinfonía Júpiter" de Mozart, la Sinfonía "Nuevo Mundo" de Dvorak y el "Concierto para piano y orquesta" de Juan Orrego Salas. Esta última obra constituyó para nosotros una brillante despedida del maestro Hans Schmidt-Isserstedt, por cuanto es ella una de las más representativas de nuestra producción nacional.

Por sobre todo lo que se pueda decir de esta obra, es preciso hacer notar que es la realización de una verdadera forma musical. Se trata de una composición de dimensiones considerables, bien construída y equilibrada, donde nada es improvisación ni divagación, un mérito estético que es suficiente para justificar y valorar la obra con anterioridad a toda crítica.

La versión de la pianista Flora Guerra fué realmente excelente, desde todo punto de vista.

#### *TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA*

En el tercer concierto de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, se presentó el "Sexteto" para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano Op. 38 de Juan Orrego Salas, en primera audición; el Cuarteto en si bemol mayor Op. 67 de Brahms y el "Trío Serenata" en Re op. 8 de Beethoven.

El Sexteto de Orrego Salas nos ha dado, en general, una buena impresión. La obra se ve bien escrita. Hay en ella el sentido de la música de cámara, aspecto que es importante hacer notar, dado que hay obras célebres en la música de cámara que parecen, por momentos, música sinfónica adaptada. Lo más valioso de este Sexteto es el segundo movimiento. Las variaciones están muy bien hechas y la armonía suena hermosa y consecuente con el carácter de las diversas líneas melódicas. La pureza y sobriedad del espíritu de la música de cámara es, a veces, traicionada en ciertos pasajes de mero efecto, los que

---

no pueden ocultar su vacuidad musical. El rol del clarinete es discreto, no así la extensión del último movimiento, que da la impresión de agotar el tema a partir de su segunda mitad. Con todo, el Sexteto de Orrego Salas es una obra que puede contarse entre la buena música de cámara contemporánea.

En el cuarto concierto se presentó aquellas obras admirables que son los Tríos y Cuartetos para voces femeninas y acompañamiento de piano, de Schumann, en una excelente versión de las sopranos Sylvia Soublette y Clara Oyuela, las contraltos Margarita Valdés y Elba Fuentes y la pianista Elvira Savi.

En primera audición fueron presentados, también, el Cuarteto Doble de Darius Milhaud y la "Sonata para dos pianos" en Re Mayor K. V. 448 de Mozart por Mariana Grisar y Juan Lemann.

El quinto concierto comprendía las "Variaciones en Fa Mayor" para piano de Alfonso Letelier, el Cuarteto en Sol Mayor Op. 54 N.º 1 de Haydn y el "Quinteto en Fa menor" para piano y cuerdas de Brahms.

La directora del Conservatorio Nacional de Música, Sra. Herminia Raccagni, nos ofreció de la primera obra una magnífica interpretación. Había en ella temperamento, eficiencia técnica y una profunda e inteligente comprensión de la obra y del contenido de esta bella partitura. Se sitúa esta composición entre lo más valioso que se ha escrito en Chile para piano. Un tema de una nobleza y riqueza poco comunes en la música contemporánea y diez variaciones y un final que agotan en su conjunto las abundantes posibilidades de aquél, presentando, en su desarrollo, una variadísima gama de colores y de estados emocionales.

En el sexto concierto se presentó un conjunto de madrigales de autores italianos del Renacimiento, por el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Marco Dusi. En general, la realización no fué muy satisfactoria, por un cierto descuido en lo que a la emisión vocal se refiere. Los timbres de voz conservan su individualidad, no llegando a fundirse, con lo cual se resiente la sonoridad de conjunto, perdiéndose así la unidad y la cohesión. La afinación y la precisión rítmica han sido tratadas, sí, con dedicación espe-

cial. Lo mejor logrado fué el motete "Cantate Domino" de De la Croce.

La soprano Clara Oyuela nos ofreció, además, una magnífica versión de Chansons Madecasses de Ravel y el pianista Hugo Fernández interpretó algunos trozos de Ravel y Allende.

En el séptimo y último concierto se presentó el oratorio "Jonás" de Carissimi, realizado en forma brillante por el Coro, Orquesta y solistas de Valparaíso. Digno es de hacerse notar el enorme progreso seguido por estos conjuntos durante su breve existencia, para llegar a la eficiencia técnica, la calidad de sonido y la cultura interpretativa que admiramos hoy. Se nota que Marco Dusi es un hombre que comprende y siente profundamente esta música y sabe comunicar al conjunto su entusiasmo y el espíritu que se requiere para la interpretación de este género musical del oratorio y, particularmente, del oratorio italiano de la época de Carissimi, tan sui-géneris dentro de la música de la misma época en Europa. El coro está poseído del espíritu de la obra, matiza bien y demuestra considerable virtuosismo y disciplina en el tratamiento dinámico general.

La orquesta ejecutó, además, el Concierto Grosso N.º 1 de Haendel y "Saint Paul Suite" de Holst.

No podemos terminar este comentario sin hacer antes una especial mención de la brillante actuación que durante la presente temporada de música de cámara le cupo al Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, que es, sin duda, el más valioso elemento con que cuenta nuestra vida musical en este aspecto. Todas sus interpretaciones han sido verdaderamente impecables, advirtiéndose claramente su gran seriedad, su espíritu de superación y su clara conciencia de la responsabilidad artística que le está encomendada.

#### ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

El primer concierto de la Orquesta Filarmónica de Chile, dirigido por Leopold Ludwig, comprendía el "Quinto Concierto Brandenburgoés" de Bach, "Idilio de Sigfrido" de Wagner, las "Variaciones Rococó" para cello y orquesta de Tchaikowsky, en primera audición, y la Primera Sinfonía de Beethoven. Sobre todo en esta última, la Orquesta logró una superación de

---

sus posibilidades, dada su breve existencia, habiéndose logrado un sensible perfeccionamiento en lo que a ejecución se refiere, aún reduciendo a un mínimo las naturales disparidades de afinación de que adolecen las jóvenes orquestas.

El segundo concierto fué dirigido por el maestro francés Ernest Bour, director titular de la Sinfónica de Estrasburgo y en el que se presentó, en primera audición, el "Concierto en si bemol K 191" para fagot y orquesta, de Mozart, y la Sinfonía N.º 6 de Schubert. También la "Suite Holberg" de Grieg, que encabezó el programa.

El tercer concierto, que dirigió también Ernest Bour, presentó, en primera audición, la Sinfonietta Op. 52 de Albert Roussel y el Concierto en Re menor N.º 1 para tres pianos y orquesta de Bach, en una hermosa realización por María Inés Becerra, Mariana Grisar y Ana Berr.

Con estos tres conciertos, la Orquesta Filarmónica de Chile dió sus primeros pasos en nuestra vida musical.

#### *SOLISTAS INSTRUMENTALES*

Estos últimos meses han sido pobres en lo que respecta a solistas instrumentales. Sólo tres recitales en tres meses, los de Nicanor Zabaleta, Mischa Elman y Edith Fischer, nuestra joven pianista que acaba de llegar de un viaje de estudios por Europa. Más adelante reseñamos el de Edith Fischer.

En el primero, digno es de mencionarse una Sonata de Rosetti, obra bellísima en cuya ejecución pareció concentrarse todo el refinamiento y la extraordinaria maestría de este arpista. Mischa Elman no nos trajo nada nuevo: "Sonata Primavera" de Beethoven, "Concierto en mi menor" de Mendelssohn, en fin, el programa archiconocido que estamos ya cansados de escuchar. El paso de su colega Heifetz, distante sólo de algunos meses, estaba aún fresco en nuestra memoria y esto no le favoreció, ciertamente.

#### *RECITALES DE LA AGRUPACION TONUS*

"La Agrupación Tonus" de música de cámara ha continuado su valiosa labor de difusión musical en los meses de junio y julio, presentando tres recitales, dos de música antigua

y uno de música contemporánea. En los dos primeros, se ejecutaron obras de maestros de los siglos XVII y XVIII de todos los países europeos y para toda suerte de combinaciones de instrumentos de viento y cuerdas, con acompañamiento de piano o sin éste.

Se distinguen, allí, los nombres de Telemann, Bach (padre e hijos), Scarlatti, Haendel, Corelli, junto al de otros casi completamente desconocidos en nuestro ambiente musical: Sammartini, Loellet, Paisible, Dieupart, Blavet y otros.

El concierto de música contemporánea comprendía obras de compositores de siete naciones, incluyendo una interesante Partita para flauta sola, escrita en la técnica dodecafónica del compositor japonés Makoto Mosoi.

#### EDITH FISCHER

La notable pianista chilena, cuyos conciertos constituyen siempre un motivo del mayor interés en nuestro medio musical, ofreció recientemente un recital en el Teatro Municipal. La crítica destacó una vez más las condiciones extraordinarias de esta joven intérprete, a través de un programa constituido por la Fantasia Cromática y Fuga de Bach, Sonata Op. 2 N.º 3 de Beethoven, Davidbündlertanze de Schumann, Tonada de Amengual y Sonatina de Ravel. Su riguroso concepto de la forma y su clara visión de los estilos hacen de Edith Fischer una intérprete joven más que excepcional, rasgos éstos que, entre muchos otros, se hicieron presentes en forma definitiva en el concierto que reseñamos.

#### CONCIERTO DEL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN

El "Instituto Chileno Alemán de Cultura" ha organizado una serie de seis conciertos de música de cámara para este año, dos de los cuales han sido ya realizados. En el primero de ellos, se presentaron los "Dúos, Tríos y Cuartetos" para voces y piano de Schumann. La realización lograda por las sopranos Sylvia Soublette, Clara Oyuela, las contraltos Margarita Valdés y Elba Fuentes, el tenor Hernán Würth y la pianista Elvira Savi, fué realmente magnífica. Una sonata para cello y piano de Federico Heinlein y otra de Telemann, a cargo del

violoncellista Hans Loewe y el pianista Free Focke, completaron este interesante programa.

El segundo concierto comprendía un Trío para violín, violoncello y piano y una Sonata para clarinete y piano de Brahms (Magdalena Otvös, Hans Loewe, Rodrigo Martínez y Free Focke).

Ria Focke interpretó, además, una serie de Lieder de Schubert y Ellen Tanner con Free Focke ejecutaron música de Mozart para piano a cuatro manos, según un arreglo de Debussy.

#### CONCIERTO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El jueves 23 de junio tuvo lugar el segundo concierto de la temporada organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, en el que tuvimos oportunidad de escuchar tres trozos de Adam de la Halle, para voz de soprano y acompañamiento de flauta, tromba y viola de gamba, interpretado por la soprano Sylvia Soublette. Además, se escucharon diversas piezas de maestros italianos antiguos, originalmente escritas para flautas dulces y transcritas para un quinteto de maderas. En una segunda parte, dedicada a la música contemporánea, la soprano Sylvia Soublette, acompañada al piano por Free Focke, nos ofreció una magnífica versión de "Poème pour Mi" de Messiaen. Free Focke nos ofreció, además, una notable interpretación de "Variaciones para piano" de Anton von Webern. El concierto se terminó con "Cuatro Canciones de Cuna" para pequeña orquesta y soprano, de Alfonso Letelier, en una hermosa versión de Margarita Valdés, acompañada por la Orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de Agustín Cullel.

En el segundo concierto, que tuvo lugar el jueves 11 de agosto, tuvimos oportunidad de escuchar al conjunto de cuerdas de la Orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de Víctor Tevah, en el "Concierto da Chiesa" de Dall'Abaco, Pequeña Serenata Nocturna de Mozart y Suite Holberg de Grieg.

G. S.



# ACTIVIDADES EXTRANJERAS

## NOTICIAS

### *LOS FESTIVALES EN EUROPA*

Si analizamos, aunque brevemente, las informaciones que nos llegan sobre Festivales europeos de música, no podemos dejar de constatar su vitalidad sorprendente. De junio a octubre, mes a mes, el calendario musical de Europa nos muestra una especie de turismo musical envidiable, con ejecuciones tanto de aquellas producciones "consagradas" como de avant-premières de música contemporánea. El fervor de los públicos, los sitios "con ambiente" donde se arrinconan los Festivales, los experimentos de todo orden y, enfin, los grandes intérpretes, todo eso forma una especie de nuevo culto contagioso.

Más de algunos se quejan de la falta de coordinación de los programas, lo que conduce —dicen— a distribuir las mismas obras y los mismos intérpretes en diversos Festivales. En todo caso, nos parece una crítica de poca monta, dado que son escasos aquellos que hacen la peregrinación completa de los itinerarios de Festivales. Otros, subrayan el hecho de la relativamente exigua producción de música contemporánea.

Con respecto a los Festivales exclusivamente dedicados a la música contemporánea, sin duda alguna el más importante es el que organiza la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Tiene una organización itinerante y su última reunión se realizó en Baden-Baden, en la cual se estrenó el "Marteau Sans Maître" de Pierre Boulez, uno de los músicos más avanzados que tiene Francia por estos días y que nos visitara, hace algún tiempo, con la compañía teatral Jean-Louis Barrault-Madeleine Renault. Por otra parte, el Festival de Darmstadt, (bajo la égida del Instituto de Música de Kranichstein) y el de la pequeña ciudad alemana de Donaueschingen, son verdaderos almacigos de nuevas tendencias de la música contemporánea. Claro que sus devotos están formados por públicos especializados, minorías alertas y discutidoras y, fatalmente, estos Festivales jamás alcanzan la potencia de las

semillas sembradas en los vastos campos de públicos adeptos a los otros eventos musicales europeos. Es un hecho de constatar y lamentar.

En todo caso, una rápida ojeada sobre la ejecución de música contemporánea en otros festivales, nos dará una idea del buen ánimo de los organizadores por ofrecerla junto a las obras llamémoslas "ya consagradas". En Bordeaux, se anunció la Orestiada de Esquilo, en versión moderna del dramaturgo francés André Obey y música de Boulez. Aix, por su parte, incluyó obras de Schoenberg, Berg, Webern y Luigi Nono. Finalmente, el ya consagrado Festival de Salzburg (por cierto dedicado, predominantemente, a Mozart) programó "La Leyenda Irlandesa" de Werner Egk. Como puede verse, la proporción es mínima, junto al gran caudal de sinfonías y óperas del repertorio tradicional. En general, hay que constatar que todo Festival europeo incluye música contemporánea, con excepción del de Lucerna.

Para terminar, una simple lista de los Festivales en Europa nos podrá dar una idea de la excelente salud musical-turística de que gozan: Bayreuth, Salzburg, Viena, Munich, Edimburgh, Besançon, Aix, Bordeaux, Prades, Strasbourg, Venecia, Granada, el Festival Anual de la SIMC, Darmstadt y Donaueschingen, sin contar otros de menor importancia, pero que no hacen menos por el desarrollo de la música en el mundo occidental.

#### *FESTIVAL DE LA OPERA EN VIENA*

Del 5 de noviembre al 5 de diciembre próximos se celebrará en Viena la reapertura de la "Staatsoper", con veintiséis funciones, lo que significará uno de los acontecimientos musicales más importantes en el renacimiento artístico europeo, después de la última guerra mundial. Para este Festival se estima que habrá disponible 42.000 localidades, pero ya han sido recibidas en Viena peticiones de reserva por 38.000, provenientes de todas partes del mundo. Se hará necesario un sorteo de localidades, a fin de satisfacer la excesiva demanda, ya que sólo para la función en que se repondrá "Fidelio" había más de veinte solicitudes por cada localidad, en algunas aposentaduras. Rafael Kubelik dirigirá por primera vez en la

"Staatsoper" y lo hará con "Aída". Karl Bohm, por su parte, prepara "La mujer sin sombra" de Richard Strauss. Otras funciones del Festival incluirán "Maestros Cantores" de Wagner y "Don Giovanni" de Mozart, los que serán presentados con escenificación totalmente renovada.

*DIRECTORES EN LOS CONCIERTOS DE LA FILARMONICA DE VIENA*

Para la próxima temporada de conciertos Filarmónicos 1955-56, se ha contratado a los directores Karl Bohm, Rafael Kubelik, Hans Knappertsbusch, Erich Kleiber, Mario Rossi y Bruno Walter. En la temporada, habrá tres conciertos extraordinarios dirigidos por Edwin Fischer, Karl Schuricht (que dirigirá un Concierto de Mozart desde el piano), y otro destinado a conmemorar al desaparecido maestro Wilhelm Furtwaengler, a cargo de André Cluytens.

*FRIEDRICH GULDA FUNDA UNA ORQUESTA*

El conocido pianista Friedrich Gulda (que se presentó en Chile hace algunos años), ha creado una Orquesta Clásica, que estará destinada a la ejecución de obras de diversas épocas, ajustándose estrictamente a lo dispuesto por sus autores en cuanto a los instrumentos usados en la partitura original. Gulda será solista en piano y cembalo.

*PRIMERA AUDICION DE UNA SINFONIA DE TONY AUBIN*

Los Conciertos Colonne han presentado, últimamente, la primera audición de la Sinfonía en Fa de Tony Aubin, compositor francés discípulo de Paul Dukas, ganador del Premio de Roma en 1930 y actual profesor de composición en el Conservatorio de París. El estreno ha despertado comentarios que sitúan esta obra entre lo mejor de la actual producción sinfónica francesa. El compositor ha caracterizado su estilo diciendo: "No amo sino la música pura: la forma es todo para mí".

---

*ESTRENO DE "NUMANCIA" EN LA ÓPERA DE PARÍS*

Dos actos y cinco cuadros tiene la nueva ópera de Henry Barraud, "Numancia", que ocupó tres años al compositor. El libreto pertenece a Salvador de Madariaga, quien lo tomó de Cervantes. Numancia fué la ciudad destruída en el 133 antes de J. C. por Escipión Emiliano y de la cual aún quedan ruinas en los alrededores de Soria. Se elogió en esta partitura la simplicidad y grandeza con que se abordó el libreto, en que el sentimiento colectivo casi no deja ocasión a lo anecdótico o sentimental. La parte coral es decisiva en esta nueva ópera francesa, que fué recibida con entusiasmo por el público.

*FORMACION DE UN REPERTORIO EN LA RADIODIFUSION FRANCESA*

Uno de los problemas de la difusión musical por intermedio de la radio, ha sido encarado últimamente por la Radiodifusión Francesa que ha invitado a discutir acerca de cómo incorporar la más reciente producción musical europea y organizar su divulgación en las más amplias zonas del público auditor. Siendo, como es, la Radiodifusión Francesa uno de los centros de ayuda más importantes que tiene actualmente la música contemporánea, en sus diez años de labor ha acogido lo mejor de la producción internacional y ha encargado nuevas composiciones destinadas a ser ejecutadas por sus tres orquestas de París, su Orquesta de Cámara, seis orquestas regionales y sus cien coristas. Al llamado de la Radiodifusión Francesa acudieron delegados de las radios austríacas, brasileña, belga, canadiense, danesa, francesa, japonesa, británica, suiza, yugoeslava; dos de las grandes radios alemanas y la Radio Italiana. Se llegó al acuerdo de hacer un registro anual de dos obras sinfónicas y dos de cámara, por país. Una vez ejecutadas, se aprecia la reacción del público en los respectivos países, y en el caso de ser favorable, la obra vuelve a presentarse al año siguiente. Si la acogida es satisfactoria, la obra se transmite por un tercer año, grabada en disco comercial. De este modo, considerando doce países, una obra elegida será ejecutada doce veces el primer año, doce el segundo y sesenta veces en su tercer año. Se estima que, después de haber sido dada a conocer en esta forma, la obra ingresará al repertorio de los concier-

tos corrientes y se habrá cumplido la misión de la radio en apoyo de la música contemporánea. Se eligieron, para iniciar esta tarea, dos obras sinfónicas francesas: "Symphonie" de Henry Dutilleux y "Symphonie N.º 3 de Pierre Capdevielle". Como obra de cámara figura una composición de Luciano Berio, músico italiano de la escuela dodecafónica.

#### *CONCURSO INTERNACIONAL DE BEL CANTO EN BRUSELAS*

El Concurso Internacional de Bel Canto, organizado por el Instituto Nacional de Radiodifusión de Bélgica, reunió, después de pruebas eliminatorias realizadas en Francia, Italia, Bélgica y Austria, alrededor de cien cantantes. Sólo tres tenores y un bajo llegaron a la prueba final, que se distribuyó dando al bajo Franz Pacher, de Austria, el primer Premio; los tenores Antonioli (Italia), Gustave Bottiaux (Francia) y Pierre Montel (Bélgica) obtuvieron los premios restantes.

#### *FALLECIO EL DECANO DE LOS FABRICANTES DE ORGANOS ALEMANES*

A los noventa y nueve años de edad falleció, en Werl, Bernhard Stockmann, considerado el decano de los fabricantes de órganos de Alemania. Se estima que de sus talleres salieron más de doscientos instrumentos para las diversas iglesias del país.

#### *ESTRENO DE UNA OPERA DE FRANZ SCHUBERT*

La ópera del Estado de Württemberg presentará, en Stuttgart, en la temporada de Primavera del próximo año, la première de "La Isla Encantada" (Die Wunder-Insel) de Franz Schubert. La obra ha sido arreglada por el Dr. Kurt Honolka.

#### *EXITO DE UN CONCIERTO PARA VIOLIN DE KRENEK*

En Colonia, y bajo la dirección del director norteamericano William Steinberg, se estrenó el Segundo Concierto para violín y orquesta de Ernst Krenek. Aunque los críticos alemanes calificaron la obra de "difícil e ingrata", el público la acogió con interés notable. Solista fué Tibor Varga. El estreno fué acompañado por una ejecución de "Mathis der Mahler" de Hindemith y por la Suite "Proteo" de Milhaud.

---

*HALLAZGO DE UNA MISA INEDITA DE PUCCINI*

Dante del Florentino descubrió últimamente en los Archivos del Instituto de Música de Luca, Italia, una Misa inédita de Puccini, escrita mientras era estudiante de ese Conservatorio. La primera audición se ha realizado en Nueva York, donde también se presentó otro descubrimiento, una Misa compuesta por Alfredo Catalani, uno de los amigos de juventud de Arturo Toscanini.

*TRES ORQUESTAS NORTEAMERICANAS EN JIRA POR EL EXTRANJERO*

La "New York Philharmonic-Simphony", la "Philadelphia Orchestra" y la "Symphony of the Air", la antigua orquesta de Toscanini, efectuaron jiras por el extranjero. Bajo la dirección de Eugenio Ormandy, la Orquesta de Philadelphia visitó París, Alemania Occidental y otros países de Europa. Dimitri Mitropoulos y Guido Cantelli dirigieron la Filarmónica de Nueva York en Edimburgo, y luego visitaron el continente europeo hasta Grecia. La "Symphony of the Air", recorrió el Extremo Oriente: Japón, Corea, Formosa, Hongkong, Filipinas y Honolulu.

*OCHO ESTRENOS DE NUEVOS COMPOSITORES BRITANICOS*

En el Festival Anual de Música Inglesa Contemporánea que se realizó en Cheltenham, en julio, Sir John Barbirolli y George Weldon dirigieron la Orquesta Hallé. Se hicieron notar los Conciertos para piano y orquesta de Humphrey Searle y Brian Easdale; "Leyenda de Otoño" de William Alwyn; Concierto para violoncello y orquesta de Gérard Finzi, "A Celebration" de Robin Milford; "Sonata para piano" de Malcolm Lipkin y un Sexteto de Lennox Berkeley, de quien se dió, asimismo, en una versión de concierto, su ópera "Nelson".

*JIRA DEL LONDON FESTIVAL BALLET*

Este conjunto de ballet, dirigido por Anton Dolin, realizó, últimamente, una tournée de diecinueve semanas por Estados Unidos y Canadá. La compañía, integrada por sesenta y cinco personas, ofreció ciento treinta representaciones en cincuenta y seis ciudades diferentes.

# MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

## *MARTA ROSE EN ITALIA*

Entre trescientos veintidós postulantes de diversos países, la contralto chilena Marta Rose resultó elegida como la única sudamericana contratada para integrar un elenco de ópera italiana. La cantante chilena había viajado a Italia a fines del año pasado, con el objeto de conocer el ambiente y perfeccionarse. Como resultado de sus primeras audiciones, llegó a interesarse por el concurso en que ha resultado elegida para protagonizar "Carmen", en Milán y Florencia. Marta Rose actuó brillantemente en Chile como solista en oratorios, y como cantante lírica en las óperas "El Trovador", "Carmen" y "La Vida Breve".

## *GRABACIONES DE MUSICA CHILENA EN BOLIVIA*

Con motivo de la visita realizada a Bolivia por S. E. el Presidente de la República, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile preparó una serie de grabaciones en cinta magnética de música chilena, folklórica y de concierto, a fin de que sirviera como un complemento cultural adecuado durante la visita del Primer Mandatario al país hermano. Las grabaciones comprendieron varios tipos de música folklórica (Aires, Cuandos, Refalosas, Tonadas y Cuecas), como también composiciones de Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Enrique Soro, Próspero Bisquertt, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, René Amengual, Jorge Urrutia, Gustavo Becerra, Carlos Riesco, Juan Orrego Salas y Carlos Botto. Las grabaciones de música chilena fueron muy bien acogidas en las radioemisoras bolivianas y se realizaron con ellas programas especiales.

## *DISTINCION A CLAUDIO ARRAU Y A JUAN ORREGO SALAS EN ARGENTINA*

Todos los años, los críticos musicales de la Revista "Polifonía", editada en Buenos Aires, otorgan mediante votación

---

las distinciones que señalan los más destacados aspectos del año musical pasado. Al ser otorgadas este año las distinciones correspondientes a 1954, ellas se distribuyeron en la siguiente forma: 1) Para la más importante obra de compositor argentino viviente estrenada en 1954, a "El Tamarit", Cantata de Roberto García Morillo; 2) Para la más importante obra de compositor americano, no argentino, viviente, al Concierto para piano y orquesta de Juan Orrego Salas; 3) Para la más importante obra de compositor extranjero viviente, a "Il Prigionero", ópera de Luigi Dallapiccola; 4) Para el intérprete americano, no argentino, de más destacada actuación, al pianista chileno Claudio Arrau.

#### *JUAN CASANOVA DIRIGE EN VENEZUELA*

En los actos de celebración del Vigésimoquinto aniversario de la Orquesta Sinfónica de Caracas, participó el Embajador de Chile en Venezuela, Juan Casanova Vicuña, quien dirigió el conjunto sinfónico en un programa que comprendía obras de Mendelssohn, Liszt, Beethoven y, del propio Casanova, la Obertura de "Erase un Rey" y "El Huaso y el Indio".

El concierto dirigido por Juan Casanova fué auspiciado por el Ministerio de Educación de Venezuela y contó con la asistencia de las autoridades, el cuerpo diplomático y numeroso público.

#### *EXITOS DE LA CANTANTE LAURA DIDIER EN ITALIA*

Informaciones recientes dan cuenta de las actuaciones que ha tenido en la escena lírica italiana la mezzo-soprano chilena Laura Didier, que reside en Italia desde hace algunos años. En los primeros meses de este año, Laura Didier ha cantado en los Teatros "Ente Autónomo" de Florencia, "San Carlos" de Nápoles y, últimamente, en Turín. La crítica italiana se ha expresado elogiosamente de su actuación en óperas de Donizetti, Rossini y Wagner. Además, ofreció un concierto en Milán con música española y selecciones de óperas.

---

FE DE ERRATAS.—En la crónica correspondiente a nuestro número anterior, en página 31, línea 13, la palabra "Suites" debió ser omitida.



# EDICIONES

## PARTITURAS

KARL AMADEUS HARTMANN.—  
*SINFONIA N.º 4 PARA ORQUESTA DE CUERDAS.*

La concepción de la Sinfonía N.º 4 de Hartmann es la de una obra dispuesta como una gran forma canción, vale decir, que los tres movimientos que la componen, tanto por su contenido expresivo como por la relación temática existente entre ellos, dan, en conjunto, el aspecto de una disposición A-B-A (lento - rápido - lento).

Hartmann, en esta sinfonía, emplea formas tradicionales, pero muy ampliadas. Se inicia la obra con una introducción muy tranquila, cuyo carácter es el de un recitativo, confiado a los violines. Los violoncellos presentan una especie de puente, empleando materiales ya expuestos. Un nuevo tema aparece en las violas, con características similares al primero; parte de este tema sirve de transición que lleva a un desarrollo, tomado en "tempo piú mosso".

Al recobrar el "tempo" inicial, aparece una especie de reexposición cuya atmósfera es similar al de la introducción, tomada con gran libertad, pero con un contenido de marcadas tensiones expresivas. En este momento, reapare-

ce el primer tema transportado y acompañado por nuevos elementos. Una nueva sección relacionada con el desarrollo acompaña a un tema presentado por violines segundos y violas. El violín primero (solo), anuncia una variante de fragmentos anteriormente enunciados, sobre los que prima una reminiscencia del segundo tema. Esta sección es repetida dos veces, alternada con el solo de violín cada vez con mayor intensidad, lo que conduce a una breve Coda que finiquita el movimiento.

El segundo movimiento, es de tipo Scherzo por su carácter, pero en cuanto a la estructura es amorfo, aunque existen secciones —tres en total— con cierto paralelismo.

Termina esta sinfonía con un movimiento muy tranquilo y breve, donde vuelven a aparecer elementos del primer tiempo, sobre todo de la introducción; debido a su brevedad, este movimiento reconcentra las tensiones del primero, concluyendo en una insólita disolución sonora.

Si por su estructura esta sinfonía rompe, o pretende hacerlo, con los moldes tradicionales, en lo que se refiere a lenguaje sonoro sigue una ruta similar, ya que funde tópicos de armonías post-románticas

con ciertos visos atonales. De esta manera, la obra demuestra que su autor no define un estilo, sino que busca medios expresivos en diversas tendencias para ofrecer lo que su temperamento le pide hacer. En realidad, más que grandes despliegues de tecnicismos o búsquedas de nuevas posibilidades sonoras, Hartmann parece ser un compositor sincero cuya finalidad es la expresión pura de su arte.

C. B.

JOSE S. MARROQUIN. — *CANCIÓN DE CUNA A PATRICIA*:  
*Peer International Corporation*.  
*New York*.

Obra sencilla, sin mayores pretensiones, donde el compositor, sirviéndose de una línea melódica estrófica, vierte armonizaciones comunes a un tipo de música muy característica a creadores americanos del primer cuarto de nuestro siglo, vale decir, que el lenguaje es el tradicional, con adita-

mentos que dan una fisonomía particular a sus creaciones, sin enriquecer la evolución propia de la música. Dada la índole de esta canción, puede ser calificada como una sincera expresión dentro de un género intrascendente.

C. B.

PHILIP JAMES. — *PASTORALE*:  
*Southern Music Publishing Company, Inc. N. York*.

Utilizando la forma de una canción simple, Philip James ofrece una Pastoral (por lo menos su ritmo lo tiene) cuya misión es ofrecer diversas posibilidades combinatorias de registros para el órgano Hammond. La obra está escrita para este instrumento, y eso es un aporte, ya que es necesario enriquecer su literatura, que a falta de ello, ha "usurpado" la de su pretendido antecesor el inigualable órgano de tubo, sin lograr equiparar las extraordinarias posibilidades de éste.

C. B.

## LIBROS

R. S. BOGGS: *Folklore Bibliography for 1954. Southern Folklore Quarterly*. (Vol. XIX, N.º 1).

La aparición anual de esta bibliografía permite tomar el pulso a la investigación folklórica, constatar el aumento de interés por la ciencia, y al mismo tiempo, agregar esos títulos que sólo la labor benedictina del profesor de la Uni-

versidad de Miami es capaz de ubicar en el registro universal.

Interesa particularmente a los lectores de la *Revista Musical Chilena* los capítulos relativos a Latino América y, en especial, los referentes a la música. La obra es, como siempre, un guía indispensable para todos los que quieran estar al día en la producción folklórica.

E. P. S.

**EUGENIO GOMES:** *Edicoes raras de obras musicais. Colecao Teresa Cristi-Maria. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1955. 24 pp.*

En un folleto de primorosa impresión, la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro destaca las piezas bibliográficas más valiosas de sus fondos, las que fueron exhibidas en una interesante exposición organizada por la Bibliotecaria, señorita Mercedes Reis Pequeno. Son breves páginas con reproducción de portadas evocadoras y una descripción metódica del rico material.

E. P. S.

**CARLOS VEGA:** *Las Danzas Populares Argentinas. Tomo I. Instituto de Musicología. Buenos Aires, 780 págs.*

La labor musicológica de Carlos Vega se señala, sin duda, como una de las más interesantes y fecundas en el panorama de América. Se reúnen en la rica personalidad del profesor argentino una tendencia erudita que lo lleva a improbables tareas de recolección en el campo abierto del folklore y en las disciplinas afines de la historia de la cultura; una visión superior que lo impulsa a buscar las ideas generales de una doctrina que permita clasificar dentro de un conjunto armónico, lógico y sencillo, los hallazgos de su investigación; y, por último, un narrador vigoroso que sabe reducir a justos esquemas literarios sus conclusiones de estudio.

Por su inteligente y tesonera labor, Carlos Vega ha formado, en el Instituto que dirige en Buenos Aires, una escuela que tiene discípulos en los diferentes países his-

pano-americanos, y su faena intelectual, consagrada en múltiples y medulares libros, es ya un aporte clásico a la musicología americana, aún para aquellos que no aceptan en su totalidad la estructura sociológica que imprime al folklore.

La presente monografía es el resultado de una meditada síntesis de sus trabajos especializados. Quiso reunir en un haz de lectura todo aquello que afanosamente ha perseguido en los duros años de la rebusca en las vigiliadas del laboratorio, o en el terreno amplio de la geografía musical.

Es un panorama histórico, musical y coreográfico de las danzas populares argentinas, palabra esta última que desborda del campo nacionalista, pues, como él mismo escribe, las especies danzantes tienen un área de dispersión más dilatada y extensa.

Dentro de las obvias limitaciones de estas reseñas de tipo informativo, quisiéramos ofrecer el contexto de este fundamental aporte. Como punto de partida, incluiremos su intento de clasificación de estas danzas, que reúne desde el prisma de "la objetiva percepción del espectáculo". Las agrupa en *Danzas singulares*: a) de individuo independiente (solista), poniendo como ejemplos el solo inglés y el malambo; b) de pareja mixta independiente (solista) minué, cuando... *Danzas plurales*: a) de individuos (independientes que corresponden a las primitivas sin figuras); interdependientes, primitivas con figuras; b) de parejas mixtas (interdependientes: contradanzas, cielito); independientes: picarecos modernos.

A base de esta clasificación, y de los esquemas conceptuales de su sistema de folklore, pasa a estudiar en forma monográfica exhaustiva las distintas danzas populares que se han bailado desde los lejanos tiempos de la Colonia hasta las que subsisten arrinconadas en el terruño lejano, en nuestros días.

Entre las individuales: señala el *Malambo*; el *Solo inglés* y *La Campana*, que tiene estrecha relación con nuestro país, pues fué en Chile donde María Graham, en su delicioso libro de viaje, vió bailar esta danza ya desaparecida.

De las Danzas colectivas la que tiene mayor raigambre folklórica es *La Danza de las Cintas* y que en Chile ha señalado con precisión fotográfica Hans Helfritz, al referirse a las ceremonias cordilleras de Ayquinas.

Las de pareja: *Cielito*, *Pericón* y *Media Caña* dan materia para un esclarecimiento de sus orígenes y evolución. De las señoriales, *Cuando*, *Sanjuriana*, *Condición* y *Montonero*, dos de ellas fueron, hasta muy entrado el siglo, de vivencia constante en nuestro folklore.

La progeñe de pareja suelta picaresca o apicaradas; las de amor. diría Curt Sachs, es la más numerosa, y entre ellas, la zamacueca es la reina. Carlos Vega la estudia con prolijidad y cariño.

No queremos ir más lejos en la reseña de este libro. El autor ha puesto a contribución la historia, principalmente los testigos viajeros; las bellas artes en los dibujos y litografías del pasado, y la rebusca en el campo directo de las tradiciones, para trazar un cuadro de positivo interés.

Carlos Vega, al mismo tiempo,

sabe narrar; da interés a lo que escribe y postula ideas generales que valorizan su relato.

E. P. S.

MARTI, SAMUEL: *"Instrumentos Musicales Precortesianos"*. Edición del Instituto Nacional de Antropología. México, 1955.

Una prolija descripción de todas las herramientas sonoras heredadas de los aborígenes ocupa casi la totalidad del interesante y bien ilustrado estudio del folklorista mexicano; y, por cierto, este inventario de organografía aparece como uno de los más variados del Nuevo Mundo. Como adaptaciones resaltan los violines chamulas de tres cuerdas con que estos indígenas imitaron los rabeles aportados por los misioneros de la Conquista. La reseña de la organografía primitiva es imponente. En la percusión, se imponen curiosos modelos de teponaztlis y huehuetlis en diversos materiales, como asimismo las originales sonajas y los raspadores típicos de las civilizaciones de toda la América Central. Flautas, silbatos, ocarinas, trompetas y siringas integran otra categoría, reservando solamente el arco musical para la restante.

El examen de las gamas y un repertorio de textos sonoros en pentágrama, como asimismo un resumen de los conjuntos, dan complemento a la obra. La amplísima bibliografía ha sido reducida a los términos del libro.

Por sus incursiones en la magia, finalidades e intentos votivos, como asimismo por las alusiones a las deidades, todos esos medios de expresión integran un interesan-

tísimo capítulo de la antropología, en esa medida de excepción con la cual el alma indígena aspira a una inconsciente purificación espiritual.

C. L.

VIGGIANO ESAIN, JULIO: "*Pregoneros populares cordobeses*". Edición del autor, extraída del "*Boletín de la Academia Argentina de las Letras*". (Tomo XX). Buenos Aires, 1952.

Más que por su oportuna clasificación, el acopio de solicitaciones mercantiles que el musicólogo argentino ha recogido en tierras del Plata, son valiosas las indicaciones con que ilustra cada ejemplo del pentágrama. Este utilísimo propósito de interpretación del "pregonero", logra, en lo posible, sugerir las inflexiones vocales con que se prodigan los vendedores ambulantes; y podría servir a maravilla para abordar el estudio comparativo de estas voces en toda América Hispánica.

Las disertaciones del autor acusan su positiva versación en el costumbrismo criollo, condición indispensable para abordar un tema de estudio que, desgraciadamente, muchos folkloristas han soslayado con exclusivas intenciones musicales.

C. L.

RAMON Y RIVERA, LUIS FELIPE-ARETZ, ISABEL: "*Viaje de investigación a Progonero*". Edición del Instituto de Folklore del Ministerio de Educación de Venezuela, Caracas, Junio 1955.

El considerable ejemplo de la conyugal investigación emprendida

en México por los esposos Mendoza, exhibe, en la entrega del Vol. II, N.º 1 del Boletín Venezolano, una alentadora prosecución de este sistema por otro equipo de folkloristas. En sus similares cometidos, los autores han reunido observaciones (especialmente navideñas) de los ramos literarios y musicales de una región determinada del Estado de Táchira. Como en el caso de San Pedro Piedra Gorda, se acopian, asimismo, observaciones de los usos, costumbres, gastronomía, arte, manuales, etc.

De este modo la firma social del autor de "La Polifonía Popular en Venezuela" y la investigadora del "Folklore Musical Argentino", implica una digna continuación del apostolado folklórico Vicente T. Mendoza-Virginia Rodríguez Rivera, proseguido hace años en tierras mexicanas.

La ampliación del objetivo en el ejemplo venezolano que consideramos, regulariza un sistema integral de observación y pesquisas folklóricas, digno de fijar esa metodología múltiple que exige, cada día más, la ciencia folklórica.

En la enumeración de especies y usos, encerrada en las 36 páginas del Boletín Venezolano, se hace efectivo un afán de resumir el curso de las operaciones, dentro de un plan sintético bien logrado, integrando una ejemplar iniciativa digna de imitarse por los observadores ibero-americanos, siempre múltiples en la investigación y en abierto contraste con la unitaria limitación de los folkloristas de los Estados Unidos.

C. L.

## FOLKLORE Y ETNOLOGIA.—

**RADIOTJANTS:** "Colección de grabaciones folklóricas de Suecia".

Este septentrional estado europeo ha reunido una selección de veinte discos de aires tradicionales y populares con el objeto de difundir los rasgos característicos de su patrimonio espiritual. Es un repertorio excesivamente variado para corales y voces solas, o acompañadas de instrumentos (violines, violas y cornamusas). Actúan murgas pueblerinas de las regiones apartadas del país y cantan solistas lapones e intuitivos conjuntos vocales.

Por su cantidad, se impone un grupo de grabaciones de inmediata derivación escolástica, ya popularizada; y logran destacarse algunos trozos de relativa espontaneidad. Son éstos la "Gubbdansan" (la danza del anciano) y una "Skaffarepolskan" (danza del huésped y la huésped). En la cara adjunta figura una pomposa Marcha Nupcial de gran efecto, desvirtuada folklóricamente por retoques académicos. Se diría una composición traída del repertorio de gala de la corte de Gustavo Adolfo.

La joya más preciada de la colección es el cortejo nupcial "Leksands Skanklat" (presente de bodas), de una inconfundible vena campesina y de una tan arrobadora como pristina ternura que nunca llega a perder su carácter ritual. Es una seductora melodía ornada, a cargo de un quinteto de violines rústicos simulando una orquesta de cámara. De una pureza similar participan la marcha nup-

cial "Orsa" y un "Vals Tradicional", a cargo de otro conjunto campero. Por demás ingeniosa resulta la "folkvisa" titulada "Doma-redansen", entonada por un cuarteto vocal mixto. Su grotesca interpretación le imprime un exotismo tan cómico como original, apreciación que se puede generalizar a otros números análogos de la serie. Otro coral (con texto de Shakespeare y firmado por Otto Limblad) no tiene por qué figurar en esta colección; lo mismo que unos deplorables y rutinarios cantos con acompañamiento pianístico.

En general, este ciclo de grabaciones oficiales del Gobierno Escandinavo cumple dignamente su cometido de aportar un sincero mensaje espiritual de la gloriosa raza.

C. L.

**MENDOZA, VICENTE F.:** "Música Indígena Otomí", en "Revista de Estudios Musicales" N.º 7. Diciembre, 1954, de la ciudad de Mendoza, Rep. Argentina.

En dos sucesivas ediciones de esta publicación argentina, ha aparecido esta valiosa monografía del musicólogo mexicano. Podemos solamente referirnos a la Segunda Parte integrada por el examen de una veintena de aires indígenas recogidos en el Estado de Hidalgo, próximo a la Capital Federal.

Como un detalle utilísimo de esta inquisición, figuran, al lado de las versiones musicales, los textos indígenas, tanto en lengua otomí como en idioma castellano, ilustrados con numerosas alusiones a leyendas, ritos y cuentos regionales

que aportan toda su plenitud a la exposición.

Sin ocuparnos del análisis propiamente académico de los diversos aires, tenemos que circunscribirnos a la identidad de esas melodías y confirmar, en esa acumulación, las más diversas procedencias. No todos los acopios de fonogramas puros llegan a ser tan auténticamente imolutos como la colección Lehmann-Nitsche de los Aires Tehuelches, a causa de la secular y fatal erosión que llega a dañar las melismas aborígenes. El desgaste lo inició la intrusión de

ta última promoción. El ejemplo 16 es el residuo de una canción hispanica, como también el ejemplo 13d. Asimismo, el ejemplo 8, puede asignársele a algún aire de tonadilla colonial; y, para el resto, urge aludir a la similitud que acusan esos aires otomíes con el acopio de aires rituales que circula en las preces de las romerías del norte chileno.

Ni aún los más apartados rincones, las regiones incultas o las reducciones indígenas, han podido escapar a la invasión del sistema circulatorio alimentado durante el



los actos católicos entre las indias, el asedio prolongado de los misioneros, las tropelías de los encomenderos y la ambición de los colonizadores; integrándose en los tiempos republicanos con las irradiaciones ciudadanas (tonadillas, zarzuelas, etc.); y, en última instancia, con la afición inveterada del cancionero criollo de voz y guitarra que, como un sistema de vasos comunicantes, satisface la vida espiritual de las clases incultas, desde California a la Patagonia. En la Colección Mendoza, figura con el número 18 una cantilena absolutamente típica de es-

Colonaje por los aportes ibéricos y, posteriormente, por los surtidores aludidos. Bastaría el ejemplo 9f. de la Colección Mendoza: "Díle a mi comadrita", el cual coincide en forma sorprendente con una de las rogativas de los romeros del Santuario de Andacollo. Ambas especies folklóricas provienen de alguna "canturria" hispanica peninsular que llegó a ponerse en boga en América y circuló a lo largo de los tres continentes, con la misma insidiosa adopción que aquella de la perdiz y el gato mismis.

El Ej. A es el tema 9f de la Colección de Aires Otomíes anotada

en el Estado de Hidalgo (México) por el profesor Vicente T. Mendoza; y el Ej. B corresponde a una rogativa de los chinos de Andacollo, demasiado divulgada en otras romerías, y anotada primordialmente por el Doctor Gustavo Galleguillos en este Santuario coquimbano. Sería larga la disertación de comparar esos dos valiosos ejemplos con sus innumerables variantes, difundidas en México o en Chile.

La pesquisa del eminente folklorista de México permite ampliar los derroteros marcados en el Continente Colombino por esa fuerza oculta y misteriosa que hace un siglo se le viene abordando como una disciplina científica, susceptible de depararnos cada día mayores sorpresas dignas de clasificarse en los ineludibles preceptos del folklore comparado.

C. L.

### BIBLIOGRAFIA

#### OBRAS GENERALES

- BRERO, CÉSAR.—De la vida musical europea. Música concreta y música electrónica. (Buenos Aires Musical. Año X. N.º 154. 15 de Mayo 1955. Buenos Aires).
- COPLAND, AARON.—Festival of Contemporary Latin American Music. (Tempo. N.º 35. Primavera 1955. Londres).
- CURT LANGE, FRANCISCO.—El archivo internacional de cartas de músicos. (Polifonía. Año X. N.os 91-92. Mayo-Junio 1955. Buenos Aires).
- EWEN, DAVID.—¡Gershwin estaría sorprendido! (Cartas Culturales de los Estados Unidos de América. Año II. N.º 6. Agosto 1955. Santiago-Chile).
- GINASTERA, ALBERTO.—La Música en el Cine. (Tafía. N.º 11. Julio 1955. Buenos Aires).
- GRAU, EDUARDO.—De la obra vocal y de la traducción de su texto. (Buenos Aires Musical. Año X. N.º 154. 15 de Mayo 1955. Buenos Aires).
- LÓPEZ GRACA, FERNANDO.—Breves considerações sobre a música francesa contemporânea. (Gazeta Musical. Año V. N.º 56. Mayo 1955. Lisboa).
- MENÉNDEZ ALEYXANDRE, ARTURO.—Los Festivales Wagnerianos en Barcelona. (Revista Ritmo. Año XXV. N.º 270. Junio 1955. Madrid).
- PITTALUGA, GUSTAVO; QUEVEDO, ANTONIO.—Coloquio sobre la música contemporánea. (Pro-Arte Musical. Segunda época. Año VI. N.º 3. Diciembre 1954. La Habana).
- RODRÍGUEZ MORENO.—The Philadelphia Orchestra en España. (Revista Ritmo. Año XXV. N.º 270. Junio 1955. Madrid).
- SALAZAR, ADOLFO.—Del arte de la polifonía vocal a la monodía acompañada. (Polifonía. Año X. N.os 91-92. Mayo-Junio 1955. Buenos Aires).

#### BIOGRAFIA-ANALISIS

- CHAPMAN, ERNEST.—Ernest Bloch at 75. (Tempo N.º 35. Primavera 1955. Londres).
- KELLER, HANS.—In Memoriam Dylan Thomas. Strawinsky's Schoenbergian Technique. (Tempo. N.º 35. Primavera 1955. Londres).
- SALAZAR, ADOLFO.—Brahms y el post-romanticismo. (Pro-Arte Musical. Segunda época. Año VI. N.º 3. Diciembre 1954. La Habana).
- SANTA CRUZ W., DOMINGO.—George Gershwin (1898-1937). (Cartas Culturales de los Estados Unidos de América. Año II. N.º 6. Agosto 1955. Santiago, Chile).



*EDUCACION MUSICAL*

HUTCHINSON, FLORENCE W.—Preparation in Music for the Classroom Teacher. (*Music Educators Journal*, Vol. 41. N.º 6. Junio-Julio 1955. U. S. A.).

*MUSICA INSTRUMENTAL, SINFONICA Y DE CAMARA*

FRANZE, JUAN PEDRO.—En la Asociación Conciertos de Cámara: «Hara-wi» de Messiaen. (*Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 157. 1.º de Julio 1955. Buenos Aires).

*OPERA*

GIMÉNEZ, ALBERTO EMILIO.—«La Figlia di Iorio» de D'Annunzio y Pizzetti en el Teatro Colón. (Polifonía. Año X. Nos. 91-92. Mayo-Junio 1955. Buenos Aires).

MAIONE, RINO.—Gian-Carlo Menotti y el teatro musical contemporáneo. (*Revista Ritmo*. Año XXV. N.º 269. Mayo 1955. Madrid).

PIZZETTI, ILDEBRANDO.—«La Figlia di Iorio» en el Teatro Colón. (*Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 154. 15 de Mayo 1955. Buenos Aires).

TURRO, RICARDO.—«Andrea Chénier» y «L'Amico Fritz». (*Buenos Aires Musical*, Año X. N.º 157. 1.º de Julio 1955. Buenos Aires).

VALENTI FERRO, ENZO.—El estreno de «La Figlia di Iorio» de Ildebrando

Pizzetti, en el Teatro Colón. (*Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 156. 15 de Junio 1955. Buenos Aires).

*BALLET*

AUSTIN, R. J.—Ballet Theatre after fifteen years. (*Tempo* N.º 35. Primavera 1955. Londres).

DUMESNIL, RENÉ.—La evolución de la música coreográfica. (*Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 156. 15 de Julio 1955. Buenos Aires).

EHRMANN-EWART, HANS.—Chile: Alostria. (*Ballet*. Año II. N.ºs 11-12. Lima).

EHRMANN-EWART, HANS.—El Ballet del Marqués de Cuevas. (*Ballet*. Año II. Nos. 9-10. Lima).

EMERY, FERNANDO.—«La Dama y el Unicornio» y «El Indiferente» en el Teatro Colón de Buenos Aires. (*Ballet*. Año II. Nos. 9-10. Lima).

FRANKS, ARTHUR.—Coreografía de post-guerra en Inglaterra. John Cranko y Michael Charnley. (*Ballet*. Año II. Nos. 9-10. Lima).

LIFAR, SERGE.—«Roméo et Juliette», de Prokofiev, à l'Opera (Música. N.º 15. Junio 1955. París).

*FOLKLORE*

ORTIZ ODERICO, NÉSTOR R.—La música negra en el Brasil. (*Revista Ritmo*. Año XXV. N.º 270. Junio 1955. Madrid).

# REVISTAS

HEMOS RECIBIDO LAS SIGUIENTES REVISTAS:

## MUSICALES

- Boletm Musical*. N.º 3. Julio 1955. Montevideo.
- Bollettimo degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"*. Año VII. N.º 1. Marzo 1955. Roma.
- Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 154. 15 de Mayo 1955. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 155. 1.º de Junio 1955. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 156. 15 de Junio 1955. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 157. 1.º de Julio 1955. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año X. N.º 158. 15 de Julio 1955. Buenos Aires.
- Bollettimo dell'Accademia Musical Chigiana*. Año VIII. N.º 1. Abril 1955. Siena. Italia.
- Crescendo*. N.º 62. Octubre 1954. Londres.
- Gazeta Musical*. Año V. N.º 56. Mayo 1955. Lisboa.
- Gazeta Musical*. Año V. N.º 57. Junio 1955. Lisboa.
- Gazeta Musical*. Año V. N.º 58. Julio 1955. Lisboa.
- Música*. N.º 15. Junio 1955. París.
- Musical Leader*. Vol. 87. N.º 4. Abril 1955. New York.
- Musical Leader*. Vol. 87. N.º 6. Junio 1955. New York.
- Music Educators Journal*. Vol. 41. N.º 6. Junio-Julio 1955. New York

- Orientación Musical*. Vol. XIV. N.º 156. Diciembre 1954. México.
- Polifonia*. Año X. Nos. 91-92. Mayo-Junio 1955. Buenos Aires.
- Pro-Arte Musical*. Año VII. N.º 1. Mayo 1955. La Habana.
- Pro-Arte Musical*. Año VI. N.º 3. Diciembre 1954. La Habana.
- Ricordiana*. Año V. N.º 2. Marzo-Abril 1955. Buenos Aires.
- Revista Ritmo*. Año XXV. N.º 269. Mayo 1955. Madrid.
- Revista Ritmo*. Año XXV. N.º 270. Junio 1955. Madrid.
- Tempo*. N.º 35. Primavera. Londres.

## VARIAS

- Anales*. Tomo LXXXIV. N.º 339. Marzo 1955. Quito.
- Anhembí*. Año V. N.º 54. Vol. XVIII. Mayo 1955. Sao Paulo.
- Anhembí*. Vol. XIX. Año V. N.º 55. Junio 1955. Sao Paulo.
- Anhembí* Vol. XIX. Año V. N.º 56. Julio 1955. Sao Paulo.
- Atenea*. Tomo CXXI. Año XXXII. N.º 358. Abril 1955. Concepción. Chile.
- Ballet*. Año II. Nos. 9-10. Lima.
- Ballet*. Año II. Nos. 11-12. Lima.
- Bulletin Analytique*. Vol. VIII. 1954. París.
- Bulletin Analytique*. Vol. IX. N.º 1. 1955. París.
- Bulletin Analytique*. Vol. IX. N.º 2. 1955. París.
- Cartas Culturales de los Estados Unidos de América*. Año II. N.º 6. Agosto 1955. Santiago. Chile

- Estudios Americanos*. Vol. IX. Nos. 40-41. Enero-Febrero 1955.
- Euterpe*. Año VII. N.º 19. Marzo-Abril 1955. Buenos Aires.
- Institut für Auslandsbeziehungen*. Año 5. Nos. 3/4. Marzo-Abril 1955. Stuttgart S.
- La Mejor música del mundo para discotecas selectas*. Año III. N.º 35. Abril 1955. México D. F.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas*. Año III. N.º 36. Mayo 1955. México.
- Música y Artes Visuales*. N.º 59. Enero 1955. Washington.
- Música y Artes Visuales*. N.º 60. Febrero 1955. Washington.
- Música y Artes Visuales*. Nos. 61-62. Marzo-Abril 1955. Washington.
- Oxford Music Bulletin*. N.º 459. 1.º Diciembre 1954. 1.º Abril 1955. Londres.
- Repertorio Americano*. Vol. XLIX. N.º 1. 20 Enero 1955. Costa Rica.
- Repertorio Americano*. Vol. XLIX. N.º 2. 15 Febrero 1955.
- Taña*. N.º 11. Julio 1955. Buenos Aires.
- Vida Universitaria*. Año V. Nos. 46-47. Mayo-Junio 1954. La Habana.
- Vida Universitaria*. Año VI. N.º 56. Marzo 1955. La Habana.
- Vida Universitaria*. Año VI. Nos. 57-58. Abril-Mayo 1955. La Habana.
- Vida Universitaria*. Año IV. N.º 209. Marzo 1955. 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); C. B. (Carlos Botto); E. P. S. (Eugenio Pereira Salas); C. L. (Carlos Lavín).