



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA EN DISCOS
ANUNCIA LA APARICION
DE LAS SIGUIENTES
NOVEDADES:

BACH
OBRA COMPLETAS PARA ORGANICO.— Anton Heiller, órgano.
2 discos Philips A00223/4 L.

BRAHMS
*SINFONIA Nº 3, Op. 90. OBER-
TURA TRAGICA, Op. 81.*— Orq.
Sinfónica de Chicago. Fritz Reiner,
Director.
Disco RCA Victor LM-2209.

CHOPIN
MUSICA DE CHOPIN.— André
Kostelanetz y su Orq.
Disco Columbia 4203.

FAURE
REQUIEM Op. 48.— Maurice Du-
rufflé, órgano. Coro E. Brasseur.
Orq. des Concerts Lamoureux. Jean
Fournet, Director.
Disco Philips A 00669 R.

GERSHWIN
RAPSODIA EN AZUL.— Orq. de Fil-
adelfia. E. Ormandy, Director.
*CONCIERTO EN FA PARA PIA-
NO Y ORQ.*— O. Levant, piano.
Orq. Sinfo-filarmónica de N. York.
A. Kostelanetz, Director. *UN AME-
RICANO EN PARIS.*— Orq. Sinfo-
filarmónica de N. York. A. Rodzins-
ki, Director.
Disco Columbia 4028.

MOZART
MISSA BREVIS EN RE MAYOR.
MISSA EN DO MAYOR DE LA
CORONACION.— Franz Sauer, ór-
gano. Coro y Orq. de Cámara Aca-
démica del Mozarteum de Salzbur-
go. Bernhard Paumgartner, Director.
Disco Philips A 00375 L.

ORFF

DIE KLUGE.— E. Schwarzkopf,
soprano, solistas y coro. Orq. Philar-
monia. Wolfgang Sawallish, Director.
Album Angel OA-517.

PERGOLESI

LA SERVA PADRONA.— R. Car-
teri, soprano; N. Rossi-Lemeni, ba-
jo. Orq. de la Scala, Milán. Carlo
Maria Giulini, Director.
Disco Angel 47137.

OFFENBACH

ALEGRIA PARISIEN.— Orq. Holly-
wood Bowl. Felix Slatkin, Director.
Disco Columbia 8405.

RESPIGHI

ARIAS Y DANZAS ANTIGUAS.—
Suites N.os 1, 2 y 3. Orq. Sinfónica
de Roma. Franco Ferrara, Director.
Disco RCA Victor LM-2179.

STRAUSS, JOHANN

*VALS DEL EMPERADOR, DANU-
BIO AZUL, VIDA VIENESA,*
CUENTOS DE LOS BOSQUES DE
*VIENA, Valses, EL MURCIELA-
GO y EL BARON GITANO* (obertu-
ras).— Orq. Sinfónica Columbia.
Bruno Walter, Director.
Disco Columbia 4195.

TSCHAIKOWSKY

CONCIERTO Nº 1 p. Piano y Orq.
Van Cliburn, piano. Orquesta Sin-
fónica. Kiril Kondrashin, Director.
Disco RCA Victor LM-2252.

TSCHAIKOWSKY

CONCIERTO Nº 1 p. Piano y Orq.
Alexander Uninsky, piano Orq. Fil-
larmónica de La Haya. W. Van Ot-
terloo, Director.
Disco Philips G 05313 R.

TSCHAIKOWSKY

*OBERTURA 1812, ROMEO Y JU-
LIETA, MARCHA ESLAVA, Op.*
31.— Orq. de Filadelfia. E. Orman-
dy, Director.
Disco Columbia 4171.

TSCHAIKOWSKY

EL LAGO DE LOS CISNES.— Músi-
ca de Ballet, Op. 20. André Kostela-
netz y su Orq.
Disco Columbia 4065.

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE
DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

AÑO XII Santiago de Chile, Noviembre-Diciembre de 1958 Nº 62

R E S U M E N

EDITORIAL: Sexto Festival de música chilena	3
ENRIQUE BELLO: Ocho siglos del cantar napolitano	7
BERNARDO TRUMPER: La Comedia Musical en los Estados Unidos	21
SALVADOR MORENO: A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes	27
JOSE HOSIASSON: Tras una historia del Jazz	37
FELIX VILLARREAL VARA: Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú	33
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente (V)	44
GUSTAVO BECERRA: Roberto Falabella Correa (1926-1958)	59
FE DE ERRATAS	61
CRONICA:	
VI Festivales Bienales de Música Chilena	26
Temporada de Conciertos al Aire Libre	64
Término de la XVII Temporada de Cámara	65
Orquesta Filarmónica de Chile	66
Conciertos de la Asociación Nacional de Compositores	66
Conciertos y Recitales	67
Conciertos, por Radio, del Cuarteto Santiago	69
ACTIVIDADES MUSICALES EN LOS INSTITUTOS DE CULTURA	69
NOTICIAS.	74
NOTAS DEL EXTRANJERO	77
LA MUSICA EN PROVINCIAS	84
HEMOS LEIDO	86
PARTITURAS	87
REVISTA DE REVISTAS	89

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Diréctor

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

SEXTO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

Los diez años transcurridos desde la iniciación de los Festivales de Música Chilena, dando cabida a seis torneos bienales, son un lapso que permiten suficientemente discurrir con serenidad sobre la significación, finalidad y utilidad de dichos concursos. Los elementos de juicio los han proporcionado ellos mismos al realizarse.

No cabe duda que los procedimientos de "Premios por obra" y "Festivales de Música Chilena" han estimulado decididamente la producción musical, lanzando a muchas personas a través del pentagrama, lo cual, dentro de las apreciaciones, sin duda siempre competentes y honradas de los jurados instituidos determinadamente en cada caso habrá provocado reales y eficaces estímulos a la par que desilusiones y perplejidades: es la suerte corrida en los concursos, se dirá, sin embargo, creemos que en este tipo de torneos la suerte debería ir preservada por un mínimo de garantías, garantías que, naturalmente, debe proveérselas el interesado.

En este raro país que es Chile, lo institucional marcha inconcebiblemente bien; se diría que Portales logró encarnar no ya sólo en las instituciones sino en el concepto mismo que las representa, una validez tal, que a poco de funcionar aquéllas se convierten en tradición, y en tradición operante y eficaz. El público respeta y acepta una institución no sólo porque camina bien, o porque responde a una realidad viva —como es el caso en general de nuestras instituciones que animan y regulan la actividad musical—, sino, además, porque se las siente garantizando los derechos de todos, democrática e indiscriminadamente. No podríamos, sin embargo, asegurar que esto, beneficioso y justo en muchos órdenes, sea lo aconsejable en materia de arte, en donde la exigencia de la calidad técnica se incompatibiliza con toda otra consideración. Sería inhumano, por otra parte, pretender que al estímulo que representan los concursos en referencia, no acudieran a tentar suerte moros y cristianos. La preselección confiada a un jurado competente, se encarga de obviar, en parte, este proceso eliminatorio, aún cuando, como ocurre con todo ju-

rado, el gusto, las preferencias personales, las tendencias dominantes, las diferencias de criterio en el orden estético, la no siempre posible audición de las obras, hacen que su fallo sea muchas veces sólo aproximado. Esto no implica crítica para nadie; nos asaltan serias dudas si el fallo que sobre el "Tristán" hubiera emitido un jurado compuesto por Schuman y Brahms. Y si Wagner hubiera presidido un jurado para calificar obras de Schuman y de Brahms, ¿cuál habría sido su veredicto? Con toda la admiración y respeto que nos merece Vicente D'Indy, nos sorprende con sus juicios acerca de la obra sinfónica de Brahms. Es el tiempo, y a veces en largos plazos quien ha comprobado, y luego impuesto, la validez de las obras valederas.

Hemos dicho anteriormente que sería de desear que estos concursos crearan una ética profesional. Normalmente, en competencias de cualquier orden, tanto el riesgo a que se exponen los participantes, como el trabajo exigido a los jurados, van respaldados por un mínimo de condiciones técnicas que posibiliten algún éxito. Nuestros sistemas de premio por obra y de Festivales, no han logrado crear una conciencia autoselectiva. Sin duda no es esa su finalidad, pero sí debiera contribuir a ella, orientando a quienes corresponda hacia el verdadero sentido y utilidad de la creación musical. En nuestro tiempo los estímulos, los medios materiales, y una cierta "manía" artística ha hecho entrar en los dominios del arte a una cantidad de gente que jamás debió cruzar aquellos umbrales. Hay quién sostiene que siempre ha sido así, y que de un gran número de pretendientes sólo unos pocos ligan su nombre a la posteridad. Sea eso así, o no lo sea, en nuestro tiempo hay el agravante de una estimulación muchas veces forzada. Así, pues, creemos que en un país joven como el nuestro, el estímulo a la creación musical que importa los premios por obra y los festivales bienales, hay que dirigirlo hacia donde estén las semillas capaces de germinar. ¿Cómo hacerlo? La pregunta, difícilísima de contestar, por cierto, puede abrir un amplio campo a indicaciones y debates sobre el tema que dada la altura de miras con que están planteados estos problemas en Chile, nos beneficiarían grandemente.

A estas someras consideraciones alrededor de los elevados propósitos que inspiraron la creación de los estímulos a la composición musical en Chile y a sus posibles aspectos negativos, se sigue, como en corolario, la observación de una segunda fase del proceso de los festivales. La parte negativa en el caso de premios por obra —esto es el rechazo de las obras por una calificación muy baja—, no tiene trascendencia pública, y el daño a que se expuso el interesado lleva al menos la garantía, ya que no el

consuelo, de que fue un jurado de expertos y previo un detallado estudio, quien determinó. Las obras seleccionadas para los festivales, en cambio, deben afrontar el juicio del público. Respetamos profundamente el juicio del público, pero a condición de un largo plazo. Ya nos hemos referido a esto, y no podríamos desconocer que cuando se asigna al tiempo la decisión consagratória de las obras, es del hombre convertido en público, de quien estamos hablando. Muy diferente en cambio es la validez de éste su juicio inmediato ante una obra que escucha, una o dos veces a lo más. Y podemos hablar en nuestros festivales de "juicio del público" porque los coeficientes establecidos para cada clase de los tres tipos de votos existentes, no alcanzan a hacer primar las calificaciones de los "compositores" y "técnicos", de quienes se espera, como es natural, un juicio más acertado. Por otra parte, el democrático anonimato de los votos muestra a veces proceder técnicos (calificación de obras) absolutamente inverosímiles y que nadie podría explicarse por ser de quien vienen.

Por lo demás siempre han habido obras musicales que ya por su estructura, ya por su contenido expresivo son fácilmente asibles por el público, son obras directas. Esta condición que favorece una aprehensión rápida y diríamos a su primer contacto con el público de cualquiera manifestación artística, buena o mala, suele inducir a error haciendo confundir la claridad, sencillez o grandiosidad, en el caso de una obra musical, con su calidad. De este modo, obras que más tarde y al cabo de audiciones repetidas se consideran excelentes, fueron rechazadas en un principio por el público, debido a su complejidad o a su lenguaje poco amable. Y viceversa ocurre con obras que a poco de una acogida apoteósica van siendo relegadas al olvido. En correctas condiciones de ejecución, no puede ni debe pedirse al público el veredicto sobre una obra a raíz de una o dos audiciones.

Estas y otras consideraciones que puedan hacerse sobre los procedimientos ideados en nuestro país para estimular la creación musical, en nada menguan su extraordinaria importancia ni su profunda significación. Es más aún, se trata de algo único en el mundo y que despierta el más vivo interés en cada lugar en donde se tiene conocimiento de ellos. No cabe duda por otra parte, que estos torneos mantienen una información bastante exacta de lo que está ocurriendo en materia de composición musical entre nosotros; es una toma de pulso a las nuevas tendencias y al trabajo de los compositores ya conocidos y a los nuevos que van surgiendo.

* * *

Este año hemos podido constatar que a las ya definidas y variadas orientaciones estéticas de nuestros músicos consagrados se agregan posiciones y nombres nuevos. La tendencia dodecatonal con sus diferentes matices y aplicaciones imperó generalmente en este festival. Y si el juicio particular sobre cada obra lo dejamos a los críticos, a los estudiosos y al tiempo, es muy satisfactorio, por de pronto, comprobar la vitalidad y eferescencia con que nuestra vida musical se desenvuelve, continuando la senda que tan poderosamente abriera la gestión Santa Cruz-Carvajal allá por los años 29 y 30.

Con mayor o menor fortuna, los nombres de Gustavo Becerra, Roberto Falabella, cuyo fallecimiento acaecido apenas concluido el festival, vino a poner una nota de tristeza; de León Schidlowsky, de Gastón Soublette, de Darwin Vargas, de Cirilo Vila, Tomás Lefever y Abelardo Quinteros, compitieron dentro de un nivel técnico elevado, especialmente en los casos de Becerra y Falabella. Fuera de Soublette con sus Variaciones para piano sobre un tema de Mahler, Vargas con su Obertura para tiempos de Adviento y Cirilo Vila con su Sonata para Flauta sólo, todos los demás han de situarse en la corriente estética dodecafónica o atonal en boga. La posición experimentalista de Becerra tanto en la construcción como en la búsqueda de efectos orquestales novedosos significan un aporte de interés que pone en conexión nuestro medio con los similares de Europa, especialmente.

La dirección de esta revista se hace una obligación de felicitar y agradecer profundamente a Héctor Carvajal y a la Orquesta Sinfónica de Chile, que pusieron todo su interés y dedicación al mejor logro de las ejecuciones. Lo mismo vale para Enrique Iniesta y su conjunto de Cámara, nueva agrupación ya excelente y de la cual se espera más aún; para el Coro de la Universidad de Chile, y su Director Marco Dusi, y para los solistas señora Boulanger, señores Alberto Dourthe, René Reyes, Manuel Cuadros; señora Fries y los Cuartetos Chile y Santiago. El desempeño de solistas y Conjuntos revela en este festival, una vez más, el grado de madurez a que ha llegado la vida musical chilena.

OCHO SIGLOS DEL CANTAR NAPOLITANO

VITALIDAD ACTUAL DE UNA DE LAS FORMAS MUSICALES POPULARES MÁS
ANTIGUAS DEL MUNDO

p o r

Enrique Bello

A comienzos de nuestro siglo, la *canzone napoletana* adquirió en el mundo una patente de universalidad que después, sólo el jazz y sus derivaciones ha logrado alcanzar. Nuestras madres y abuelas la escucharon o cantaron en los salones del novecientos. Se popularizó más aún en Europa. Los alemanes del tiempo de Guillermo II fueron particularmente adictos a esta música dulzona, sentimental y a veces arcaizante. El hecho es que, por lo menos en nuestro medio, la canción napolitana tuvo su época, como en el resto del mundo, y desapareció, barrida por canciones y bailables más a tono con los cambios que la sociedad de este siglo ha venido introduciendo.

Jamás pensé que entre las varias cosas sobre las cuales habría de escribir algún día estaría el tema de hoy: la *canzone napoletana*. Porque, ¿a quién puede ocurrírsele tratar asuntos que no le son gratos? Por lo general, cuando así se obra, el hecho se opera por reacción. Pero el escribir en semejante estado de ánimo indica casi siempre resentimiento, y difícilmente tal sensación se hace presente en asuntos tan alejados de nuestras preocupaciones principales. El hecho es que el día en que, hace poco más de un año, me embarqué con rumbo a Italia, empecé a sentir, como un mareo persistente, la repetición hasta el infinito de la canción napolitana, tocada y cantada en todos los ritmos imaginables por las tres orquestas del barco que, naturalmente, era un barco italiano. Supe después que la mayoría de los músicos de estas orquestas eran napolitanos; pero la razón de este proteccionismo no residía en la regionalidad de los músicos. La verdad es que la canción napolitana es el canto nacional de Italia, y que, lejos de desaparecer, como ocurrió en el resto del mundo, por substitución, su producción se ha incrementado cada año, a pesar de la decadencia que ha experimentado en el sentido de su típico origen. En Italia se canta y se baila con las canciones de los festivales anuales de Nápoles. Los compositores y los cantantes preferidos ganan fortunas enormes, y de vez en cuando, algunas de estas canciones, haciendo honor a sus ancestros, vuelven a dar la vuelta al mundo, por

encima de cualquiera importación popular norteamericana o francesa. Una prueba al canto: cuando dejé Italia, a fines de julio de este año, "Nel blu dipinto di blu" empezaba a ser reemplazada en el fanatismo popular italiano por otras canciones más recientes. En agosto, esta canción era cantada en todo Chile, en todo Estados Unidos, y en la mayor parte de Europa. Doménico Modugno, su autor, es más popular que el Presidente Gronchi, y desde luego percibe por sus canciones entradas mucho más altas que las del Primer Mandatario.

Así, pues, aquello que en un comienzo nos produjo seguramente mayor desagrado que la condena que uno podría sufrir, de escuchar cuecas chilenas durante 24 horas diarias, debió llevarnos, forzosamente, a una reflexión: ¿Cuál es el origen de este monopolio regional de la música popular italiana, y su extensión en todo el país?, ¿es que no se dio música popular y folklore musical en las otras regiones de la península?, ¿cuándo comienza en Italia la canción napolitana?

Formulando preguntas como éstas atravesé Italia. Las respuestas casi nunca fueron claras: sí, aquí en el Piamonte se dio también, en otro tiempo, la canción; sí, en la Lombardía; pero no se la cultivó, no hubo continuadores, buscadores, y logró salir, sólo por excepción, del ámbito regional. Pero la canción napolitana está ahí. Se la cantó y se la canta en el Véneto como en la Toscana. La cantaron también artistas famosos, de Caruso para atrás y para adelante, ¿a qué más?

Así llegamos un día a Nápoles. Había que resolver esto, que para un sudamericano indiferente a las fiorituras meridionales resultaba algo como un absurdo. Como invitado del Ente del Turismo napolitano, fui visitado en el hotel por periodistas. Entre las preguntas que se me hicieron estaba la que para ellos es la más natural: "¿Qué opina usted de nuestra *canzone*?". No podía opinar, a riesgo de aparecer descomedido con aquellos que tan gentilmente me habían invitado. Sin embargo, al día siguiente apareció en un diario de Nápoles que yo estaba allí especialmente para estudiar la canción napolitana. Dedo en boca, me dije, y ese mismo día fui a saludar al señor Director del Ente Provinciale per il Turismo de Nápoles, personalidad justamente estimada.

En su escritorio, la canción continuó girando. La publicación del diario había sido leída por el Director. Después de las palabras usuales en estos casos, el distinguido napolitano, con una familiaridad que es común entre los del meridión italiano, se sentó sobre el escritorio, y empezó a cantar una canción, en voz baja. ¿La conoce?, me preguntó. No estaba bien seguro, pero contesté que sí. Debí escucharla en el barco, o

tal vez en los discos que se oyen al andar por las calles. "Es mía", me dijo el Director. "Y esta otra... ¿la reconoce?. También".

Fue entonces que decidí la cuestión: había que ocuparse de la canción napolitana. No supe hasta entonces que existiera en el mundo un culto mayor por una forma popular de música que aquel que Italia demuestra por la suya.

* * *

Para bucear en los orígenes de la *canzone* existe una bibliografía generosa, que podría envidiarse para formas musicales más cultas. Sin embargo, el ensayista contemporáneo Massimiliano Vajro, es posiblemente quien ha reunido mejores materiales, y allegado luces que permiten establecer con claridad las relaciones entre el pasado y el presente de la canción napolitana, asunto éste no siempre tratado con independencia. Porque los tratadistas napolitanos, son generalmente, por encima de todo, napolitanos, y como es natural marcan sus preferencias a aquellos compositores de su color. Vajro, sin embargo, abunda en esta ponencia: la canción napolitana nació hace muchos siglos en los labios del pueblo; se refinó después a través de la experiencia de los villancicos o *villanelle*, filtró definitivamente la propia expresión sobre el palco escénico de la ópera bufa, se enriquece con los motivos del ambiente popular ochocentista, y encuentra su más alto desarrollo en dos cultores y difusores insignes, que viven entre los siglos XIX y XX: Salvatore Di Giacomo y Enrico De Leva.

Son numerosos los ensayos que tratan de establecer el remoto origen de la *canzone*. El propio Benedetto Croce se ocupó del problema, en sus investigaciones. Ya en la segunda mitad del siglo pasado, se despertó una verdadera fiebre investigativa para trazar una línea histórica que permitiera desenterrar las esquivas raíces. Numerosos estudiosos se internan por la campiña italiana, visitan las aldeas más alejadas, interrogan y anotan. Se compila así un vasto repertorio, se busca la ascendencia y descendencia de éste u otro hallazgo. Se producen confusiones cuando se señala como una misma cosa el canto popular y la canción napolitanos. Se llega, finalmente, a una apreciación justa: el canto popular es el producto de una creación colectiva, que se desarrolla, ajusta y desajusta, con el correr del tiempo. En la canción napolitana el proceso ochocentista toma base en grupos de personas que se reunían para dar, cada una, la contribución de una palabra o de un verso (en la canción napolitana fue siempre más importante el verso que la música, en el orden de importancia que regionalmente se le ha dado).

Junto al canto popular va creándose, pues, el *popularesco*, que se nutre del primero; pero que a diferencia de él, no se produce en la masa del pueblo, transmitiéndose y agregándose de generación en generación. El *popularesco* —y en este caso la *canzone*— tiene un inventor individual, el poeta. Los primeros ejemplos de canción napolitana son francamente populares y se remontan al pre Renacimiento, a los comienzos del 1300. Después los músicos y poetas populares la vuelven *popularesca*, por decirlo así, más culta. Es en pleno siglo XIX que nace lo que se compone hasta hoy como *canzone napoletana*.

Hurgando más en el pasado, los investigadores establecen que, si bien en Nápoles se cantaba antes del *trecento*, es evidente que se ha confundido frecuentemente poesía y canto, atribuyendo al folklore musical cada fragmento de poesía lírica dialectal que nunca tuvo música. Tal poesía, que jamás pudo repetir el pueblo, se encerraba en los ambientes cultos. Vajro da, en cambio, algunos ejemplos de cómo el pueblo napolitano del 1300 buscaba los motivos de su canto en las impresiones elementales, en los acontecimientos políticos. La primera poesía napolitana fue satírica, rara vez lírica, con frecuencia jocosa. Sucesos de índole política inspiraron versos como los siguientes:

Beata chella crapa,
che fece tale agniello,
che lo Conte di Manoppiello
é tenuto levarese lo cappiello,

que algunos sitúan en el 1300 y otros en el 1400. El episodio da luz suficiente para seguir el proceso de un canto popular: el Conde de Manoppello, al encontrarse con Jacopo Arcucci, de Capri (vulgarmente llamado Jacobo de Capra), gran chambelán del reino en tiempos de Juana I, se negó a saludarlo, como era su deber, sacándose el sombrero. Juana le ordenó quitárselo, amenazándolo con un castigo. Y el altivo Conde de Manoppello... debió quitarse *il cappello* (el sombrero).

Hay otros fragmentos que el ensayista mencionado cita, y que evidentemente formaban parte de canciones de amor, demostrativas de que la poesía lírica napolitana del 1300-1400 no fue, por otra parte, sólo satírica:

O vedovella, quando staie a litto
lamentati di me, ché n'haie raggione;
O vedovella de Castiello a mare
passa sso'ponte e vieneme a basare,

y si sólo traducimos del dialecto *litto* por lecho, y *vedovella* por viudita,

lo demás queda bien al alcance de cualquier lector en español. En los comentarios que se hacen a tales ejemplos, se afirma que éstos correspondían a una canción que se cantó en el 1400, lo cual hace remontarse la *canzone napoletana* a un período hasta no hace mucho tiempo insospechado. No hay que olvidar, por otra parte, que por aquellos tiempos se llamaba *canzone*, no solamente a la expresión cantada, sino también a una forma poética de determinadas características métricas. Es, pues, importante el documento que afirma que la canción de la viudita tenía además su propia música.

En los siglos XV y XVI, las formas típicas de la música popular italiana eran la *fróttola*, la *villanella* (villancico), y el *strambotto* (copla). Desgraciadamente, de los elementos populares primitivos han quedado muy escasos vestigios, y los ejemplos de villanelas y estrambotes que algunos tratadistas ofrecen —como bien lo establece Massimiliano Vajro— son, en gran parte, imitaciones doctas de las formas originales. Durante mucho tiempo se propaló que la *fróttola* tenía un carácter musical rústico y primitivo, por el hecho de que los compositores italianos de comienzos del siglo XV no conocían el contrapunto. Sin embargo, Pannain advierte que si a la *musa popular* conviene el canto al unísono con acompañamiento de un instrumento, los músicos cortesanos conocían bien el contrapunto, y lo empleaban en sus elaboraciones de temas populares o en composiciones de entonación popularisca. La atracción que la forma musical de la *villanella* ejerció rápidamente en el ambiente culto napolitano e italiano, fue la condena de la villanella misma, que se modificó en una avalancha de finas y difíciles composiciones, en las cuales un simple tema poético dialectal (más tarde ni siquiera dialectal) se estructuraba en contrapunto y desarrollaba en forma brillante, y por lo tanto extraña al modo popular.

La *villanella*, en su forma más espléndida y típica, fue siempre polifónica y no monódica como es, por naturaleza, el canto popular napolitano y como había de ser más tarde la canción napolitana. El folklore musical napolitano se expresa siempre con formas monódicas: una voz, sola o con acompañamiento de *teorba*, de *calascione*, nunca con coros. El napolitano rechazaba el canto coral, que permanece como una característica del folklore de las regiones septentrionales de Italia, y aun cuando canta en compañía —un ejemplo es el popularizado “Funiculí, funiculá”—, las voces pueden ser muchas, pero la línea melódica es una sola, sin descomponerse jamás en polifonía. Así, pues, aciertan los ensayistas que desconocen la derivación estricta de la canción napolitana de la *villanella*.

* * *

Hemos dicho ya, que existe una abundante literatura sobre nuestro tema. Difícil resulta desarrollar, en espacio breve, una relación cronológica de las alternativas del cantar napolitano. Pasemos, pues, de golpe al *settecento*, tratando siempre de mantener los nexos principales de la evolución de esta forma.

Con el mejoramiento de la técnica musical, el fin de la furia del barroco, y la presencia de algunos buenos maestros divulgadores, el siglo XVIII da fuerte impulso a la canción napolitana. Va afinándose la expresión, surgen los temas, los diseños melódicos se vuelven más lineales y claros, la armonía se alimenta de la gran experiencia musical de la escuela operística napolitana. Y será, justamente, la ópera bufa la que se encargará de conservar la poesía dialectal *settecentesca*. Scherillo, que escribe un penetrante estudio sobre los textos de la ópera napolitana, recogió una serie numerosísima de canzonetas populares que descubre al leer decenas de libretos ya olvidados, musicados por grandes y modestos autores. En muchos casos, las canciones, al pasar a través de las modificaciones de los libretistas, habían perdido sus características originales, si bien permanecía intacto el punto de partida y a menudo aun el metro y el ritmo, lo que testimonia cómo la ópera había acogido en su seno y preservado numerosos fragmentos genuinos de la producción popular del siglo XVIII, que se han transmitido hasta nosotros, si bien de muchos de estos libretos no se ha conservado la música. Se argumenta, sin embargo, que en éstos las canzonetas populares venían cantadas sobre el mismo motivo con el cual eran cantadas por el pueblo.

Hubo, sin embargo, casos en el sentido inverso, de canzonetas compuestas sobre motivos de ópera, a los cuales se adaptaron versos dialectales. Es difícil establecer la genealogía segura, pues se hace casi imposible encontrar en el maremágnum de la ópera bufa napolitana el origen, los diversos motivos musicales; sin embargo, es evidente, por ejemplo, que la música de "A la fiera de mast'Andrea" y de "Lo zoccolaro" no es absolutamente popular, sino que fuertemente mezclada con cadencias y atmósfera de la ópera de teatro. Por otra parte, la *canzone* de la segunda mitad del XVIII y de los primeros decenios de mil ochocientos, invade frecuentemente el campo de la música cortesana, y entre los dos planos se producen continuas interferencias, que establecen su parentela. De las dos canciones citadas, la primera hace la relación de la visita a una feria:

Alla fiera de Mast'Andrea m'accattaie no campaniello
 ndinghete ndinghete 'u campaniello, oje Menechella, oje Meneché.
 Alla fiera de Mast'Andrea m'accattaje no tammurriello,
 ttupete ttupete 'u tammurriello, ndighete ndighete 'u campaniello
 oje Menechella, oje Meneché, etc.

que es una retahila de sabor onomatopéyico. En esta estrofa, que habla de la feria del Maestro Andrés, hay continuas imitaciones de instrumentos: la campanilla, el tamborino, después viene el violín, el *calascione*, etc. La música está planteada sobre una progresión armónica de aquellas que se encuentran a cada paso en la música del XVII italiana y napolitana.

Hay, por otra parte, varios ejemplos de aprovechamiento de viejas canciones populares por músicos cultos. "Funesta ca lucive", *canzone siciliana* del siglo XVI, está adaptada por Bellini en su ópera "La sonámbula". Antes de esto, habíase difundido que Paisiello, Pergolesi, Cimarosa, Jommelli y otros compositores de ópera bufa, habrían escrito *canzonette popolarische*. Para afirmarlo se basaban en que estaba a la vista la inclusión de motivos populares en las partituras setecentescas, atribuyéndosele a los mismos autores la paternidad de las canzonetas incluidas. Vajro lo niega, probando que la atmósfera del *settecento* no estaba aún madura para que estos músicos operísticos musicaran canciones.

Debía llegar el primer romanticismo y su atmósfera importada de otros países, en el inicio del siglo XIX, para que por fin la producción dialectal anónima y el folklore fueran recogidos, valorizados e investigados.

* * *

Desembarquemos, finalmente, en el *ottocento*. El primer período de la historia de lo que con criterio de hoy se llama la *canzone napolitana*, queda registrado en el siglo XIX en algunos centenares de toscas hojas de papel de 30 por 30 centímetros, estampados por un solo lado, adornados con grabados primitivos y ornamentos tipográficos de deliciosa factura, realizados con la colaboración entusiasta de los tipógrafos napolitanos. Estas canciones estaban decididamente influenciadas por la ópera bufa del siglo anterior. Estas hojas, que eran los primeros documentos de difusión impresa, constituyeron la tribuna de la primera poesía napolitana, y hacen florecer el entrecruce de réplicas e imitaciones. Regaldi, que viene por primera vez a Nápoles en 1840, fue testigo de la exuberancia que en aquel tiempo tenían las hojas volantes, en la fiebre

de la difusión. Sin embargo, para él, el origen de éstas se sitúa en la merma del bandolerismo, que recoge la suma de las "historias" estampadas sobre éste o aquel bandido, y que se vendían junto al Molo entre los grupos de cantores populares; así se acerca el pueblo a la recién florecida "lirica molle e sospirosa" de las canzonetas que se cantaban junto a las arpas de los *Viggianesi*, tanto como a los cémbalos de las damas.

Es notable que en Nápoles no sólo el compositor y el poeta de la canción son importantes; grado de personajes alcanzaron los tipógrafos e impresores del ochocientos, entre los cuales había también poetas que editaban sus propias canciones, además de las ajenas.

De las primeras décadas del 1800 se destaca un numeroso grupo de cancionistas e impresores, entre los cuales mencionamos, de paso, a Raffaele Colucci, Raffaele Sacco, De Marco, Pietro Martorana, Azzolino. Casi contemporáneamente surge el canzonetista más famoso de todos: Salvatore Di Giacomo, y poco después (alcanzan a ser amigos), Enrico De Leva, que compone y vive en nuestro siglo. De Colucci es la más divulgada "Don Ciccillo", cuyo personaje se hace legendario. Otras canciones de estos comienzos, algunas de las cuales se cantan aún hoy en día, son "Luisella", "Te voglio bene assaje", "O Cardillo", canciones todas que tuvieron con el tiempo numerosos versificadores, réplicas y contraréplicas.

En 1847, Teodoro Cottrau, nieto de un Mariscal de Napoleón —cuyo padre se había establecido en Nápoles, atraído por la *canzone* y su ambiente, al punto de hacerse editor y escritor de las mismas—, editó "El eco del Vesubio", que duró hasta 1870, en el cual publicó alrededor de un centenar de canciones de las distintas regiones de Nápoles. Teodoro Cottrau escribió, él mismo, canciones, y es suya una de las más célebres en el mundo: la barcarola "Santa Lucía":

Sul mare luccica
l'astro d'argento,
placida é l'onda
prospero il vento.
Venite all'agile
barchetta mia,
Santa Lucia,
Santa Lucia!, etc.

De esta famosa canción existía, también, sin embargo, una versión dialectal, de la cual nunca se habla. El mundo internacional —dice con pena el tratadista Vajro— prefirió a las palabras dialectales el texto italiano elegido por Cottrau, y que fue escrito por Enrico Cossovich, un

dálmata naturalizado napolitano. Así, por ejemplo, para citar sólo los dos primeros versos: *Sul mare luccica — l'astro d'argento . . .* corresponde en el original nunca cantado: *Comme se fricceca — la luna chiena! . . .* en los cuales el verbo *friccecare* muestra una luna radiante que se refleja en el mar, dando a la imagen una bella síntesis.

En las vecindades del 1900, es De Leva quien crea su canción más famosa y una de las expresiones más puras de la creación napolitana: "Spingole frangese". De Leva es un músico culto, amigo de D'Annunzio, que siente la *canzone* como una religión. Caruso hace célebres algunas de las primeras canciones del entonces joven musicador napolitano.

De Leva capta en sus canciones, con los versos de Di Giacomo, todo el ambiente romántico finisecular, las actitudes desmayadas de las damas con aquellos atuendos que las dividían en dos, desde la cintura, la luz azulenta del gas en los interiores recamados de brocados, las embriagadoras puestas de sol en la riviéra napolitana, las serenatas nocturnas, el verano de Nápoles con su perfume de cardenales y de tomates puestos a secar, el aroma de los pinos de Posillipo. Es ésta una música que no prorrumpe en acentos dramáticos, sino que exhala perfumes, cuenta las cosas que se producen en el frágil corazón de los enamorados. No se le pide más a esta música, que representó a una sociedad enferma de romanticismo grave, considerada en la universalidad que logró como música popular. Su vitalidad se prueba, sin embargo, cuando en su evolución hasta nuestros días conserva, apenas modificados por el mayor o menor talento de los compositores, los elementos fundamentales de la vieja alquimia romántica.

Volviendo un poco a los comienzos del desarrollo ochocentista de la *canzone*, preciso es mencionar la iniciación de las canciones dedicadas o con motivo de la fiesta religiosa napolitana de Piedigrotta. Los napolitanos —y gentes de toda Italia, y también del extranjero— van cada año en peregrinación nocturna al santuario que existe en la Iglesia de Piedigrotta, donde se venera la virgen del mismo nombre. Esta peregrinación data de siglos, pero desde 1835 solamente se empezó a componer canciones para la fiesta de Piedigrotta. La *canzone* que se hizo célebre en aquella peregrinación fue "Te voglio bene assaje", de Raffaele Sacco. Más tarde la composición de canciones para esta fiesta religiosa entró en un período de decadencia, por la comercialización que provocaron círculos y asociaciones que estimulaban las *canzone pedigrottesche* con fines de atracción turística.

Refiriéndonos nuevamente a De Leva, el más importante, con Di Giacomo, de los cultores de la *canzone napoletana* durante el final del

siglo pasado y de comienzos del presente, ambos habían de formar pronto la pareja de creadores de canciones más notables que ha tenido Italia. De Leva escribe la música y Di Giacomo los textos. Así se popularizan "Rosa Rusé", "Lacreme amare" (1886), "Pastorale"; la ya mencionada "Spingole frangese", que la escribe De Leva para la fiesta de Piedigrotta, de 1888. Cuando el Káiser visita Nápoles en los días del 1900, la "Spingole frangese" la entonaban los brillantes oficiales prusianos, y a la entrada del emperador germano a la ciudad, la canción piedigrottesca de De Leva fue ejecutada por la banda con ritmo de marcha, y los soldados alemanes marcaron con ella el paso del ganso. Vienen después "A canzone d'a pupata", "Ammore piccerillo", "Vocca 'e rosa", "A Capemonte", etc., cuyos versificadores son Di Giacomo, Peppino Turco, Bracco y otros.

Puede decirse que, a diferencia de lo que después había de ocurrir constantemente con la música popular, tanto la de Nápoles como la de otros países y regiones del mundo, la canción napolitana del siglo pasado nace por obra de músicos y poetas cultos, refinados algunos, que crearon los, por decirlo así, modelos del género, después de recoger lo mejor de la tradición popular en una labor que demoró tiempo y sacrificios. Ellos —Di Giacomo, De Leva, etc.— le insuflaron nueva vida y unificaron el espíritu del cantar que el pueblo napolitano había ido entregando con el caminar de los años. El propio Enrico De Leva dice, en un reportaje que el "Corriere di Napoli" publica en 1929:

"Yo creo que las cualidades esenciales de canciones destinadas a expresar la tradición de un pueblo, deberán consistir en la novedad del ritmo, en la originalidad de la melodía, en la veracidad del color, en la buena y simple armonización y, en fin, en la facilidad de su comprensión. ¿Os parece poco esto?... La decadencia de la canción se origina especialmente en las dificultades que presenta, dificultades que no han sido superadas sino por músicos inteligentes, y sobre todo, de buen gusto. Una prueba la da el hecho de que cuando, inclusive maestros de cultura y reputación indiscutibles, intentaron componer *canzone*, el resultado fue una completa desilusión; como por otra parte fue desfigurada, cada vez que se aproximaba la fiesta piedigrottesca, por gran número de chupuceros inconscientes, que se improvisaban tras la conquista de una popularidad fácil... Muchos afirman que la canción fue creada por el pueblo, y no me permito ponerlo en duda; pero entendámonos bien sobre esta aseveración. ¿Qué cosa podía crear el pueblo? Un mote, un motivo, un estribillo; pero no ha creado jamás, desde la base, una melodía completa. Y el *motto*, el *ritornello*, ¿qué habría sido de éstos si no hubie-

ran sido lanzados al dominio de la canción con la cooperación de un auténtico músico? . . .”

En este sentido, De Leva puso en práctica sus convicciones, al crear sus *canzone napolitane*. El interrogó cada vez los antiguos motes y fragmentos de canciones tradicionales del pueblo napolitano, y las compuso o recompuso de acuerdo a su sensibilidad. Muchas veces la melodía entera era creada por el compositor, pero el clima, la atmósfera tradicional han estado presentes en sus canciones. El compositor escribe más tarde una variante de la canción, la romanza, como “O munaciello”, por ejemplo, basadas en leyendas populares.

Nuestra referencia a De Leva no debe, sin embargo, llevar a hacer creer a quienes nada o poco conocen sobre la canción napolitana, que ha sido él quien tuvo trascendencia mayor en el desarrollo y ennoblecimiento de la *canzone*. La tuvo, sin duda, como compositor. Pero es Salvatore Di Giacomo el napolitano que, desde el primer momento, en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del actual, se constituye en el intermediario entre el alma popular y el músico de oficio. Se ha insistido mucho —dice M. Vajro— desde Croce adelante, precisamente sobre el valor trascendental de la poesía digiacomiana, que no es más “napolitana” en el sentido topográfico y psicológico; lo que es verdad además porque un arte *local*, obviamente, no existe sino como punto de arranque topográfico y en el momento en el cual éste desemboca y ocupa la esfera del arte, es que ha logrado levantarse a una significación válida para todos los hombres y para todas las latitudes.

Es indudable que en la poesía de Di Giacomo, hecha *canzone*, Nápoles está siempre presente, aun cuando el poeta transfiera en dialecto motivos y situaciones de otras épocas o regiones, pues la impresión de la transferencia de una zona étnica a otra, deriva de la coexistencia y contemporaneidad de desarrollo de los mismos sentimientos populares en varias y también remotas partes del mundo, en una desconcertante forma de paralelismo cuyas partes se ignoran recíprocamente.

Exceptuada su poesía no musicable, toda la producción de Di Giacomo para las *canzone* es exclusivamente napolitana. Está en ella la atmósfera y el clima de Nápoles, el espiritual y el físico; este Nápoles donde el contraste entre realidad y sueño se encuentran atenuados al máximo, y los elementos de la una y del otro fluctúan sin que se les distinga siempre con claridad, a través de expresiones que moverían a risa si no fueran tan humanas y . . . reales.

Lo importante, por último, es que Di Giacomo crea el modelo básico de la canción napolitana, y que este modelo, que tan buenos cultores

tuviera hace cincuenta y más años, sirve hasta nuestros días, a pesar de las deformaciones y de los chapuceros, de que hablaba De Leva.

El lenguaje de Di Giacomo está hecho de cosas que se ven, se sienten, se huelen, y es al mismo tiempo un lenguaje que, valiéndose del dialecto napolitano, es intrínsecamente música, antes aún que haya sido "puesto" en música. "Di Giacomo —dice el tratadista más arriba citado— está entre su pueblo; encantado, cruza las calles, saluda con galanura a las bellas acodadas en los dinteles de las casas, se detiene estático delante de las tiendas adornadas de frascos y de largas hileras de salchichas... Oh, su Nápoles del tardío ochocientos es verdaderamente un gran pesebre con las cabritas que transportan la leche hasta la misma escala de la casa; con los vendedores de huevos y de gallinas vivas, con el cambista y todos los tipos descritos ya dos siglos antes por Gian Battista del Tufo en su "Retrato de Nápoles". En esta atmósfera el poeta se siente envuelto, coge ávido las expresiones populares, las voces de las calles y de los vendedores, fijando los ojos atentos en cada napolitano. No piensa aún en la gran poesía; más tarde se apartará y la expresión se filtrará más refinada; entonces, de aquella visión tumultuosa y fantasmagórica cogerá el sentido cósmico y por mérito suyo la *canzone* se enaltecerá sobre la topografía ciudadana para elevarse a la dignidad del arte".

En "La FERIA", editada en 1887, compuesta por Di Giacomo para la música de Nicola d'Arienzo, el primer contacto del poeta con el canto popular genera una transcripción conmovida y entusiasta, de la cual damos aquí una maravillosa cuarteta en napolitano. Este pequeño ejemplo basta para advertir hasta qué punto este lenguaje es tanto verso como música:

La nammurata de lu marenare
spanne li panne fora a la marina,
spanne li panne e tene mente a mare,
na vela ianca aspetta ogni matina...

que aunque sea de fácil traducción aun sin conocer este lenguaje, la damos en el nuestro, literalmente:

La enamorada del marinero
tiende la ropa a la orilla del mar,
tiende la ropa con la mente en el mar,
una vela blanca espera cada mañana...

La traducción es imposible. Búsquese mejor ritmo, combínesse idealmente la construcción del verso; no podrá arribarse nunca a la música

que exprime esa estrofa en el bello lenguaje napolitano. *Mare, marenare, nammurata, mente, matina, y panne spanne*. Puestos por el poeta suenan como sonados por el instrumento perfecto para el canto de la enamorada. La duplicación de consonantes, que en el napolitano se usa aún al comienzo de algunas palabras, producen sonido musical, y a veces, cuando el poeta lo requiere, hasta silencios, estallidos; campanas echadas al viento para anunciar la alegría y la fiesta; campanas que redoblan a muerte.

* * *

Muchas crisis ha soportado ya la canción napolitana desde el floreciente *ottocento* a que nos hemos estado refiriendo. Numerosas fueron también sus transformaciones en este siglo. A estas transformaciones, de las que fueron principales intérpretes, autores como Buongiovanni, Rodolfo Falvo, Libero Bovio, Spagnolo, Mario, y Valente, adhirió también Di Giacomo. Acontecimientos demasiado importantes para no rememorar las bases de la vida colectiva, como la guerra del 1914-18, marcaron rutas diversas a la *canzone*. Sin embargo, aquel modelo de que hablábamos, y que Di Giacomo planteó después de hurgar hasta el fondo el pasado del cantar napolitano, permanece en esencia.

Es curioso oír en Italia, cada año, los anuncios agoreros de que la *canzone* está agotada, que ya va a morir, y al mismo tiempo ver y escuchar cómo también cada año la canción se viste de *ave fénix* y vuelve a encarnar en el pueblo, contra todos los vaticinios.

Los festivales de Nápoles y otros que tienen lugar en diversos puntos de Italia, concitan no sólo la atención italiana. A estos torneos asisten representantes de casas editoras de toda Europa. Se imprimen miles de discos y de música escrita para ser ejecutada y cantada; se producen prolongadas discusiones entre los especialistas de los diarios y revistas, acerca del mayor o menor mérito de ésta o aquella canción recién salida de un festival. La gente canta o baila con ellas, según el arreglo que las orquestas hagan, cada una por su cuenta, para revelar los valores que, a juicio de cada cual deben destacarse. Por último —y esta es la parte desagradable, no sólo de la suerte que corren las canciones napolitanas de nuestros días, sino que de toda la música popular contemporánea—, entra el factor intérprete a arrebatar la popularidad. De improviso el público olvida —cuando no desconoce— al compositor y al escritor de la canción, para sólo repetir el nombre del cantante. El cantante es el gran fenómeno. Se canta como él, se repiten las mismas deformaciones que éste introdujera, muchas veces por incapacidad vocal. Se hace de

este ser amorfo que es casi siempre el cantante de música popular, el ídolo sagrado, el modelo, el gran patrón de la moda. Llueven toneladas de dinero sobre el improvisado héroe: contratos en las radios, en la televisión, en los estudios cinematográficos. Por lo general, se trata de individuos que apenas conocen la música —respeto para las excepciones— y que si tuvieran que cantar en un teatro sin micrófono, no los escucharía ni el pianista acompañante. La “voz microfónica” ha hecho el milagro.

Pero no nos apartemos demasiado de nuestro tema. Hemos llegado al final. En los momentos en que estas líneas se publican, hay por lo menos tres canciones de los últimos festivales de Nápoles que se cantan en Chile con insistencia desesperante. Ocurre lo mismo en todo el mundo europeo y americano. Las canciones napolitanas de este último tiempo se cantan en todos los idiomas, se vierten a todos los ritmos. Si esto no es vitalidad de una música popular, no sé, en verdad, qué es.

En Venecia, poco antes de volver a Chile, encontré al más celebrado de los músicos de *canzone*: Doménico Modugno. Por excepción, Modugno es un individuo que muestra cierta naturalidad, que no se ha ensoberbecido con sus tremendos éxitos como compositor y cantante. Estaba cansado, agotado de festivales, de asuntos con casas editoras de discos, de contratos. Descansaba haciendo teatro en el escenario levantado al aire libre en el Parque de la Bienal de Venecia.

Mientras tanto, en Nápoles, otro compositor había llegado hasta los tribunales para disputarle la paternidad de una de sus últimas canciones.

Pero esto entra ya en el campo de la crónica de hechos del diario vivir. Y aquí hemos tratado de exponer algo del origen y de la permanencia de la *canzone napoletana*. Gústenos o no, este género popular presenta más de un aspecto de esa universalidad que salva mares y montañas, épocas y gustos.

LA COMEDIA MUSICAL EN LOS ESTADOS UNIDOS

p o r

Bernardo Trumper

ESBOZO HISTÓRICO

Un extraordinario fenómeno músico-teatral empezó a gestarse en la primera década de este siglo en los Estados Unidos. La evolución de una nueva forma de arte. Muchos y claros pueden haber sido sus orígenes y muchas las trayectorias y aproximaciones a otras variedades del teatro-musical, pero algo es innegable: en la comedia musical norteamericana existe una fuerza propia y el significado de la expresión de un pueblo.

La comedia musical norteamericana es una auténtica expresión de los Estados Unidos, sin por esto dejar de tener la universalidad de una auténtica forma de arte.

La ópera, la opereta, la ópera bufa, la revista musical y la zarzuela española tienen serios puntos de contacto con la comedia musical. La comedia musical ha tomado y seguirá tomando motivos y formas de estos otros aspectos del teatro-musical, del mismo modo que los grandes artistas toman formas y motivos de los maestros de antaño para recrear, borrar o contraponer con una nueva visión una expresión propia y diferente.

En sus comienzos, la similitud con la opereta vienesa es grande, y probablemente no podamos hablar aún de comedia musical cuando, en 1910, Víctor Herbert estrena "Naughty Marietta" y gana los corazones de sus auditores con la canción "¡Oh! dulce misterio de la vida". Entre los precursores, podemos contar también a Sigmund Romberg y su opereta "El príncipe estudiante". Punto culminante en los comienzos del desarrollo de la comedia musical estadounidense es la aparición de "Show Boat" de Jerome Kern, que introduce una seria historia dramática en la escena musical-popular norteamericana y que contiene melodías que pueden considerarse obras maestras dentro de su género, canciones tales como "Old Man River". Jerome Kern inicia aquello que más tarde se transforma en la característica esencial de la comedia musical y es la integración cerrada de los personajes y argumento, con la música.

Sin lugar a dudas, George Gershwin, sigue predominando como uno de los más notables creadores de comedias musicales, es quien mejor

captó el sentido propio y profundamente norteamericano de esta nueva forma. Fue el primero en conquistar el Premio Pulitzer para este género, con su brillante sátira política "Of thee I Sing", estrenada en 1931. "Girl Crazy" está llena de melodías cuyo valor se mantiene intacto, aunque fue estrenada en 1930. Cinco años más tarde, Gershwin produce "Porgy and Bess", y desde entonces se discute si esta obra es una ópera o una comedia musical; pero nadie discute sus cualidades musicales y su impacto permanente sobre el público. Brooks Atkinson, notable crítico del "The New York Times", dice que "Porgy and Bess" es un "musical" que fue concebido y estrenado en Broadway como tal y que debe considerarse como un magistral ejemplo de comedia musical.

Aquellos que no quieren reconocer el valor de la comedia musical prefieren considerarla como ópera, por ser éste un género más fácilmente aceptado; pero compositores posteriores, del talento de Kurt Weill y Leonard Bernstein, que le han dado categoría a "esta maravillosa forma de arte", hace que podamos, sin temor, incluir a "Porgy and Bess" como uno de los ejemplos más notables de la comedia musical en los Estados Unidos.

Richard Rodgers es uno de los más populares compositores de la actualidad. Son muchos y muy variados los títulos que lo han hecho famoso; "Pal Joey", en 1940, es tal vez uno de sus mejores trabajos. "Oklahoma" producida en 1943, señala un nuevo rumbo y da una nueva dimensión al teatro musical norteamericano, danza, coros, canciones, historia y movimiento se agigantan transformando la comedia musical en "gran espectáculo". En su trayectoria, Richard Rodgers apunta muchos puntos a su haber; en 1936 se estrena "On Your Toes" y es en esta obra donde, por primera vez, se incorpora seriamente el ballet, visual y musicalmente hablando, a la comedia musical. George Balanchine fue el coreógrafo de esta producción. Como veremos más adelante, el ballet ha ido adquiriendo una importancia notable en este tipo de espectáculos y se ha ido incorporando como parte integral a la acción, así como ocurrió en un principio con el libreto, la historia, y las canciones. Hay títulos que señalan a Rodgers como un buen exponente de los temas norteamericanos: "Me and Juliet", "Babes in Arms", "South Pacific"; pero también tiene otros títulos y otras obras, a los que no puede desconocerles su valor teatral, pero que por recurrir a exotismos o porque se ha aproximado a la forma operática, introduciendo arias y canciones, que por su calidad y forma, permitirían hacer serias comparaciones con "Madame Butterfly", "Rigoletto" o "Fausto", se ha alejado de la esencia que hace notable a la comedia musical, cual es su carácter nacional.

Entre estos ejemplos podemos nombrar "Carousel", adaptación de "Lion" de Ferenc Molnar, y "The King and I".

Kurd Weill, el compositor alemán, tiene una importancia capital en la escena musical de los Estados Unidos. Llegó a ese país en 1935; sus éxitos anteriores, "La ópera de tres centavos", y "Mahagonny", hicieron fácil su introducción en Broadway. Asociado al escritor Paul Green y al director Lee Strasberg, produce su primera comedia musical en U. S. A.: "Johnny Johnson" (leyenda folklórica norteamericana). Impuso, en esta época, fuertemente, el concepto de que una comedia musical debía nacer como creación simultánea e integral de drama y música. La calidad y seriedad musical de Weill contribuyen también a considerar la comedia musical como una "seria" expresión artística. Otro de los trabajos notables de Weill para el teatro norteamericano es la versión musical de "Escenas de la Calle", de Elmer Rice; siguiendo la línea de Gershwin, Kurt Weill crea un verdadero drama musical norteamericano, el que, nuevamente, los críticos intentan clasificar como ópera, pero que es, sin duda, otro de los buenos ejemplos de "musical comedy".

Continuando con este leve panorama histórico debemos nombrar a uno de los más populares creadores de melodiosas comedias musicales, Cole Porter. Cole Porter posee la extraordinaria cualidad de componer música popular de fácil melódica que perdura y que nunca pierde su importancia entre los "éxitos del momento". Ha escrito cerca de 30 comedias musicales a partir de 1919, obteniendo un éxito tras otro, nombres como "Anything Goes", "Kiss me, Kate", "Can-Can", "Silk Stockings", son títulos muy familiares y queridos para el público norteamericano. Inteligente e ingenioso, músico y poeta, Cole Porter, logra que cada una de sus creaciones sea aceptada por el grueso público y por la élite intelectual.

De aparición y consagración más reciente es el autor de "Guys and Dolls" y de "The Most Happy Fella", Frank Loesser; se ha colocado en un primer plano entre los creadores de comedias musicales, utilizando temas absolutamente locales, incorporando el "argot" de Estados Unidos como lenguaje teatral y alcanzando en su belleza y expresión la universalidad que sólo logran las obras de arte.

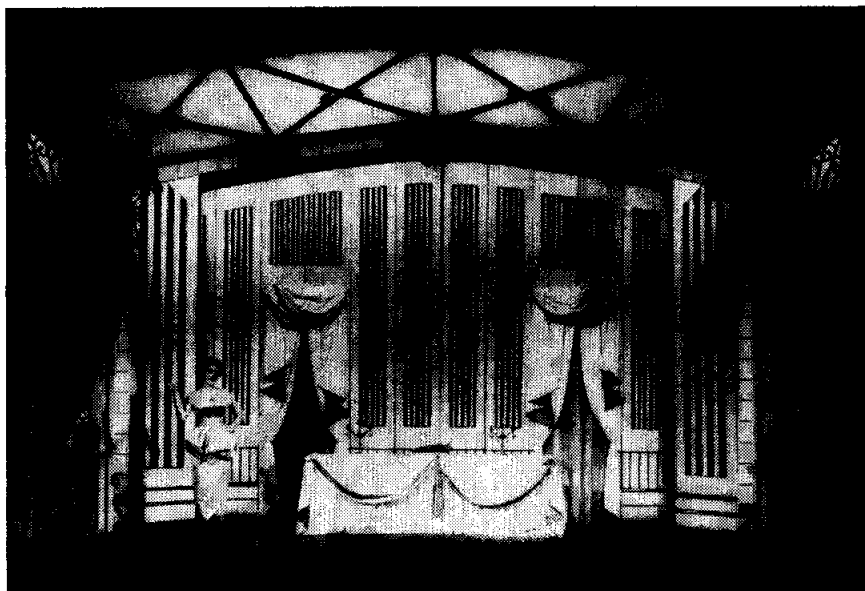
Leonard Bernstein, el talento más versátil de la escena musical norteamericana actual, es uno de los autores que más jerarquía y prestigio le han dado a la comedia musical. Sus partituras para "On the Town", "Wonderful Town", "Candide" y "West Side Story", lo señalan como el más notable compositor de comedias musicales en la actualidad. Sus obras son ejemplos maravillosos de lo que el "musical" significa en el

panorama mundial. Leonard Bernstein, introduce con magníficos resultados un brillante quinteto vocal contrapuntístico de extraordinario valor musical en "West Side Story", donde con inspiración Bachiana intermezcla el jazz con música tropical de Puerto Rico, produciendo un impacto teatral cuyo resultado es puramente Bernstein.

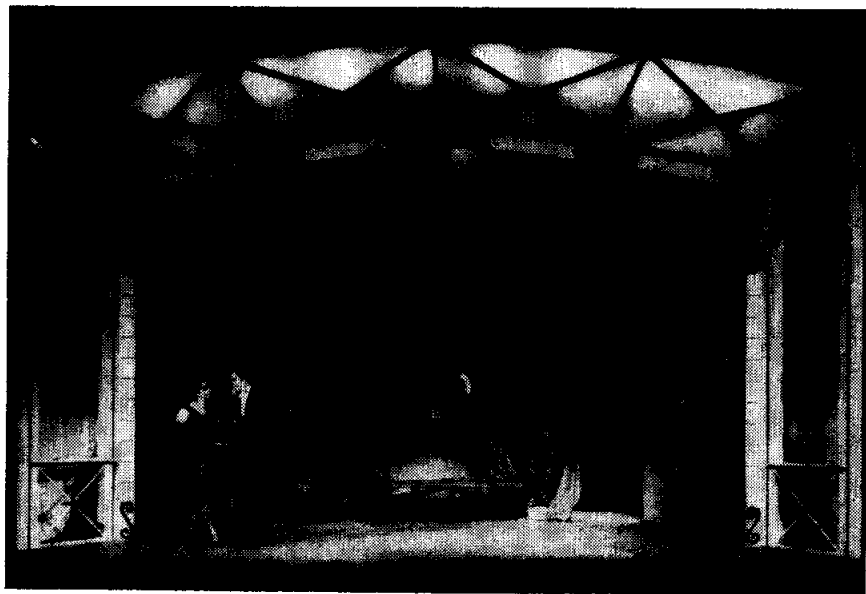
UNA CONVENCION TEATRAL

Hace más o menos un año atrás, la Biblioteca Central de la Universidad de Yale, comisionó a un prominente grupo de figuras artísticas para iniciar la colección y preservación de importantes partituras, libretos, grabaciones, fotografías y memorias de "esta maravillosa forma de arte" como la llama Brooks Atkinson, jefe de la sección teatro de "The New York Times". Con esto la comedia musical norteamericana, como expresión artística, ha recibido el reconocimiento definitivo de parte de la intelectualidad de los Estados Unidos. Mr. Goddard Lieberon, director del comité organizado por la Universidad de Yale ha escrito: "La comedia musical norteamericana es una honesta y válida forma de arte, increíblemente rica en materia, y destinada, tal vez, a ser la más representativa expresión teatral de la escena de los Estados Unidos."

El nombre "comedia musical" no es precisamente el término exacto para definir genéricamente esta forma de expresión artística, por cuanto la comedia musical puede perfectamente ser un drama, desarrollar un tema épico, o un serio argumento tomado de una novela de Steinbeck, Scott Fitzgerald, Voltaire, o de una obra de teatro de Ferenc Molnar, G. B. Shaw, Shakespeare, O'Neill o Giraudoux. El término "comedia musical" o simplemente "musical" como se le llama en la actualidad en U. S. A., es una convención teatral que corresponde perfectamente a la "convención" que el espectáculo mismo encierra. El teatro es una "convención" y la comedia musical es, en mi opinión, la más gran convención teatral desde el teatro isabelino y el de Lope de Vega. Jean Louis Barrault, explicando su interpretación del "Cristóbal Colón", de Claudel, hablaba de lo que él llama "teatro total": una integración unitaria de todas las formas de arte que pueden ser puestas en un escenario. Pues bien, la comedia musical tiene esta unidad, es teatro total, y además es teatro a la "gran manera". La comedia musical tiene ese "algo" que los clásicos poseen. Drama, música, danza, todo conjugado en una unidad perfectamente motivada. Un todo, parte integral de la acción, desarrollado en gran escala y activado por las reacciones de un público que, después de un período de realismo cinematográfico en el teatro, vuelve a



"Esta Srta. Trini", de Luis A. Heiremans y Carmen Barros, en la producción del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica con escenografía del autor del presente artículo



Otra escena de "Esta Srta. Trini"



Proyecto para "Escenas de la calle", comedia musical de Kurt Weill. Escenógrafo.
Bernardo Trumper

aceptar lo *mágico*, la convención teatral. La comedia musical tiene la grandeza, calidad y formato de una obra de arte como lo es "Las Bodas de Fígaro", de Mozart, o la chispeante y temprana ópera de Rossini llamada "El Turco en Italia", donde se dan cita la alegría vital, expresión de gracia y juventud, unidos a su fuerza comunicativa y encanto.

¿Cómo ha evolucionado esta nueva forma de arte? ¿Qué camino ha seguido la comedia musical y cuál será su futuro?

Han pasado veinte años durante los cuales la forma y el estilo de la comedia musical se ha transformado constantemente. Durante la década del 20, cuando el jazz dio un aspecto nuevo al espectáculo de variedades, la fórmula para la comedia musical era simple y estandarizada: melodías, muchachas, bailes, número de variedades y algunos pasos de comedia, todo dentro de un libreto hecho de parches.

En los últimos años, los mejores "musicals" se han convertido en pulidas obras de teatro, en las que algunas veces un drama de categoría es presentado a través de la letra de las canciones, la música, diálogo, danza, todo esto artísticamente entrelazado en un molde lógico y unitario.

Los primeros autores de comedias musicales subrayaban en sus obras el género del teatro "burlesque", que era el que atraía al público; pero el actual es más amplio y capaz de gustar de espectáculos de elevada categoría.

Autores contemporáneos como Frank Loesser, Leonard Bernstein y el ya fallecido Kurt Weill, trabajan por la *integración* total del espectáculo musical. Las escenas dramáticas y la música deben formar un todo completamente interrelacionado. Las canciones deben contribuir a impulsar la historia, y el ballet debe ser parte integral de la acción.

Las primeras comedias musicales eran una colección de melodías puestas juntas sin tomar en consideración la unidad estilística. Los compositores actuales trabajan por darle al espectáculo una unidad de estilo y ya no se habla de que el "musical" tiene buenas melodías, sino una buena partitura. Existe ahora una relación orgánica entre el tema dramático y la forma musical.

La transformación de la antigua a la nueva forma se ha realizado con una energía casi brutal y que corresponde a las explosiones que acompañan a todo proceso de creación. Esto ha contribuido a la vitalidad de este espectáculo musical que hace vibrar y cuya energía es compartida por el público que asiste al teatro.

Uno de los ejemplos de integración más notables, a pesar de haber sido escrita en 1928, es "La ópera de tres centavos", de Kurt Weill, *uno*

de los autores que más influencia han tenido en esta evolución de la comedia musical norteamericana. Un ejemplo muy claro de esta integración de drama, canto y danza se encuentra en "My fair Lady", en la escena que culmina con "The Rain in Spain", en la que la transición de la palabra al canto está hecha con tal maestría que resulta como lógica culminación de la acción dramática.

La comedia musical ha pasado por diversas etapas; primero, tal vez, una comedia con canciones, posteriormente, números de variedades unidos por una historia, para llegar por último a la integración de elementos, danza, música, canciones, argumento. Ahora que esta forma ha logrado madurez, aparecen las variaciones y es así como tenemos "The Most Happy Fella", casi exclusivamente cantada, o "West Side Story" donde el ballet, con extraordinaria coreografía de Jerome Robbins, relata e intensifica la acción dándole mayor vitalidad y significado.

El camino transcurrido por la comedia musical es de poca importancia; pero no es en ningún caso opereta, ópera u otra forma conocida. Es una nueva y válida forma de arte que sigue un camino ascendente, con variaciones que la fortifican e incorporando a su evolución nombres y personalidades que la tonifican y le dan categoría, tales como Leonard Bernstein, Robbins, Truman Capote y otros.

* * *

En Chile, lo que podríamos llamar comedia musical, se inició con un fallido intento de Tito Ledermann y Raúl Aicardi, llamado "Mapulai"; y ha llegado a una cúspide desde la que podrá seguir un camino ascendente con el éxito del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica "Esta Señorita Trini", de Luis A. Heiremans y Carmen Barros; obra que, sin imitar el modelo norteamericano y tomando elementos chilenos, ha logrado un exitoso espectáculo músico-teatral que deja las puertas abiertas a la evolución de esta forma, que ha demostrado ser una de las que mayor resonancia tiene entre el público.

La comedia musical es una válida e importante forma de arte y los compositores chilenos deberían incorporarse al movimiento teatral para producir, en conjunto, buenos ejemplos de esta nueva expresión artística.

A PROPOSITO DE ALGUNOS COMPOSITORES JOVENES CATALANES

p o r

Salvador Moreno

Ser artista, como se sabe, es ser huérfano de nacimiento. Orfandad lamentable no tanto por la incomprensión y desamparo en que el artista vive, sino por la incapacidad y falta de intuición de quienes deberían seguirle y admirarle en la aventura constante de su búsqueda y sus logros.

Esta incomprensión, cuyos orígenes podrían explicarse, se ha hecho ya recíproca y mucho más compleja de lo que parece. El artista actual se esconde, cada día más, en su obra, a punto, incluso, a desaparecer en ella. Son pocos los artistas que saben suplir esa falta de solidaridad con la conciencia de su capacidad creadora, que le compensa enormemente de esa ausencia de comprensión.

Ninguno de los compositores jóvenes catalanes que residen en Barcelona, vive *de* la música, y salvo alguna excepción ninguno vive *para* ella. Esta posición equidistante entre vivir *para* la música o vivir *de* la música no es, por supuesto, privativa de estos compositores, aunque el problema se agrave aquí más por la falta absoluta de apoyo oficial y particular, sino que atañe a la mayoría de los compositores del mundo entero.

¿Qué es lo que mueve a estos compositores a la creación musical, a pesar de todo, y sin que su heroicidad parezca tener la grandeza que supondría la realización de su vocación artística?

Porque el no vivir *de* la música, siendo *verdadero* músico, es una injusticia, pero el no vivir *para* ella, siendo *verdadero* músico, es una herejía.

En esa falta, en ese pecado, en ese error vive por lo general el compositor actual, quien parece olvidar su deber, su fatalidad creadora, por atender con demasiado capricho a las necesidades materiales de la vida diaria. Un compositor, un artista merece, quizás más que nadie, toda clase de comodidades; tiene derecho a aspirar, como cualquier profesional, a todo aquello que, según nos ha hecho creer, facilita la vida cotidiana; pero ese compositor, ese artista no debe olvidar, en ningún momento, que su naturaleza está dotada de un raro sentido de la vida, que

posee una capacidad de sufrimiento —no de resignación— que le permite mayor altura, otra dimensión, que es, en fin, una extremosidad del hombre.

“Nada de todo lo humano se le oculta al artista, mientras que al hombre, al hombre general no le alcanzan muchos de los problemas, muchos de los... climas que vive el artista, lo cual no significa que el artista sea superior al hombre, sino tan sólo que es como más extenso, como más llevado al colmo del hombre mismo, y de ahí que suela tenerse por más loco que a los demás, cuando eso que hay de raro y distinto en él no es propiamente locura, sino simplemente extremosidad” (Ramón Gaya. “Romance”. México, 1939).

La historia de la música nos explica, nos muestra fenómenos técnicos, finalidades artísticas, hechos y motivos, pero no puede enseñarnos un comportamiento, una constancia, una fidelidad a lo esencial, a saber ser artista. Sin esta conciencia, toda modalidad técnica, cualquier sistema de composición, cuanto podría enriquecer las posibilidades expresivas del compositor, lo distrae, lo debilita, lo aleja peligrosamente, haciéndolo dudar, incluso, de la importancia y sentido de la misión de su vocación artística.

Los compositores jóvenes catalanes, salvo alguna excepción, al contrario de aquel grupo de músicos rusos —abogados, médicos, ingenieros— que dedicaron sus energías a la música, han optado por otra profesión... No queremos, sin embargo, al hacerles este reproche, negarles nuestra admiración, ya que, a pesar de todo, el repertorio musical por ellos logrado es el más estimable de la música contemporánea española. Sabemos que han tratado de unirse, formando el grupo “Círculo Manuel de Falla”, para dar a conocer sus obras y las más representativas de la música contemporánea, que no han podido o no han sabido sostener.

Mayor suerte, mayor atención merecerían, desde luego, las obras de estos compositores, ninguna de las cuales ha sido impresa, de las que no existe grabación gramofónica, y sólo han podido escucharse en una única y primera audición.

XAVIER BENGUEREL se formó musicalmente en Santiago de Chile. Estudió composición con los maestros Santa Cruz, Orrego Salas y Letelier. Al regresar a Barcelona, donde nació en 1931, completó sus estudios con el maestro Cristóbal Taltabull.

Xavier Benguerel es, seguramente, uno de los compositores jóvenes más formados. Su música no puede adscribirse a una escuela o tendencia determinada. Tiene un gran sentido del desarrollo y de la forma que

logra mediante procesos muy particulares, de una lógica que podríamos llamar inflexible, que afirman y dan unidad a su estilo.

Dentro de la producción musical de Benguerel pueden diferenciarse dos etapas. Sus primeras obras escritas en Chile, pertenecen a un período de estudio y formación, que determina brillantemente con la composición de un *Cuarteto de cuerda*, una *Suite para piano*, y un *Divertimento para flauta, clarinete y fagot*, con el cual gana el primer premio del concurso de composición de las Juventudes Musicales de Barcelona.

A partir de la composición de un *Concierto para piano y orquesta de cuerda*, manifiesta Benguerel su admiración por Bela Bartok, Hindemith y Stravinsky, que se reafirma en una *Misa para coro o cuatro voces mixtas y siete instrumentos de viento*. En sus obras siguientes su inquietud se orienta decididamente hacia la obra de los compositores de la "Escuela de Viena", como lo demuestran sus *Dos piezas para piano y orquesta* y su *Sonata para piano*, de 1956.

En esta segunda etapa y en plena búsqueda en las complejidades de la música dodecafónica serial, compone Benguerel *Construcción I para violín solo*, un *Concierto para flauta, oboe, clarinete y cuerda*, y un *II Cuarteto para cuerda* que es, seguramente, la obra más conseguida de Benguerel, y ha sido seleccionada para su posible inclusión en los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

JOSÉ M^a. MESTRES estudió composición con gran formalidad —armonía contrapunto, fuga—, con el maestro Cristóbal Taltabull. Sus primeras obras pueden relacionarse con la música de Hindemith, sobre todo en la búsqueda de la forma perfecta. También Stravinsky y Bartok, influyen en Mestres durante esta primera etapa.

Sus obras siguientes se inclinan decididamente al dodecafonismo, del que parece interesarle, más que el sistema serial, la forma de expresión a lo Webern, lo que Mestres llama la música sin tema.

Sus obras principales, aparte de algunas piezas para piano y para canto y piano, son una *Sonata para piano*, una *Suite en Do para piano*, *Variaciones sobre un tema de Joan Cumellas* para orquesta de cuerda, un *Cuarteto de cuerdas*, y *Mio Cid, para voz, dos clarinetes y percusión*. Esta obra basada en el Cantar de mio Cid y el Romancero del Cid, es seguramente una de las más interesantes de las escritas por este grupo de compositores jóvenes.

JOSÉ CERCÓS, es quizás la *personalidad más difícil y compleja* del grupo, por la extremosidad con que ha acogido las más diversas corrientes de la

música actual. Estudió, como la mayoría de estos compositores, con el maestro Cristóbal Taltabull (quien fue discípulo predilecto de Max Reger).

Cercós ha pasado por las influencias de Hindemith y Stravinsky y pasa actualmente, con gran entusiasmo, por la de Webern.

Algunas de sus obras son; *Canciones sobre poemas de Rilke* (en alemán). *Cuatro canciones sobre poemas de Salvat Papasseit* (en catalán). Una pequeña ópera, "El ciclista y Morfeo", con texto del propio Cercós. Obras todas éstas escritas, según su autor, con atmósfera romántica, pero muy disonantes.

Sus obras más apreciadas son una *Sonata para piano* (la única obra publicada de este grupo de compositores), una *Suite para piano*, unos *Preludios ambulantes* para piano también, y orquestados más tarde.

Cercós, además de compositor es excelente pianista, principalmente en música moderna y conferencista circunstancial.

MANUEL VALLS, estudió en el Conservatorio del Liceo con el padre José Antonio Donostía. Su producción musical va desde las pequeñas formas —preludios, canciones— hasta las grandes formas Sonatas, etc., y las complejidades técnicas de unos *Estudios concertantes para piano y orquesta*, pasando por la música de fondo para la escena, en obras del gran poeta catalán Salvador Spriu.

Valls trata de lograr que su música sea lo más personal posible, pero reconoce la influencia directa que en muchas de sus obras ha ejercido Stravinsky y Bartok. Del primero, principalmente en un *Salmo penitencial para coro y orquesta de cuerda*, y del segundo, en un *Tema y variaciones para cuarteto de cuerda, fagot y oboe a la memoria de Bela Bartok*.

El violinista Xavier Turull estrenó recientemente sus *Tres invenciones para violín y piano*, y Conchita Badía las *Cansons de la rosa del temps, para voz, flauta, oboe, fagot, guitarra, violín y cello*, sobre el poema del mismo nombre de Salvador Spriu. Sus canciones más conocidas son, seguramente, las escritas sobre poemas de Joan Perucho, y sobre todo las *Canciones del Alto Duero*, sobre poemas de Antonio Machado.

Manuel Valls es crítico musical del semanario "Revista", de la "Gaceta Ilustrada" y de Radio España de Barcelona. Prepara un libro sobre la música catalana contemporánea y da conferencias sobre temas musicales en Barcelona y en algunas ciudades europeas.

ANGEL CERDÁ, hizo estudios completos de piano y composición en el Conservatorio del Liceo, pero definió su carácter como compositor bajo la vigilancia y los consejos del maestro Cristóbal Taltabull.

Cerdá se ha creado un sistema de composición que parte de ciertas escalas de tipo modal y llega a lo que él llama la polimodalidad.

Las obras más importantes de Cerdá (aparte de otras menos definitivas quizás, como sus *Sonatas para piano*, su *Sonata para piano y cello* y sus "Letras Asturianas", canciones en que utiliza los textos populares a que se refiere el título), son una *Suite para orquesta de cuerda* (estrenada en el Palacio de la Música por la orquesta de Solistas de Barcelona), un *Divertimento para tres instrumentos*, *Divertimento para seis instrumentos*, *Divertimento concertante para cuatro instrumentos de viento, piano y orquesta*.

Angel Cerdá ganó el primer premio de las Juventudes Musicales de 1956 con la *Suite "Platero y yo"*, para gran orquesta (94 músicos), obra que será estrenada este año de 1958 por la Orquesta Municipal, bajo la dirección de Toldrá.

NARCIS BONET. El historial artístico de este compositor, el más joven de todos, es verdaderamente importante. Es el único del grupo de compositores jóvenes catalanes residentes en Barcelona, que gracias a las posibilidades materiales de su familia, ha podido dedicarse absolutamente a su profesión. Su preparación es perfecta. Ha estudiado, con gran dedicación, con los mejores maestros españoles y en Francia ha sido discípulo predilecto de Nadia Boulanger.

El nombre de Narcis Bonet, desde que se presentó por primera vez a la edad de trece años, en el Palacio de la Música, figura constantemente en las actividades musicales de Barcelona; como compositor, pianista, conferenciante, jurado a concursos, etc. Ha sido presidente de las Juventudes Musicales de Barcelona y actualmente es secretario de las Juventudes Musicales de España.

La lista de sus obras es considerable. La influencia de Stravinsky y Bartok es evidente en muchas de ellas, pero, por lo general, guardan siempre un gran equilibrio entre la música tradicional y la moderna no extremista.

Sus principales obras, en orden cronológico, son: *Nocturnos* para piano, *Preludios* para piano, *Sonata* para piano, *Sonata* para piano y violín, *Sonata* para viola y piano; *Suite* para dos clarinetes y fagot, *Suite* para orquesta de cuerda, *Suite de Ballet* para orquesta sinfónica, *Missa in Epiphania Domini* para solistas, coro y orquesta y *Retabeo de Nativitate Cristi*, para solistas, coro y orquesta.

Actualmente, Narcis Bonet escribe una obra por encargo de la Fundación Capley.

JOSÉ CASANOVAS, es el compositor más intelectual del grupo "Círculo Manuel de Falla". Sus escritos sobre la música en diferentes revistas, y sus conferencias, le han dado autoridad para colaborar con el musicólogo Subirá en su importante Historia de la Música, confiando a Casanovas las partes que se refieren al romanticismo, la época moderna y la contemporánea. A él se debe, principalmente, la publicación del "Fichero Musical Daimón", formado por mil trecientas fichas: biografías, análisis musical, instrumentos, etc.

José Casanovas estudió en el Conservatorio del Liceo, violín y música en general. La composición con el maestro Taltabull.

Sus primeras obras acusan la influencia de Hindemith y Bartok, y las últimas son ya decididamente atonales. Las principales son: *Melodías para canto y piano*, sobre poemas de Baudelaire y Antonio Machado; *Sonata para piano*, *Sonata para violín y piano*; *Concierto para orquesta de cuerda*, y *Sinfonía para orquesta de cuerda*. Actualmente compone una *Sonata para voz y piano*.

Al principio de estas anotaciones hemos dicho que a los compositores aquí mencionados se debe el repertorio más estimable de la música española contemporánea. A esos nombres de jóvenes compositores catalanes habría que agregar los de Alberto Blancafort, Padrós, Comellas y los no catalanes de Manuel Castillo, Cristóbal Halffter, Moreno Buendía, y García Abril.

LAS AFINACIONES DE LA GUITARRA EN HUANUCO, PERU

p o r

Félix Villarreal Vara

Este trabajo es el resultado de las investigaciones que efectuamos en la estancia de NUPE (dist. Jesús, prov. Dos de Mayo, dep. Huánuco, Perú), en las fiestas del carnaval de este año ¹.

Específicamente, el estudio trata de seis afinaciones o temples de la guitarra, de las usadas en ese lugar.

Es necesario advertir que, además de los que tratamos, es segura la existencia de varios tipos de afinación usados en las otras regiones del país. Mencionaremos, por ejemplo, los llamados: "diablo", "bawlín", "carnaval", mawleo", etc., acerca de los cuales estamos preparando otros estudios.

La guitarra es uno de los instrumentos musicales preferidos por los habitantes del Perú. Y es obvio decir, que dicho instrumento vino con la conquista española y que los naturales de este hemisferio los adoptaron y le dieron forma y uso con las variantes locales y regionales que hoy encontramos.

Su calidad como instrumento americano, ya ha sido estudiada ampliamente por el musicólogo argentino don Carlos Vega en su interesante obra, "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina" ².

La investigación efectuada por el musicólogo Carlos Vega, en la población rural de Argentina, nos sirve como guía para el presente estudio. De ahí que, remitimos al lector a la obra citada más arriba, en cuanto se refiere a la clasificación, construcción, ocasión, ejecución y afinación del instrumento de que tratamos.

También acerca de su origen se han realizado estudios amplios y se han planteado numerosas hipótesis en obras muy conocidas, una de las

¹Los informantes fueron don Fermín Ramos, de 30 años de edad y don Carlos Vara Pasquel, de 32 años de edad. El 1º natural de Queropalca y el 2º natural de Jesús, ambos de la provincia de Dos de Mayo, departamento de Huánuco.

²Vega, Carlos. "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina", pp. 159-171, Buenos Aires, 1947.

cuales es la de don Segundo N. Contreras, quien hace remontar su origen a los árabes y dice: "Según opinión generalizada, este instrumento es de procedencia árabe y fue traído a España por los modos árabes de Asia y Africa"³, etc.

Es importante anotar que, el nombre de vihuela dado a la guitarra, está generalizado en el país y en la localidad de NUPE fue usado hasta los años anteriores a 1938, a partir del cual es raro encontrar que la nombren así.

* * *

Concretándonos a las seis afinaciones que hemos encontrado, indicaremos que cada una de ellas tienen nombres específicos. Asimismo, los diversos tipos de afinaciones que señalamos son de seis órdenes, y no pueden ser por lo consiguiente anteriores al siglo XVIII, época en la que se impone el uso de la guitarra de seis órdenes, y, como sabemos, es el PADRE BASILIO (Fray Miguel García) a quien se atribuye esta invención. Antes de la guitarra de seis órdenes, tenemos la que nos dice el Padre Marín Merssene en el año 1648, que era de cinco órdenes y se afinaba a la manera del Charango Sudamericano.

Volviendo a nuestro estudio, es lamentable que los informantes no pudieran explicarnos nada sobre el origen y la procedencia de la guitarra en ese lugar, porque ya la tradición ha perdido memoria de este hecho. Tampoco saben la razón por la que adoptan diversos nombres las afinaciones. Pero sí están muy seguros de la técnica de ejecución y demuestran extraordinaria habilidad en el uso del instrumento.

Creemos con Carlos Vega que algunos nombres de los temples sean: "formas deturpadas de voces que antaño tuvieron sentido claro"⁴.

También hemos seguido la "consideración" de Carlos Vega, para hacer las divisiones de los temples en GRUPOS, "según modifiquen la altura de una, dos, tres, cuatro o cinco cuerdas", con respecto a la afinación normal, que así llamamos a la más usada. Por esto, el referido musicólogo los ha dividido en cinco grupos. Nosotros hemos encontrado las afinaciones correspondientes a los grupos II, III y VI; no así el I ni V grupos.

En nuestra investigación seguiremos el siguiente orden:

Al temple normal, los naturales de Nupe los llaman, "LLANO".

³Contreras, Segundo N. "La guitarra, sus antecedentes históricos y biografías de ejecutantes célebres", p. 15, Buenos Aires, 1927.

⁴Vega, Carlos, ob. cit., p. 164.



1. Temple normal, "llano".

"GRUPO II. Se modifican las alturas normales de dos cuerdas".

a) Sexta en FA sostenido, tercera en FA sostenido. El ejecutante lo llamaba "TEMPLE ARPA", o también "DOS DE NOVIEMBRE". Esta denominación se emplea igualmente en la provincia de Cajatambo (dep. Lima) y Chiquián (prov. Bolognesi, dep. Ancash). Es igual al N° 183, quinto pentagrama registrada por Carlos Vega, obra citada, pág. 166.



2. Temple "arpa", "dos de noviembre".

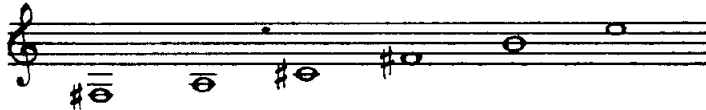
b) Sexta en FA, segunda en DO. Lo llamaba "TRANSPORTE" o "LLANO". En Chiquián (prov. Bolognesi, dep. Ancash) lo denominan "BORDÓN". No existe en la relación de Carlos Vega.



3. Temple "transporte", "llano", "bordón".

"GRUPO III. El instrumento modifica la altura de tres cuerdas".

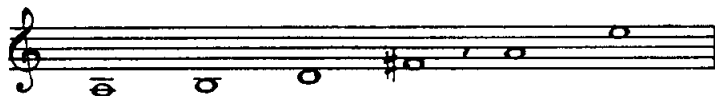
a) Sexta en FA sostenido, cuarta en DO sostenido, tercera en FA sostenido. El temple se llama "TAMPISHINO". También en Cajatambo (prov. Cajatambo, dep. Lima) lo denominan "Tampishino", y es en este lugar que lo utilizan con toda regularidad y propiamente de donde procede el nombre del temple. Tampoco, como los siguientes, existen en la relación de Carlos Vega.



4. Temple "tampishino".

"GRUPO IV. El ejecutante modifica la altura normal de cuatro cuerdas".

a) Sexta en LA, quinta en SI, tercera en FA sostenido, segunda en LA. Lo denominan "PLEBEYO" o "PLEBECITO".



5. Temple "plebeyo", "plebecito".

b) Sexta en FA sostenido, cuarta en MI, tercera en FA sostenido, segunda en DO sostenido. El guitarrista lo denominaba "WAGRILLA". Así lo llaman también en Oyón, Checras y Churín (prov. Cajatambo, dep. Lima). En cambio, en el departamento de Cerro de Pasco y Queropalca (prov. Dos de Mayo, dep. Huánuco) a este mismo temple lo denominan "SÁNCHEZ CERRO".



6. Temple "wagrilla", "Sánchez Cerro".

Confrontando estas seis afinaciones con el libro de Carlos Vega, únicamente el Grupo II y letra *a*, de nuestro trabajo es igual al N° 183, quinto pentagrama, quien declara que está en FA sostenido menor. En cambio, la misma afinación peruana se emplea para ejecutarse en la tonalidad de SI menor y su relativo, y es afinación bimodal. Pero esto, sólo sucede en la modificación de las cuerdas, más el nombre del temple es diferente y como hemos señalado más arriba se denomina "TEMPLE ARPA" o "DOS DE NOVIEMBRE", y cuando registra Carlos Vega, "el ejecutante lo llamaba temple *de sol*".

En las restantes afinaciones hemos encontrado que son diferentes tanto en las modificaciones de las cuerdas, así como los nombres de las afinaciones.

Para terminar, expresamos que el presente trabajo es vigilado por mi maestro don Josafat Roel Pineda.

Lima, (Perú), octubre de 1958.

TRAS UNA HISTORIA DEL JAZZ

por

José Hosiasson

A comienzos del presente siglo el jazz era una música regional y pertenecía a una determinada clase social. No estuvo, sin embargo, limitado a la raza negra. Según testimonio de músicos de esa época que viven aún o vivían todavía hace muy poco, al lado de los numerosos conjuntos de color, encontramos diversas agrupaciones blancas. Es posible reconstruir con recuerdos y anécdotas toda la pintoresca era de Storyville, el barrio de diversión de Nueva Orleans, pero no es posible escuchar la música que allí se hacía. Los mismos músicos que participaron de la vida en Basin Street, tienen hoy cuarenta años de influencias que deforman su manera de tocar.

De la larga época de gestación de esta nueva forma musical, sólo podemos reunir escasos comentarios de observadores contemporáneos. Todo el período en que los ex esclavos negros hicieron música mezclando los elementos seculares traídos desde Africa con las influencias francesas, inglesas, españolas, con los instrumentos de la banda callejera y con el material temático occidental religioso y profano, queda en unos pocos y nebulosos relatos de algunos observadores blancos, por lo general prejuiciados. El resto debemos adivinarlo escuchando el folklore actual y atando cabos con deducciones sobre el origen del material que tenemos a mano.

Como toda música folklórica, el jazz estuvo en sus comienzos en manos dotadas, pero incultas y sus humildes creadores no pudieron dejar otra constancia de su labor que la tradición oral. Es por esto que el disco fonográfico fue el único medio de preservar la música que estaba naciendo. Después, cuando el jazz llegó a ser un lenguaje universal, el disco siguió siendo su mejor medio de preservación, pues en esta música, donde la interpretación asume un papel fundamental, los sistemas convencionales de notación resultan más insuficientes que nunca. Para el estudioso del jazz "disco" es sinónimo de "obra" y hemos querido colocar la fecha de grabación del primer disco de jazz como punto inicial de una historia de esta forma musical.

En febrero de 1917, la empresa Victor grabó en Nueva York dos versiones por un conjunto que llevaba el novedoso nombre de *Original Dixie-Land Jass Band*. Esta agrupación había debutado en el Reisenweber Cabaret, situado en el Columbus Circle de la "ciudad más grande del mundo", la noche del 26 de enero del mismo año. El shock producido fue muy grande. Se le tuvo que aclarar a la concurrencia que se trataba de músicaailable. Después, la tradicional revista de espectáculos norteamericanos "Variety", confundiendo, en el apuro de cubrir la noticia, el clarinete por un piccolo, comentó, además: "... Hay una cosa que es segura, y es que las melodías como las toca la organización de jazz en el Reisenweber, llevan a los bailarines a soltarse y lucir el máximo de pasos..."

Además de debutar en el medio que iba a constituir su permanencia, el disco, la palabra "jazz" hacía una de sus primeras apariciones públicas, con este conjunto, escrita todavía en su grafía arcaica. De origen difícil de establecer, "jazz" circulaba con un semisórdido significado sexual cuando los primeros integrantes de la *Original Dixie-Land Jass Band* llegaron a Chicago directamente desde Nueva Orleans en 1916. A pesar de la decisión tomada en contra, por el Sindicato de Músicos de Chicago, el nombre del conjunto no pudo ser eliminado antes de que el término se estableciera públicamente para denominar la música, quedando ésta definitivamente bautizada.

Sucedió entonces una curiosa bifurcación: el nombre tomó un camino y la música otro.

El novelista Francis Scott Kay Fitzgerald denomina todo el decenio 1920-1930 "Era del Jazz". Pero para Scott Fitzgerald y toda su generación, esta palabra simbolizaba un concepto de vida y de moral, raramente se refería a música. El jazz mismo seguía siendo un fenómeno estrictamente local al alcance de un público muy limitado. La palabra "jazz", en cambio, corre de boca en boca, para designar a veces a los futuristas italianos, a veces a T. S. Eliot, a veces a John Dos Passos y a veces a Al Jolson, quien, pintado de negro, estrenaba la primera película sonora.

En 1921, Clive Bell escribe en "New Republic" bajo el título "Plus de Jazz": "... el jazz tiene su maestro en Stravinsky, sus "petit-mâtres" Eliot, Cendrars, Picabia y Joyce... y "les six"... , asistidos por el brillante Jean Cocteau". Una de las conclusiones a que llega Bell es la siguiente: "El que quiere sepultar el jazz tiene que darse cuenta de lo que el movimiento tiene a su haber, a saber: un gran músico, un notable poeta, diez o una docena de encantadores o interesan-

tes pequeños maestros y maestras y un enjambre de individuos completamente fatuos que creen de buena fe ser artistas."

En 1929, Waldo Frank habla del jazz en "Rediscovery of America" y al referirse a Irving Berlin, dice: "... por el estilo es la poesía de T. S. Eliot ... el sentimiento aristocrático y una vaga sabiduría oriental están sutilmente desordenados para soportar el estado de ánimo de una pobre alma moderna. Estética y culturalmente, hay poco que escoger entre lo mejor de Berlin y "Mr. Prufrock" o "The Waste Land". Sigue W. Frank: "Pertenece a este grupo, también, las obras de John Dos Passos y John Howard Lawson... La nostalgia de T. S. Eliot y Berlin es endeble; es el refrán, disuelto en nuestro mundo, de los románticos de comienzos del siglo XIX (Musset y Nerval, Schubert y Robert Franz). De esta clase es también el arte retórico de H. L. Mencken... El arte de Sinclair Lewis es de esta familia..."

El 12 de febrero de 1924, Paul Whiteman presentó un concierto de "Jazz" en el Aeolian Hall de Nueva York. La orquesta, usando una infinidad de instrumentos, como la celesta, la octavina, el fluegelhorn, el euphonium, etc., interpretó 26 selecciones. Entre otras tocaron composiciones de Elgar, MacDowell y Friml, adaptadas "para música de baile" y, como primer número, una versión de "Livery Stable Blues", para demostrar "cuán cruda había sido esta música" antes de Whiteman. El mismo "Rey del Jazz" dice en su libro autobiográfico: "... mientras se reían y parecían complacidos con "Livery Stable Blues", el crudo jazz del pasado, por un momento tuve una sensación de pánico, creyendo que no se habían dado cuenta de la intención burlesca, que estaban aplaudiendo ignorantemente esta pieza por sus propios méritos". El crítico Olin Downes cometió justamente ese "error" Consideró que "Livery Stable Blues" era "... mucho mejor... que otras y más pulidas composiciones que le siguieron". Auspiciaron el concierto, entre otros, Damrosch, Heifetz, Stokowski, Kreisler, McCormack y Rachmaninoff. Víctor Herbert compuso una suite especialmente para la ocasión. La sensación del concierto fue, sin embargo, George Gershwin, quien tocó su propia "Rhapsody in Blue". El único crítico que no se entusiasmó fue Lawrence Gilman, quien escribió, poniendo exactamente el dedo en la llaga: "... esta música vive sólo a medias... Cuán trilladas, endebles y convencionales son las melodías, cuán sentimental e insípido el tratamiento armónico... Recuerden la pieza más ambiciosa... la "Rhapsody in Blue"... y lloren sobre la falta de vida de su melodía y de su armonía, tan derivativas, tan añejas, tan inexpressivas".

El escritor y músico francés André Hodeir, en su excelente obra "Hommes et Problemes du Jazz", analiza a los tres compositores europeos que usaron material de jazz. Ni Ravel, ni Milhaud, ni Stravinsky, tuvieron contacto con el producto auténtico.

Entre ellos, Milhaud fue el que tuvo la mejor oportunidad de descubrir la nueva música durante sus dos viajes a los EE. UU., en 1922 y en 1926, pero la enorme propaganda montada alrededor del producto mistificado también lo confundió y escribe en "Etudes": "En 1920-1921 bastaba con escuchar a Jean Wiener en piano y a Vauce Lowry en saxofón y banjo en el Gaya Bar de la Rue Duphot, para conocer el jazz tocado de una manera absolutamente completa, pura e intacta." De los contactos de Ravel con el jazz poco se sabe con certeza y las anécdotas que lo muestran aplaudiendo al gran clarinetista de Nueva Orleans, Jimmy Noone por un lado y a la orquesta del Moulin Rouge por otro, son numerosas y sería difícil establecer cuáles son ciertas. Stravinsky, en cambio, escribe en "Chronique de ma vie", que se hizo mandar una cantidad de partituras de jazz para familiarizarse con esta música que estalló al terminar la guerra.

De Vance Lowry, mencionado por Milhaud, no quedan grabaciones para atestiguar de su "pureza", pero quedan, en cambio, muchos discos de Jean Wiener solo o con Clément Doucet, en que trata de tocar una música de salón bastante alejada por cierto del jazz. También sabemos que las partituras de jazz no representaban a la música misma y, por lo tanto, Stravinsky debe haber estudiado las mediocres transcripciones de algún "tune-smith" de Tin Pan Alley, la usina donde la música popular es producida en masa y de donde salen los "Top Ten" del Hit Parade, las canciones de mayor venta en el mes, producidas en serie al igual que cualquier otro producto comercial.

Es una lástima que gente de esta calidad se haya dejado engañar por mistificaciones y sorprende verlos entusiasmarse por un producto tan vulgar. Notamos, sin embargo, el admirable discernimiento y visión de Ernest Ansermet, quien escribió en 1919, al escuchar la "Southern Syncopated Orchestra" que visitaba Europa, refiriéndose a los solos de clarinete de Sidney Bechet, uno de los pioneros del jazz: "ellos daban idea de un estilo, su forma era apretada, desigual y áspera, con un final brusco y sin piedad, como el del segundo Concierto Brandeburgués de Bach... qué cosa emocionante es conocer a este muchacho tan negro y gordo con dientes blancos y frente angosta, que está muy contento de que a alguien le guste lo que está haciendo, pero no sabe decir nada de su arte, excepto que sigue su "manera propia" y cuando

se piensa que esta "propia manera" sea quizás la ruta que seguirá mañana el mundo entero". Increíble percepción la de Ansermet, especialmente si se compara con la confusión e ignorancia generales frente a la nueva música.

Sin saber de Futurismo ni de Stravinsky, el jazz seguía siendo tocado por un puñado de músicos de Nueva Orleans que se establecieron en Chicago. En otras ciudades norteamericanas se estaban formando también pequeños grupos que luego iban a integrar el tronco principal de esta música. El crítico Rudi Blesh cita 61 músicos de Nueva Orleans residentes en Chicago entre 1923 y 1930. La ciudad norteña fue sin duda la que constituyó el centro de actividades del jazz durante el decenio, pues, además de la actividad en salones de baile, teatros y un sinfín de pequeños locales donde se expendía ilegalmente bebidas alcohólicas, fue en Chicago donde grabaron los más influyentes conjuntos de la época, como la *King Oliver's Creole Jazz Band*, los *Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers* y los blancos *New Orleans Rhythm Kings* para los hoy legendarios sellos de discos como *Gennett*, *Okeh*, *Oriole*, *QRS*, *Banner*, *Romeo*, etc. En Chicago también se formó una nueva generación de músicos de jazz sobre el ejemplo de los inmigrados sureños. Nacieron así agrupaciones de jóvenes instrumentistas blancos como los *Chicago Rhythm Kings* y *McKenzie & Condon Chicagoans*, de los que quedan algunas grabaciones. Estos discos dejan constancia de un concepto nuevo que estaba en formación entre estos muchachos provenientes de otra esfera social y de otra época, que trataban de imitar lo más fielmente posible a los maestros de Nueva Orleans.

Toda esta música no constituyó, sin embargo, más que un fenómeno local, apreciado por un círculo cada vez mayor, pero siempre limitado. La palabra "jazz", en cambio, lanzada por la *Original Dixie-Land Jazz Band*, conjunto de relativamente poca influencia dentro de la música misma, había dado varias veces la vuelta al mundo. La "Era del Jazz" de Scott Fitzgerald era una manera de vivir, una manera de escribir, una manera de comportarse y, en las pocas veces que se refería a música, eran Paul Whiteman, Irving Berlin, Al Jolson, Ted Lewis, Cole Porter o Vincent López. El decenio 1920-1930 marcó la difusión universal de la palabra "jazz", aunque erróneamente aplicada, despertando interés y discusión. Al mismo tiempo, este período marcó el establecimiento definitivo del disco, como vehículo de la nueva música. El jazz emergió de su prehistoria folklórica hacia una formalización primero y luego hacia la evolución, transformándose en el embrión de ese lenguaje universal que hoy atraviesa hasta las fronteras que los hombres se empeñan

en cerrar. El concierto en el Aeolian Hall ha sido olvidado, nadie recuerda a Zez Confrey ni a los South Sea Islanders, pero King Oliver, su alumno Louis Armstrong, Jelly Roll Morton y la música de esos 61 músicos sureños en Chicago se sigue escuchando en los tocadiscos de los aficionados del mundo entero.

El jazz y su nombre se reúnen definitivamente en 1935. Benny Goodman, un joven clarinetista que había participado en el movimiento de Chicago, logra un éxito sin precedentes frente a una orquesta numerosa. Después de rotundos fracasos en los conciertos ofrecidos en el camino desde Nueva York, Goodman se consagra en el Palomar Ballroom de Los Angeles. El jazz y su nuevo sinónimo "swing", trascendieron rápidamente el ambiente local hacia una divulgación universal. La vuelta al mundo de la palabra "jazz" se había completado y ésta, con todos los nuevos significados que la deformaban, se vuelve a juntar con el producto que la originó, modificándolo y lanzándolo hacia la universalidad. El producto derivado, el "ersatz", influye ahora en el producto original. Sin embargo, desde 1935 el jazz ya no se confunde con literatura ni pintura, es una forma musical determinada. Por otro lado, la divulgación del nombre solo y luego de la música misma, produce reacciones de parte de algunos oyentes dotados de discernimiento.

Desde la publicación de "Aux Frontières du Jazz" (1932), de Robert Goffin y "Le Jazz Hot" (1934), de Hugues Panassié, se empieza a formar una conciencia acerca del jazz y florecen las asociaciones de aficionados que escuchan discos, editan revistas, comentan aspectos históricos y reeditan grabaciones valiosas. En esta forma, con la publicación en los EE. UU. de "Jazzmen" (1939), de Frederik Ramsey Jr. y Charles Edwards Smith, se llega a la cúspide de un período de humanismo dentro del jazz. Los estudiosos descubren los orígenes de la música, el ambiente en que fue creada, los escasos discos de sus pioneros y, más importante aún, a algunos de los músicos de comienzos de siglo, quienes todavía vivían olvidados por el mundo. Al lado de estos veteranos, quienes, dentro de limitaciones técnicas y físicas, se esperaba tocaran en forma "pura", sin desviaciones, surgen numerosos conjuntos de entusiastas jóvenes que tocan al estilo de las orquestas negras de Chicago de 1920-1930, aprendiendo en los discos de la época que se reeditan ahora en gran cantidad.

Surge así la legendaria figura de Willy Geary "Bunk" Johnson. Había nacido en Nueva Orleans el 27 de diciembre de 1879 y tocado en 1896 con la orquesta de Buddy Bolden en su ciudad natal. Johnson fue encontrado trabajando en los campos de arroz de New Iberia, se le trajo

a Nueva York, le regalaron una trompeta y una plancha de dientes; se formó un conjunto de sus conciudadanos, cuya edad media estaba cerca de los 60 años y se le hizo tocar. Los críticos no escatimaron adjetivos entusiastas sobre este conjunto tan "puro", creando desconcierto en el público que conocía por jazz algo muy distinto.

Nació así un movimiento llamado "New Orleans Revival", a cuya cabeza estaba la mayoría de los críticos, seguidos por los veteranos pioneros del jazz que todavía estaban vivos y por numerosos conjuntos de aficionados que se esmeraban en revivir el espíritu de las orquestas negras de Chicago de la "Era del Jazz".

El "New Orleans Revival" estaba, sin embargo, muy lejos de la realidad musical del momento. El swing era el idioma aceptado y los músicos profesionales se negaban a reproducir un estilo que la mayoría de ellos ni siquiera había conocido. Se crea así una segunda bifurcación. Mientras los "puristas" o "tradicionalistas" repiten los sonidos de 1930, un pequeño grupo de músicos altamente individualistas, cansados de los rígidos moldes de las orquestas numerosas, da origen a una nueva modalidad. Fue la revolución dentro del jazz, surgieron nuevos conceptos armónicos y una nueva construcción melódica; la nueva música tomó el curioso nombre de "be-bop" y luego sencillamente "bop", una forma onomatopéyica de un final de frase característico en este estilo.

A los 15 años de esta situación, se ve que, si bien los tradicionalistas han perdido mucho terreno al morir casi todos los pioneros del jazz y los músicos jóvenes desertan de las filas, los boppers, a su vez, han reconocido las raíces que antes desechaban y han vuelto a un cierto primitivismo en el uso de frases de blues y en el sonido agresivo con que están tocando los músicos de vanguardia de hoy bajo el nombre de "funky". Los críticos, en su mayoría, izaron bandera blanca y se empezaron a declarar eclécticos.

El jazz, decididamente universal dentro de la cultura occidental, claramente diferenciado de las demás formas musicales occidentales, constituye un campo especializado del que ya no se puede prescindir dentro de nuestro bagaje intelectual. Sus 41 años de historia, su actual vitalidad, su repudio de las técnicas de conservatorios, su axiología peculiar, su asombrosa exigencia a los intérpretes, su fuerza ante el público, merecen un interés más profundo que el que Ravel, Milhaud y Stravinsky le dedicaron. Se puede predecir también que ese interés estará bien recompensado.

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

V. PROBLEMAS MORFOLÓGICOS, SEMÁNTICOS Y EXPRESIVOS DE LA ARMONÍA

p o r

Gustavo Becerra

Una vez equipado con la enseñanza habitual de armonía, el discípulo se dice: ¿Y ahora, qué hago con mis conocimiento? Esta pregunta es crítica, especialmente en el compositor, porque al intérprete cabe un uso analítico de la armonía académica con saludables efectos en la depuración de la fidelidad estilística.

Aquí nos ocuparemos del problema del compositor. Este egresa con un conocimiento de la armonía clásico-romántica, mientras sus contemporáneos están en la música serial o, cuando menos, en la polifonal. Podéis preguntar a la mayoría de ellos a lo largo de los conservatorios de Occidente, por la inhibición que sufren al abordar la composición fuera de los límites académicos y os dirán que "la técnica que aprendieron plantea y resuelve problemas que no son los actuales" y que por eso se sustraen al peligro de una improvisación acéfala. El ramo elemental culpable de esta situación es la armonía académica, reducida al ámbito histórico clásico-romántico y ayuna, por mucho tiempo, de investigaciones sistemáticas.

Los interminables tratados de investigación estilística para el período precitado, con sus filas de pontificaciones, han salido de su sede musicológica para invadir el ejercicio práctico de la composición con funestos resultados. El más grave de los factores es el de la prolongación teórica de lo que debería ser un adiestramiento práctico, hasta límites intolerables para las justas aspiraciones del educando, en el sentido de tratar la problemática que lo llevó a estudiar la composición.

Hubo un tiempo, sin embargo, en que la armonía constituyó una disciplina verdaderamente útil, o directamente útil, al estudiante. Esa fue la que se extiende desde el barroco hasta fines del pasado siglo. ¿Por qué nuestros resultados son malos y los de ellos fueron buenos? Me atrevo a decir que los nuestros son malos, porque carecen de verdadero sentido tradicional. ¿Cuál es, entonces, el verdadero sentido tradicional? Aquí podemos afirmar que la verdadera tradición es la funcional, la que obtiene de las épocas pasadas lo verdaderamente trascenden-

tal. Esto último es lo que realmente puede aplicarse a expresiones presentes y venideras por su vitalidad, o lo que es lo mismo, por su capacidad de cambiar según las circunstancias.

En las épocas pasadas, la música contemporánea lo era efectivamente. Con la tinta fresca se ejecutaba cada composición, sin esperar una maduración histórica, que ha resultado ser, por otra parte, la manera más segura de garantizar la "ranciedad" de las obras afectadas. Ahora, el público y la academia van retrasados respecto a la creación, que es la que decide la historia.

El oído mismo ha sido deformado y anquilosado. La comercialización invade cada vez más el mercado sobrecargado con obras de compositores ilustres ya desaparecidos, por obvias conveniencias económicas, a un ritmo que perjudica el desplazamiento normal de los hábitos auditivos hacia el futuro. La radio, institución de máximo poder en la difusión musical contemporánea, apenas si distrae unos minutos en avanzar hacia el mañana. Otro tanto puede decirse de la televisión y del disco. En cuanto al concierto, éste apenas si puede influir en la marcha de los acontecimientos.

Hay y hubo circunstancias que retrasan la marcha de la historia de la música. La academia debió ser el paladín en la restitución de la normalidad. Hace medio siglo que duerme en la dudosa tranquilidad producida por un mundo mercenario. Ojalá despierte y se reivindique.

La piedra angular en la batalla por la restauración de un contacto sistemático con la producción contemporánea, es la formación auditiva. En este momento histórico, el oído reposa sobre los acordes y la relación entre éstos.

A pesar de su atraso, la armonía tiene importancia tradicional viva en la actualidad. Baste con el hecho siempre constatable del aprendizaje puramente auditivo de sus reglas. Todo el folklore acompañado de guitarra en América y Europa, demuestra que, hasta un analfabeto puede manejar los anlaces más elementales de la armonía. Cae, entonces, por su propio peso que el oído occidental contemporáneo es armónico, circunstancia que da un punto de partida para toda especialización posterior.

Sin embargo, la armonía no es un recurso "puro". Obran dentro de su textura una multiplicidad de factores que es necesario conocer y clasificar para la correcta inteligencia de este escrito.

a) Lo específicamente armónico. Aspectos genéricos de la armonía.

Muy variados e imprecisos son los intentos de definición de la armonía. Se aplica el término a acorde, en ocasiones se refiere a una cien-

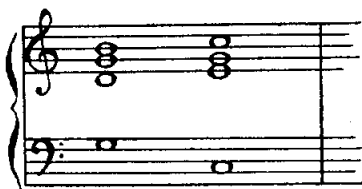
cia, en otras establece el compromiso tonal y el cadencial, etc. Ninguna ofrece, sin embargo, un género próximo y una diferencia específica que satisfaga las necesidades de la lógica.

Una certeza nos asiste, eso sí: la armonía en la academia consiste en el ejercicio hecho por el alumno para aprender a manejar los acordes. El material "acorde" y el proceso "enlace" es, por lo tanto, genérico. Dícese, por otra parte, que en la armonía son los acordes los que determinan la marcha de las voces integrantes y en ocasiones, también, los enlaces. En esta disciplina, las necesidades del bloque están por encima de la de los integrantes. En el contrapunto, en cambio, cada una de las voces determina al conjunto.

Cualquier individuo con un mínimo de imaginación musical distingue sus componentes. En cada caso comprobaremos que el pensamiento funciona a base de recuerdos combinados. Para el mundo occidental, repetimos, la experiencia es principalmente armónica, luego, también lo será la imaginación. Sin embargo, la música es un arte del tiempo; los elementos horizontales y verticales se dan siempre juntos. La armonía y el contrapunto se definen principalmente por una cuestión de predominio: en el último prima la horizontalidad; en la primera, lo vertical.

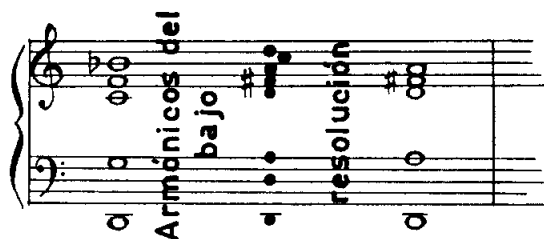
De lo discutido podemos comprender que la materia directriz de la armonía es el acorde, el cual cumple, por otra parte, con funciones de movimiento y reposo. Estas se deben a distintos tipos de causas, entre las que cabe destacar las que transcurren en el tiempo y las que residen en el acorde mismo. Es evidente que las causas de desarrollo temporal de funciones armónicas son más bien propias del contrapunto o, como se puede comprobar en la mayor parte de los casos, derivados de las melódicas o lineales, simplemente reforzadas por un acorde. Las de movimiento y reposo, que dependen principalmente de la estructura de los acordes, ofrecen, en cambio, una especie bien definida a la armonía.

Démonos como caso para ejemplificar nuestra teoría, un enlace de una dominante con una tónica.



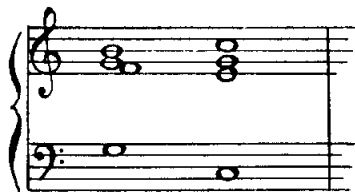
En este caso, la resolución de la función de reposo obedece a los principios de constante melódica y tono eje, que determinan los puntos operantes en el campo de la línea horizontal. La resolución es, por lo tanto, un refuerzo de los tonos melódicos de movimiento y reposo.

Si nos damos un acorde disonante cualquiera, en lo posible independiente de un tono determinado,



el resultado es que la tendencia de resolución está producida solamente por la inestabilidad disonante. La gestión de resolución se acerca en todos los casos a los armónicos naturales generados por las voces extremas del bloque en cuestión, con predominancia en los bajos. En este caso es específicamente armónica.

Si colocamos un acorde disonante sobre una función melódica de suspenso



veremos superpuestas sus tendencias resolutiveas. De ahí podemos desprender que la cadencia perfecta es armónico-melódica en esta determinación.

De los ejemplos precedentes se puede inferir que no todo aspecto cadencial puede reducirse a factores puros, sean ellos armónicos o melódicos. La tendencia específica de la armonía tiene que ser la que determine los enlaces a partir de la estructura acordal.

La afirmación de que un acorde por sí mismo carece de función, es sólo parcialmente cierta, puesto que existe una de suspenso, derivada de la tensión disonante y otra de reposo salida de la distensión consonante.

Como se ve en lo expuesto, poco es lo que se puede llamar autén-

ticamente "específico" en la armonía. El acorde, su estructura, sus funciones de consonancia y disonancia, sus disposiciones de mayor o menor definición, constituyen lo propio y principal como materia específica. Todo el resto es común con la melodía y el contrapunto.

En el plano "tonal", que en un plano más general se refiere a la determinación de las funciones, juega la armonía un papel preponderante, casi siempre inseparable de lo que podemos llamar la puntuación musical. Además, todo plano funcional, en sentido movimiento-reposo es, de una manera o de otra, una tesis vertical de carácter armónico.

Si después de este rodeo intentamos definir nuevamente la armonía, podemos llegar a las siguientes soluciones: "La armonía es una disciplina, en la que se ejercitan los estudiantes de composición, con el objeto de adquirir maestría en el manejo de los acordes, suponiéndoles un papel determinativo preferente en la formación de funciones y otros factores del complejo musical. O bien esta otra: "Armónico es todo aquello que en la música tiende a hacer primar lo vertical sobre lo horizontal", etc.

Hemos considerado en artículos anteriores el ritmo como elemento predominante en la música. Para que sea la armonía la que predomine, es necesario que sus funciones (acordes) refuercen a las de aquél.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos:

1. Sobre la práctica en los cursos habituales de armonía:

Cuando la armonía surgió del bajo cifrado, era una práctica cuyas reglas podían darse en pocos minutos. Ahora las explicaciones duran años y la práctica, pocas horas. Como extremos, podemos citar la supresión de las realizaciones al piano en los países latinos y su atenuación en los países sajones o germanos. ¿Cuáles son los efectos inmediatos de esto? La eliminación de un reflejo físico en el aprendizaje de una disciplina que se aplica en el vidrioso campo de la memoria, es una de las gestiones menos atinadas de la academia predominante actual. Un recuerdo que aspira a ser estable debe ser enriquecido por todas las relaciones físicas, afectivas e intelectuales del caso. Es evidente que en un ramo práctico de la naturaleza del que nos ocupa, la mejor forma de control de dominio es la que se efectúa en la realización "in tempo" en un instrumento de teclado, como la del control analítico es el dictado con respuestas analíticas. Sin embargo, el hábito en vigencia consiste en la realización de ejercicios escritos controlados por el alumno en forma visual, lo que es más propio de una escuela de sordo-mudos que de una

academia musical, salvo que se pretenda restaurar la idea de Boecio, de que hay que hacer caso omiso del testimonio auditivo.

2. Sobre la teórica en la academia armónica.

Todo tratadista tiene buen cuidado en dar y sostener la permanencia de reglas. Otro tanto hacen los maestros del ramo, entre los que hay, al menos en potencia, otros tantos tratadistas. Pero, ¿cuáles son los fundamentos de tales "reglas"? Si no son sino costumbres, ¿qué las determinó? Y si son leyes, ¿por qué no han sido formuladas?

No se puede negar que las investigaciones de Helmholtz contribuyeron notablemente al desarrollo de la armonía clásico-romántica y que las explicaciones que él dedujo de la escala de los armónicos, han sido en gran parte confirmadas por estudios posteriores. Las reglas de duplicación son las más precisas que se desprenden de los trabajos de este sabio. Las de supresión, en cambio, no son satisfactorias.

El tratado de Arnoldo Schöenberg, "Funciones Estructurales de la Armonía" (Structural Functions of Harmony) revela la insatisfacción del notable teórico y compositor ante el rendimiento de la academia armónica contemporánea. Trata, además, el autor, de subsanar los vacíos y desorientaciones existentes, por medio de un método que pone en funcionamiento como generador de acordes a los modos horizontales que nota por medio producen acordes similares a los que se obtienen en la serie natural de los armónicos. Así se reconoce la doble participación de los elementos acústicos y modales en la determinación del material básico de la armonía.

Pero volvamos a las reglas, y permítasenos aquí algo de lo que dijimos en un artículo anterior:

Se prohíbe hacer paralelismos en intervalos perfectos. Los más graves son los unísonos paralelos, luego vienen las octavas y, finalmente, las quintas. Preguntamos primero: ¿por qué se prohíben los paralelismos? Nos contestan: Porque suenan feos (sabemos que no siempre, pero, en fin). ¿Por qué el orden de gravedad de los errores? ¿No sería posible otra organización?

Podemos, sin embargo, ofrecer otras explicaciones que me atrevo a calificar de más satisfactorias, aunque fácilmente superables. Los paralelismos se prohíben en el ejercicio académico, porque la tradición occidental llegó a la armonía a través de la polifonía. En ésta, la independencia de las voces es la regla que posibilita la síntesis polimelódica. Su permanencia en la armonía es una circunstancia inseparable. Las voces de un trozo armónico se rigen, en su mayor parte, por principios contrapuntísticos, un tanto relajados por las necesidades de disposición y

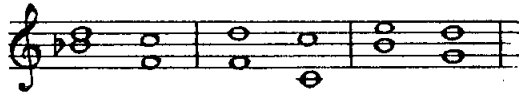
sucesión de los acordes en contra de la obligación de desplazamiento, característica de aquellos principios.

Al estar basada la marcha de las voces en un ejercicio armónico partiendo del principio de independencia, todo paralelismo es una subordinación. Mientras más consonante el intervalo tratado en forma paralela, más evidente la subordinación. Por eso es que el unísono subordina más, la octava algo menos, menos aún la quinta, y así en orden sucesivo, la cuarta, la tercera, y luego las llamadas disonancias.

Otra afirmación regular es:

—Se prohíbe hacer paralelismos ocultos (y luego se da una lista de circunstancias).

Ante esto, lo menos que podemos hacer es intentar dar una definición plausible de lo que es un paralelismo oculto entendido como función de subordinación. Un paralelismo oculto se produce cuando dos voces marchan en el mismo sentido, pero con diferentes montos de desplazamiento, siempre que vayan hacia una consonancia perfecta y especialmente cuando el desplazamiento general es descendente.



Se trata, por lo tanto, de un desplazamiento de grupo de consonancia creciente. Entonces podemos generalizar: "Todo desplazamiento de grupo con sentido creciente de la consonancia es subordinante, según el grado de ésta." El corolario sería: Todo desplazamiento de grupo con sentido creciente de la disonancia es menos subordinante, o simplemente "no subordinante". La explicación fundamental radica en que la convergencia unidireccional hacia la menor tensión disonante es una gestión cadencial (o de limitación a través del reposo), en la que la subordinación se agrava por la estaticidad de la última función. Véase en el artículo anterior sobre los desplazamientos de grupo.

A lo dicho podemos agregar que si un grupo se desplaza más allá de su ancho, habrá siempre considerable subordinación. Para este caso, el aumento de la disonancia puede ayudar a paliar el efecto, pero no a suprimirlo.

Como las gestiones ascendentes aumentan la tensión de la tesitura, podemos considerarlas menos separativas que las descendentes, que disminuyen aquella tensión. De esto podemos inferir dos cosas: que es más grave un paralelismo oculto descendente que uno ascendente, y que, la

característica del error consiste en producir la sensación de "traspie" o de detención inoportuna.

Continuemos con otras reglas académicas:

—La disonancia debe resolver descendiendo.

Las razones por las cuales las disonancias deben resolver descendiendo son las más evidentes, pero no por eso podemos darnos el malentendido lujo de no formularlas. El reflejo condicionado de asociar el agudo a la mayor tensión, proviene del esfuerzo con que cantamos en ese registro. La asociación de este hecho al gesto es evidente. El gesto de afirmación o resolución es descendente; se dirige hacia la relajación.

Sabido es que la resolución descendente de la parte aguda de una disonancia es más satisfactoria que la de la parte grave. La explicación estriba en que el sonido más tenso es el superior.



En este caso, la segunda es, además, la inversión de la séptima, que se presenta primero en la escala de los armónicos.

Otra regla que tampoco se explica es:

—La sensible debe subir a la fundamental de la tónica. ¿Por qué un movimiento de la obligatoriedad de éste no ha sido explicado satisfactoriamente? Porque se olvidan las reglas melódicas presentes en la determinación de los enlaces armónicos.

El modo jónico, llamado por nosotros modo mayor es, junto con el eolio o menor, el aporte indígena de Europa a los modos orientales que recoge Grecia y que Roma más tarde adopta y modifica. De estos dos modos, el que predomina es el mayor. Posee, junto con el lidio, la nota inferior más cercana a la tónica que se puede obtener en el género diatónico medieval; lógico es que tienda hacia ésta, a pesar de encontrarse más arriba. Además, el modo mayor coincide en su mayor parte con los armónicos octavo al dieciséis de la escala de los armónicos, válida para cuerdas o tubos abiertos en ambos extremos, por lo que puede considerarse que la sensible está en la razón de 15/16 respecto de la tónica superior. Esta distancia, que es probablemente el origen del desplazamiento ascendente de la sensible, es más pequeña que un semitono temperado. Razón de más para subir.

Otra regla muy socorrida es:

—No debe enlazarse el quinto con el cuarto grado.

Todos los que han oído a Palestrina y Bach (que son prácticamente todos) saben que hay muchas maneras de enlazar bellamente el quinto con el cuarto grado. Lo único que molesta es la falsa relación de tritono cuando ambas funciones están en estado fundamental. Lo más incómodo del enlace, desde el punto de vista funcional, es la sensación de frustración en la resolución de la tensión de la dominante, especialmente si la sensible no va a la fundamental de la tónica, por más que en este caso sea la quinta del acorde de subdominante.

Podríamos tomar uno de los infinitos textos exhaustivos y extenuantes de armonía que se editaron en Francia a fines del siglo pasado y tendríamos otras tantas respuestas racionales, como las que se omiten en las reglas que enuncian. El empeño, sin embargo, sería vano, porque si bien lo que se hace es atrasado e incompleto, a pesar de su extensión, lo que se omite es mucho más importante y se refiere a los problemas contemporáneos, que brillan por su ausencia. Nada se practica de politonía en las academias actuales, menos aún de técnica serial, con sentido real de agrupar los nuevos recursos en un sistema accesible a una enseñanza metódica, utilizable a través de una gramática sólida que permita llegar a una sintaxis de reales posibilidades técnicas.

Pero no nos dilatemos en observaciones de detalles. Lo más importante de la música como lenguaje, estriba en su manejo como pensamiento, de acuerdo a las leyes de la lógica. El estudio de la regularidad como fenómeno productor de clases y géneros, debe ser la preocupación predominante de un instructor de armonía y, en general, de uno de composición musical. Esto se logra a través del estudio de las variaciones armónicas, tema inicial y principal en el adiestramiento de un compositor. Todo esto basado, por supuesto, en un sistema que permita el espontáneo fluir de la personalidad inconsciente y subconsciente del educando a través de la improvisación. Esta constituye, como hemos afirmado en artículos anteriores, el único puente de asociación libre que permite al profesor conocer las tendencias y propósitos del estudiante.

(ASPECTOS ANALÍTICO-SINTÉTICOS)

En la escritura con elementos armónicos se logra, a lo sumo, una utilización sintáctica de las cadencias en los lugares de limitación de los conjuntos. Una técnica de producción de texturas homogéneas que destaque tal o cual recurso del ramo, no se practica sistemáticamente. Lo que constituye una desafortunada omisión, porque el estilo se fundamen-

ta en un grupo de recursos recurrentes, y si el alumno no está adiestrado para investigar en este sentido, tendrá grandes dificultades para encontrar un tejido homogéneo de recursos de su preferencia. Por otra parte, si el educando no logra clases que se excluyan netamente, tampoco podrá producir otras homólogas. Su lógica será, por lo tanto, confusa en la medida en que no logre diferenciar el análisis (homogeneidad) de la síntesis (heterogeneidad). Ninguna redacción se puede obtener sin lograr lo anterior, ni siquiera la construcción de una paradoja.

Mucho puede ayudar a la formación de un eficaz sentido de las clases desde el punto de vista de la armonía, la investigación de las reglas comunes, sin buscar su formulación en los textos académicos corrientes. El solo hecho de establecer regularidades estilísticas, capacita a un compositor para crear las propias, mejor que el dudoso regalo, rancio y embotellado, de los textos usuales. El análisis es la única partida natural, de las normas estilísticas académicas. La reiteración es el único camino para establecer un estilo.

Como conclusión final, podemos decir que la composición armónica debe comportar el predominio claro de uno de sus recursos, y el análisis debe establecer este hecho.

c) Planteamiento de una neotécnica:

1. El sentido armónico-sintaxis. Imaginación:

Si se pretende alcanzar una técnica adecuada en la composición armónica, lo primero es adentrarse en su sentido. La armonía es música entendida como desplazamiento de lo vertical. El sentido de lo armónico está, entonces, determinado por la necesidad de resolver y plantear los problemas en función de los acordes. ¿Cuándo aflora esta necesidad?

—Cuando hemos planteado como mínimo un antecedente de predominio acordal. Como el solo juicio lógico es el analítico, la continuación acordal se hace necesaria para la formación de aquél. Si planteamos dos clases contrastantes de armonía, obtenemos un enunciado heterogéneo que necesita una predicación ulterior; por eso es que un grupo así concebido tiene cualidades temáticas. También en este caso, la o las predicaciones sucesivas deberán ser armónicas. En cambio, si hacemos contrastar una textura armónica con otra polifónica, la predicación deberá ser obligatoriamente de ambas clases, o del resultado de su multiplicación lógica. Para que el sentido de la música se mueva dentro del campo armónico, es necesario que los contrastes, clases o especies, estén incluidos en el género de la armonía. Para comprobar el sentido armónico predominante, basta con ejecutar o representarse las funciones del caso en sucesión isócrona. Si los puntos principales de movimiento y reposo

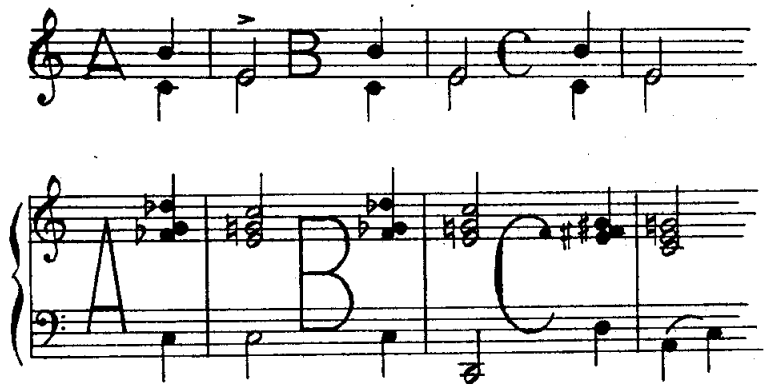
coinciden con los rítmicos, antes de la igualación, el pasaje es auténticamente armónico. Acordémonos, a propósito, que los recursos pueden anularse por igualación (repetición o mecanización) de sus gestiones. Por eso es que la isocronía anula al ritmo, dejando en este caso libre a la armonía.

SINTAXIS

La sintaxis en la armonía depende de dos factores principales: la formación de clases de armonía por predominio de uno o varios recursos, y la utilización de los mecanismos cadenciales como puntuación. En estos conceptos no se excluye la problemática contemporánea.

Sobre la formación de clases, no cabe duda que la reiteración es el principio fundamental. En cambio, para la formación de cadencias en un régimen cualquiera, parece haber más dificultades.

Si examinamos diversos procesos de formación de funciones cadenciales, veremos que todos ellos se basan en el principio de relajación, el que en este caso funciona en dos formas: a) como simple constante (independiente de su grado de tensión disonante o consonante), por la única razón de ser periódicas o de limitar partes o secciones lógicamente constituidas (que se repitan, varíen o contrasten), y b) como relajación efectiva de la tensión disonante, apoyada o contradicha por las de movimiento o reposo.



IMAGINACIÓN

La imaginación empieza por recordar y termina por crear combinando. La experiencia nos dice que en cada acorde hay dos factores

(aparte de la base rítmica): la función, raíz o fundamental, que no es otra cosa que la función melódica representada por un grado del modo respectivo y la función tensional (mayor o menor definición del acorde según su posición e inversión, más la tensión disonante o la distensión consonante). Si aceptamos el supuesto atonal de la música serial, tendríamos exclusivamente funciones tensionales. El caso es que la atonalidad es una paradoja escasa y fugaz, por lo que nos dedicaremos de preferencia a las combinaciones de funciones determinadas por constantes más las funciones tensionales.

Si tratamos de hacernos un itinerario de los momentos de la imaginación armónica, como hemos hecho para otros elementos en artículos anteriores, obtendremos lo siguiente:

- 1) Imaginación de un acorde, y
- 2) Repetición o cambio de acorde.

Si el acorde cambia, puede hacerlo manteniendo los grados tensionales o cambiándolos y puede hacerlo, además, subiendo o bajando el bloque, alterando o no la disposición, aún sin desplazarlo.

Es evidente que en la imaginación armónica, sus funciones tradicionales juegan un papel definitivo, lo que nos hace pensar en el siguiente orden en el fluir armónico a través del tiempo: Como factor básico, según lo pudimos afirmar en artículos anteriores, está el ritmo; como primer factor modificador, la función melódica; como segundo, la mayor o menor diferencia de la función aludida, y como último, la función tensional de suspenso o la distensional de reposo.

En la producción de un género, como ha quedado expresado, se destaca uno o un grupo de recursos predominantes, que comunican al trabajo en cuestión un sabor particular. Pero hay más condiciones esenciales a la composición de un pasaje cualquiera y, por lo tanto, también a un pasaje armónico.

Hemos dicho referente a la melodía y generalizamos para el resto de los elementos y compuestos lógicos de la música, que un antecedente lleva implícito su consecuente, de manera que la arquitectura de un enunciado está presente antes de su consumación temporal, por lo que se hace necesaria la visión de una estructura, por sencilla que sea, antes de la redacción de cualquier pasaje compuesto. En el proceso asociativo libre de la improvisación puede presentarse, sin embargo, y se presenta de hecho, el caso de una arquitectura cristalizada durante el enunciado del antecedente.

Lo fundamental de la imaginación musical consiste en las tres po-

sibilidades de elección ante un estímulo acústico real o imaginario. Ante un estímulo armónico, cabe producir otro que ascienda o descienda, si no se opta por la repetición o la estaticidad. Esta circunstancia, sin embargo, parece no predominar tan claramente en la armonía tradicional, tan profundamente ligada a su papel de refuerzo de las funciones melódicas. En cambio, en la música contemporánea, con sistema de enlace libre de acordes y, en general, con propiedades de oscilación tonal, se hace evidente el principio.

El problema capital de una gramática general que pretenda servir a necesidades futuras, es el demostrar que puede funcionar con medios arbitrarios.

Si constituimos un modo que abarque un ámbito arbitrario, que tenga un número arbitrario de grados, encontraremos que limita con la frontera del campo acústico perceptible, con todos sus compromisos afectivos e intelectuales.

Si construimos sobre un modo cualquiera por medio de las constantes melódicas y tonos ejes, funciones de movimiento y reposo, estableceremos una jerarquía tonal en aquel modo, la que podría ser en cada caso reforzada, atenuada o contradicha por acordes arbitrariamente contruidos sobre funciones lineales.

Si tomamos una serie de acordes arbitrarios, podremos ordenarlos de acuerdo a su mayor o menor disonancia y de acuerdo a su mayor o menor definición funcional. Cualquier desplazamiento en el sentido de la menor tensión, será cadencial. Si no se quiere hacer un catastro acústico para establecer consonancias o disonancias según su número de armónicos comunes, se puede proceder con el mejor de los derechos a una elección empírica de la escala de tensiones. Este proceso es el más humano, porque el arte consiste en sucesivas elecciones. Las resoluciones y, en general, las autodeterminaciones, son ajenas a la personalidad y en sí mismas nada expresan. Así como Descartes descubre que la lógica no contribuye en absoluto a hacer más sabios a los que la conocen, los músicos aprenden que en la base de su sistema expresivo no está el pensamiento, sino la sensibilidad y el afecto. Lo cual confiere a lo empírico su justo valor, y a lo apriorístico una función instrumental.

II

ASPECTOS MECÁNICOS Y REFLEJOS

La experiencia armónica constituye la base de la imaginación. Su reiteración crea un reflejo en el auditor, de manera que el estímulo com-

pleto o las partes más características de él desarrollan el recuerdo del conjunto del estímulo y de su efecto. Un reflejo condicionado puede ser considerado, lo mismo que una palabra, una clave aprendida en torno a un determinado efecto o concepto. Si desarrollásemos en la música una actividad lexicográfica, podríamos establecer para un estilo determinado lo que Raoul Husson llama una semántica. La representación gráfica de ella, según la sugerencia del musicólogo, y psicofisiólogo francés, es el neuma. Habría, pues, que establecer las trayectorias determinadas por las secuencias armónicas. La posibilidad de exactitud de este artificio está profundamente ligada a la consideración de la totalidad de los factores que producen el fenómeno armónico. Un mínimo de dos parámetros, uno para las funciones melódicas y otro para las disonantes, puede servir para aclarar los problemas más elementales.

El grado de convencionalismo o de condicionamiento del reflejo, puede alejar considerablemente la materia sonora de su efecto evidente o incondicionado. Sin embargo, lo trascendental en el arte, especialmente en el abstracto, es lo no convencional. Esto último funciona con muy pocas variantes en los distintos lugares de la geografía, como en las distintas épocas de la historia. La base trascendental del mecanismo experimental de la música, estriba en las condiciones psicofisiológicas y lógicas de la audición. Este problema puede ser solamente enfocado desde el punto de vista sintáctico de la regularidad, y el lógico-práctico de la gramática.

La cuestión de la regularidad, como ya lo hemos afirmado, funciona de manera tal, que lo homogéneo o recurrente constituye una función de tendencia al reposo y lo irregular o heterogéneo, una de movimiento. Esto se debe a que la repetición constatada hace suponer su permanencia, desinteresando de esta manera al auditor, que advierte en esta gestión la ausencia de novedades. En una sucesión de acordes se pueden advertir diversos tipos de regularidades: a) regularidad interválica en la construcción del acorde; b) en la distribución o disposiciones de las notas del acorde (armonía abierta o cerrada); c) en las tensiones o distensiones; d) en la emisión de los sonidos (matiz y relativa simultaneidad).

EFFECTOS HORIZONTALES

Hasta aquí hemos desarrollado un criterio técnico de computación de la regularidad, basado en la estructura estática del acorde para los casos en que permanece invariable. Sin embargo, la regularidad en la sucesión es para la música, en su calidad de arte del tiempo, de importan-

cia vital. La regularidad horizontal o temporal se asocia con justicia al concepto de periodicidad. Una vez comprobado un período, su permanencia es una función de reposo, y su alteración, una de movimiento. Si nos encontramos ante una textura armónica aperiódica, es esta propiedad la que debe mantenerse para obtener la homogeneidad que caracteriza a esta paradoja.

Aunque una experiencia musical no sea demasiado extensa, se hace evidente que las clases producidas por su texto no son siempre aislables, porque cada trozo constituye una predicación del anterior, extendiéndose la comparación y los resultados analíticos o sintéticos, a toda la obra y en todas las direcciones. Por eso es que las formas cadenciales de un determinado estilo o autor (también de una obra) deben formar una clase homogénea por cualquiera de los dos métodos existentes, basados en la semejanza o la exclusión. Así el auditor sabrá a qué atenerse respecto a la puntuación en cada uno de los casos sugeridos.

Podríamos decir que la armonía crea en su forma temporal diversos tipos de planos, como los que fueron llamados géneros. El más importante de ellos, sin embargo, es el tensional, que también podríamos llamar en un sentido más general que el habitual, "tonal". Permitámonos una incursión etimológica al respecto: la raíz sánscrita *tn*, la palabra *tan*, sus derivados: *tensión*, *tenor*, *tanz*, *danza*, etc., comprueban la propiedad semántica de la designación anterior.

Dos tipos de representación de funciones tensionales se podrían combinar en un gráfico que proporcionase la ocasión de estudio de este tipo de problemas estructurales: el primero, podría ser una simple función del desplazamiento del grupo en función de las tesituras integrantes; el segundo podría referirse a la tensión disonante con la codificación correspondiente, que permita al lector fijar los puntos de vista del analista.

Finalmente podríamos recordar en forma breve nuestras ideas sobre el proceso de la enseñanza de las disciplinas composicionales: a) etapa de improvisación libre, junto con el cultivo del dictado y el análisis auditivo; b) al formularse cada regla, su aplicación en la producción de texturas homogéneas, primero de una y luego en combinaciones; c) oposición de texturas; d) compromisos métricos; e) compromisos tradicionales; f) compromisos arbitrarios.

ROBERTO FALABELLA CORREA

(1926 - 1958)

Después de treinta y dos años de lucha sin cuartel contra sus limitaciones físicas y el prejuicio de muchos de sus semejantes, murió Roberto Falabella.

Es muy difícil decidirse por el aspecto humano o por el puramente técnico de su gestión vital. Como hombre, fue el ejemplo viviente de la constante superación de todas las limitaciones que acechan a los más nobles propósitos. Nunca fue derrotado. Nunca menospreció las dificultades. Como músico tuvo un aprendizaje difícil y dilatado. Lo auxiliaron en el Solfeo, Lucila Céspedes; en la Educación Auditiva, María Ester Greve; en la Armonía, Alfonso Letelier, y cúpome a mí el privilegio de asistir al desarrollo de su personalidad como creador.

A medida que los medios se iban haciendo capaces de comunicar su turbulenta y profundísima imaginación, fueron apareciendo sus obras, las que llevan desde la primera ("Variaciones sobre un Coral") el sello de su inconfundible personalidad. Se sucedieron los "Preludios Encadenados" y un ballet sobre la "Leyenda del Peine de Oro", terminando con ellas su exploración y cristalización personal. Las obras que siguen: "Sonata para violín y piano", "Sinfonía I", "Estudios Emocionales para piano", "Estudios Emocionales" para orquesta, Cantata sobre texto de Pablo Neruda: "La Lámpara en la Tierra", un ballet sobre Andacollo y otro sobre La Tirana, su I Cuarteto y su II Sinfonía (inconclusa) son una muestra, que el compositor más ambicioso, consideraría como más que suficiente para ganarse un lugar en la historia. Podríamos seguir mencionando otras por él consideradas menores, como sus obras corales: "Baladas Amarillas", "Caprichos" y "Adivinanzas". Esta última colección le valió el único Primer Premio que se dio en los Festivales de Música Chilena del presente año. Hay una infinidad de otras pequeñas producciones, todas ellas dignas de ser oídas, a través de las cuales estudió sus posibilidades de redacción, según él mismo declaraba con su habitual modestia y llaneza, cualidades que le permitían enriquecer su trabajo y su personalidad con cualquier diálogo. Sus aspiraciones artísticas deberían haber culminado con la redacción de una ópera sobre el célebre proceso de Sacco y Banzetti, cuyo libreto ya había elaborado, y cuya

técnica consideraba suficientemente explorada en sus series de "Estudios Emocionales".

Cuando un hombre muere, deja generalmente una obra sobre la cual se fundamentan los juicios que sobre él se tengan como realizador. La obra de Falabella es abundante y variada. Dejan también los hombres a la posteridad herencias menos tangibles, pero tal vez más generosas e importantes. Nuestro artista nos ha dejado el ejemplo de la perseverancia en la nobleza de los propósitos por encima de dificultades increíbles. Nos ha dejado, además, un principio germinal: "Se puede hacer arte nacional sin caer en el nacionalismo". Para demostrarlo están sus obras.

El más valioso ejemplo que nos ha dejado Roberto Falabella es el triunfo sobre el dolor y la angustia. No podemos, por lo tanto, rendirle un homenaje que sólo revele nuestro dolor ante su inesperada y definitiva ausencia. A él únicamente se le podrá honrar siguiendo su ejemplo, triunfando por encima de todas las flaquezas en pro de la pureza de sus propósitos.

¡Anímenos su recuerdo para siempre!

GUSTAVO BECERRA.

FE DE ERRATAS

REVISTA MUSICAL CHILENA Nº 61, Artículo "La Sinfonía de Roberto Falabella", por José Vicente Asuar:

	Dice		Debe decir
Pág. 19, línea 13:	dura-segundos		60 dura ——— segundos n
" 26, línea 9:	interválida		interválica
" 26, línea 12:	#		Fa #
" 26, línea 14:	#		Fa #
" 27, línea 3:	b		Si b
" 27, línea 4:	#		La #
" 27, línea 6:	b		Si b

CRONICA

VI Festivales Bienales de Música Chilena

Entre el 25 de noviembre y el 4 de diciembre se celebraron los VI Festivales Bienales de Música Chilena, al que los compositores nacionales presentaron 32 obras.

El Jurado de Selección de obras de este Festival, integrado por los siguientes músicos: Jorge Urrutia y Carlos Botto, representantes de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical; Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; Daniel Quiroga, en representación de los compositores concursantes, y Carlos Isamitt, miembro elegido por concursantes de Festivales anteriores, clasificaron diez obras de las 32 que fueron presentadas. Estas diez obras de jóvenes compositores chilenos, entre las que figuraban cuatro obras sinfónicas y siete obras de cámara, fueron tocadas en el Festival en un concierto Sinfónico de Selección y Premios y dos Conciertos de Cámara de Selección y uno de Premios.

Le correspondió al público, constituido en Jurado Público, designar los premios del Festival. Este Jurado Público, dividido en tres categorías, conforme a su preparación musical y calificado por una Junta Calificadora, constituida por Brunilda Cartes, Jefa del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación; Arnaldo Sommer, Representante de la Administración del Instituto de Extensión Musical, y Carlos Riesco, Presidente de la Asociación Nacional de Compositores, emitió su voto, otorgando los siguientes premios:

Gustavo Becerra, Premio de Honor y Primer Premio del Festival

Dentro de la Sección de Música de Cámara, el compositor *Gustavo Becerra* me-

reció el Premio de Honor y Primer Premio del Festival, por su obra *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas* (que obtuvo 40,91), o sea, el más alto porcentaje obtenido por obra alguna en el Festival. También obtuvo un Primer Premio el compositor *Roberto Falabella*, por su obra *"Cinco Adivinanzas"*, para coro mixto a cappella (con un puntaje de 37,26), y Menciones Honrosas fueron conferidas a *Abelardo Quinteros*, por *"Tres Cantos del Espejo"*, para voz y cuarteto de cuerdas (con un puntaje de 26,88), y a *Cirilo Vila*, por *Sonata para flauta sola* (con un puntaje de 26,63).

Premios por obras sinfónicas declarados desiertos

El Jurado Público, a través de su votación, declaró desiertos todos los premios correspondientes a las obras sinfónicas presentadas al Festival. Obtuvieron Menciones Honrosas las cuatro obras presentadas, correspondientes a los siguientes compositores: *Darwin Vargas: Obertura para Tiempos de Adviento* (29,07); *Gustavo Becerra: Segunda Sinfonía* (28,81); *León Schidlowsky: "Caupolicán"*, relato épico para barítono, coro mixto, dos pianos y percusión (28,55), y *Roberto Falabella: Estudios Emocionales* (27,30).

Las otras obras presentadas al Festival y que fueron eliminadas en los conciertos de Cámara de Selección, pertenecían a los siguientes compositores: *Luis Gastón Soubllette: Variaciones para piano sobre un tema de Mahler*; *Ramón Campbell: Sonata para violín y piano*; *Tomás Lefever: Cinco piezas para cuarteto de cuerdas*.

Conjuntos y solistas que actuaron durante el Festival

Los conciertos de Cámara de Selección se realizaron en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, los días 25 de noviembre y 2 de diciembre, y el correspondiente a Premios, el 4 de diciembre.

Participaron en la interpretación de las obras de cámara los siguientes conjuntos: Orquesta de Cámara "Pro Música", director: Enrique Iniesta; Cuarteto Chile, Cuarteto Santiago, Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Marco Dusi, y los solistas: Yvonne Boulanger, contralto; Klara Fries, flauta; Guillermo Bravo, flauta; René Reyes, piano; Alberto Dourthé, violín.

En el concierto Sinfónico, realizado en el Teatro Astor el 28 de noviembre, actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Héctor Carvajal; Agrupación Coral, preparada por Marco Dusi, y los solistas Manuel Cuadros, barítono, y los pianistas Susana Schidlowsky y Cirilo Vila.

Opiniones de la prensa santiaguina sobre las obras presentadas al Festival

Hasta que no finalizó el Festival, la crítica se abstuvo de emitir juicios sobre las obras presentadas, pero todos los críticos estuvieron de acuerdo en que los conciertos organizados por el Instituto de Extensión Musical fueron "un triunfo de realizaciones interpretativas" y agregan: "Cualquiera que sea el veredicto final del público sobre el valor intrínseco de las obras mismas, no podrá negarse que todas ellas han recibido el beneficio de una ejecución verdaderamente esmerada".

Daniel Quiroga, escribe en "El Debate" sobre las obras presentadas al Concierto

Sinfónico de Selección y Premios: "La música sinfónica presentada a los festivales sólo dio material para un solo concierto. Sobre éste se pronunció el público de una manera por demás estricta y quizá injusta.

"La Obertura de Vargas, obra de un compositor inmaduro muestra, sin embargo, a un creador que puede dar mucho de sí. La obra peca por el tradicional afán primero de querer decirlo todo... Hay de todo y hay demasiado; pero acaso ello muestre un músico que trata de entregar con vehemencia y medios todavía no seguros mucho de lo que tiene que decir. Emocionalmente era el más directo y romántico si se quiere. Peca de exceso de material, pero tiene la virtud de la sinceridad."

Al referirse a la obra de Schidlowsky, este crítico dice: "Schidlowsky muestra el rumbo nervioso de quienes se avanzan por caminos poco frecuentados en la música chilena. Caracterizan a la música de este siglo los hallazgos de muchos grandes maestros en torno al timbre instrumental aislado, y al preponderante papel de los instrumentos de percusión, usados como solistas y en plano concertante. Schidlowsky los pone junto a la voz de un recitante barítono y de un coro hablado más que cantado. El texto en que Neruda canta al gran jefe araucano está rodeado de una demostración de habilidad en el manejo rítmico y timbrístico del grupo de percusiones que, junto con los dos pianos, usados timbrísticamente también, logran dar un ambiente de intensa vitalidad a varios pasajes de la composición poética. A ratos, la unión recitante-acompañamiento se quiebra, por el excesivo peso sonoro del acompañamiento y se duda de si la intención fue poner la música al servicio del texto, o, simplemente, ilustrar la atrayente variedad rítmica de las percusiones, realizada, ciertamente, como una meritoria labor de experimentalismo."

Luego, al hablar de Estudios Emocionales, de Roberto Falabella, y de la Segunda Sinfonía, de Becerra, escribe: "ambas obras muestran una similar dosis de experimentalismo sonoro, pero con distinto resultado. Me adelanto a preferir el equilibrio entre propósito y realización que se advierte en Falabella. Su rebuscamiento sonoro es fríamente deliberado, por cierto, tanto casi como el que muestra Becerra, pero está más encerrado en límites de extensión y desenvolvimiento. Sueña como un resultado de mayor decantación, y logra a veces, especialmente en el segundo movimiento, entrar más allá de lo llamativo de sus combinaciones instrumentales, en el terreno de la creación de belleza —no importa cuáles sean sus recursos—, que nos parece el único resultado a que debe aspirar un artista. Y la belleza aparece lograda y presente.

"Becerra, en cambio, está en dispersión. Su rebuscamiento coincidente con aquél en el uso aislado de ciertos instrumentos de percusión —que perseguían como constante a las tres últimas obras de este concierto—, se hacía fatigoso. La Sinfonía Segunda está muy distante de la Primera en cuanto a la concreción y poder de convicción de su lenguaje."

Y el crítico termina diciendo: "En este concierto, había, nos parece, dos premios bien ganados. El auditorio no lo quiso. Respetamos su veredicto."

En cuanto a las obras presentadas en Cámara, el crítico Egmont, escribe: "El Concierto para flauta y cuerdas, de Gustavo Becerra, sin lugar a dudas, es el trabajo que evidencia mayor personalidad, mayor madurez, experiencia, conocimiento de la materia musical y dominio de la misma. Tanto los problemas formales que se plantea el compositor, como los problemas expresivos están resueltos con maestría. La obra es sugerente y atractiva de punta a cabo."

"Cinco Adivinanzas" para coro mixto,

de Roberto Falabella, a quien pocos años de trabajo han bastado para configurarse una personalidad que se exterioriza con una profundidad, un saber y un sentido del equilibrio formal y de la belleza sonora espiritualizada. En esta obra, llena de inventiva y humor, de giros no siempre fáciles, se lució el Coro de la Universidad de Chile, que la cantó con precisión y visible entusiasmo.

"Tres Cantos del Espejo", de Abelardo Quinteros, para voz y cuarteto de cuerdas, sobre poemas surrealistas de "La Gorgona", de Juan J. Bajaría, es una obra que se ciñe a la palabra del poema, y que con expresividad, sentido poético y profundidad sonora, revela a un músico extraordinariamente dotado. Yvonne Boullanger demostró un maravilloso dominio musical e hizo gala de una emisión bella y equilibrada. Los arcos la secundaron fundiéndose con ella en un quinteto de exquisita calidad.

La Sonata para flauta sola, de Cirilo Vila, es un trabajo realizado en forma inteligente, con amplio dominio del instrumento solista y revelador, de una imaginación de auténtico compositor, que posee ideas claras con respecto a la materia.

La *Revista Musical* publicará, dentro de un futuro próximo un amplio estudio sobre los Festivales de Música Chilena, en el que el profesor Vicente Salas Viú hará un balance de lo que ha significado para la música en Chile los seis festivales realizados hasta la fecha.

TEMPORADA DE CONCIERTOS AL AIRE LIBRE

Los Conciertos al Aire Libre de la Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica de Chile se iniciaron el 19 de diciembre, con la *Novena Sinfonía*, de Bee-

thoven, bajo la dirección de Tito Ledermann.

Habrà una serie de 22 conciertos, que se realizaràn en los Parques de Santiago y en las ciudades cercanas de San Bernardo, Paine y Maipù.

Estos conciertos estaràn bajo la dirección de los jóvenes maestros: Ledermann, Vidales, Matteucci, Handler, Peña y Sánchez-Màlaga. Numerosos artistas de la joven generación actuaràn como solistas en los conciertos programados para esta temporada.

TERMINO DE LA XVII TEMPORADA DE CAMARA

En el Teatro Antonio Varas se realizaron los dos últimos conciertos de Cámara de la XVII Temporada Oficial del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, los días 10 y 17 de noviembre.

El programa del primero de estos conciertos consultaba, en su primera parte, la *Sonata N° 1, para cello y piano*, de Gustavo Becerra, concebida desde un lirismo romàntico, seguido de un impresionismo, hasta desembocar en una concepción cercana a la estètica de Paul Hindemith. Los intérpretes Arnaldo Fuentes en cello y Ruby Reid en piano, exhibieron una calidad de timbre y de matiz, el primero, y una claridad rítmica y sensibilidad interpretativa, la segunda, dignas de mencionarse.

La segunda parte estuvo a cargo del Cuarteto Chile, que interpretó, en primer término, *Cuarteto*, de Carlos Botto, que con justa razón obtuvo el Premio de Honor de los Festivales de Música Chilena del año 1954 y el *Quinteto para clarinete y arcos K. 581*, de Mozart.

El Cuarteto Chile tuvo una actuación delicada, poniendo en evidencia su seriedad de intérpretes de calidad, y Rodri-

go Martínez, en el Quinteto de Mozart, dio pruebas, una vez más, de su extraordinaria musicalidad.

El último concierto de la Temporada se inició con composiciones del siglo XVI y comienzos del XVII, cantadas por el Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Hugo Villarroel.

Continuó el programa con *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas, Op. 39*, del compositor británico Malcolm Arnold, en primera audición en Chile. Dirigida por Héctor Carvajal, la Orquesta de Cámara del Instituto de Extensión Musical colaboró en forma eficiente con el destacado solista Adalberto Clavero.

Federico Heinlein, al hacer el comentario de este concierto, escribe: "Cierta falta de hilación en el discurso musical hacen aparecer, la obra de Arnold, inconexa, a pesar de su sólido trabajo temático. Eufónica y abigarrada, emplea multitud de recursos, sin que se perciba un verdadero espíritu rector en la estructura, esencialmente endeble, de su lenguaje ecléctico. Posee encanto y no desagrada, sin constituir, por otro lado, aporte estético alguno."

Al referirse a la última obra del programa, este mismo crítico agrega: "Sensacional fue el impacto que causó la *Toccatu para instrumentos de percusión*, del compositor mexicano Carlos Chávez. Compuesta en 1953, hace un uso brillante de las posibilidades timbrísticas de la batería. Lo autóctono del indio está enriquecido en esta obra por el conocimiento de ritmos asiáticos y africanos. Su gama alcanza del susurro al terremoto. El movimiento central irisa en una mágica luz lunar, mientras que los espasmos telúricos, las convulsiones cósmicas del primero y del último pertenecen a una furibunda consagración ritual que subyuga y fascina.

"Si la destreza técnica de Chávez cau-

saba estupor, no era menos prodigiosa la memorable hazaña de Héctor Carvajal y del conjunto de percusión de la Orquesta Sinfónica de Chile, quienes lograron traducir de un modo maravilloso las intenciones del compositor. Fue un gran día para el director y sus seis excelentes solistas, quienes, con igual habilidad, manejaban los instrumentos más diversos. Gracias a Jorge Canelo, Ramón Hurtado, Juan Valcárcel, Hugo Espinoza, Víctor Alonso y Millapol Gajardo, Héctor Carvajal supo proporcionar a los asistentes un fin de temporada digno de grabarse en los anales de nuestra vida musical."

ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

Auspiciados por la I. Municipalidad de Santiago, la Orquesta Filarmónica de Chile desarrolló una temporada de 15 conciertos sinfónicos populares, en los locales de las industrias y centros de empleados. La importancia de este trabajo ha sido la de llevar la música sinfónica a los lugares mismos del trabajo, dándole la oportunidad al obrero de ponerse en contacto con la actividad artística. Para estos conciertos se eligieron obras de Beethoven, Tschaikowsky, Schubert, Strauss, Chabrier, Dvorak, Borodin, y obras chilenas de Soro y Candiani.

Durante el mes de diciembre, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, ofrecerá una serie de 13 conciertos sinfónicos gratuitos al aire libre. Estos conciertos se realizarán en los parques y plazas de la capital y en el Estadio Yarur, Población Los Nogales y Cristalerías Chile. El repertorio de estos conciertos consulta obras de Beethoven, Tschaikowsky, Rossini, Wagner, Soro (chileno), Strauss, Von Weber, Schubert y Prokofieff.

CONCIERTOS DE LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

Dos importantes conciertos organizó la Asociación Nacional de Compositores durante el mes de noviembre. El primero de ellos tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 11 de noviembre, y estuvo exclusivamente a cargo del organista belga Julio Perceval, en un recital de música contemporánea para órgano.

Se inició el concierto con *Sinfonía de la Pasión, de Paul de Maleingreau*, autor franco-belga. "La obra merece el nombre de sonfonía —comenta Heinlein en "El Mercurio"—, tanto por su envergadura como por el modo orquestal en que está concebida. Derivada en su lenguaje armónico de César Frank, su estructura denota un extraordinario virtuosismo, un conocimiento profundo y cabal de las casi ilimitadas posibilidades coloristas del llamado rey de los instrumentos. Al lado de pasajes felices abundan truculencias dignas de música para fondo de película, y sólo un gran intérprete es capaz de conferirle verdadera calidad.

"Perceval resultó ser una orquesta unipersonal —continúa diciendo Heinlein—, de sobrecogedora precisión y variedad de procedimientos. Un fenomenal sentido sonoro estaba al servicio de la máxima expresión, de un refinado juego de timbres, ora diáfanos, ora tenebrosos, con fortes tremebundos sin estridencias y pianísimos de extrema delicadeza." Y termina diciendo el crítico: "...el organista logró consagrar la dudosa obra, demostrando un dominio artístico soberano".

La *Sonata N.º 1*, de *Hindemith*, quizá menos apropiada para un órgano Hammond, tenía visos de árida y cerebral, música hecha por fórmulas y recetas, aunque salvaba su último movimiento de irradiación noble y serena. *El Verbo*, de

Olivier Messiaen, presenta la inconfundible fisonomía rítmico armónica que caracteriza a este miembro del grupo "Jeune France". Notable finura posee su final, de un arrobado misticismo.

El programa que continuaba con *Dos Preludios Corales*, de *Ernst Pepping*, mereció el siguiente comentario de Heinlein: "... densos, regerianos, angulosos y académicos el primero, macizo y pedestre el último". Luego se tocaron dos obras de compositores chilenos: *Toccata sobre un tema de Tomás Lefever*, de *Juan Amenábar*, y *Sonata 1958*, de *Gustavo Becerra*. "El interés de la obra de Amenábar —dice Heinlein— residía, ante todo, en sus registros y mixturas, llamando la atención cierta rigidez imaginativa de esta breve fantasía. Una vivencia refrescante proporcionó la *Sonata 1958*, de *Becerra*, de la que, desgraciadamente, sólo pudo ser ejecutada la primera parte, debido a las limitaciones del instrumento. Excitante y agresiva, con aquellas aglomeraciones de segundas menores superpuestas, ya familiares en el estilo del vital compositor chileno, es una excelente muestra de sus mejores virtudes."

El concierto terminó con *Variaciones sobre un tema de Jannequin*, de *Jehan Alain*.

El Segundo Concierto de la Asociación Nacional de Compositores, en la Iglesia Evangélica Alemana, el 19 de noviembre, de música para voz solista, instrumentos

y órgano, con obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, fue un concierto estimulante.

Julio Perceval inició el concierto con *Recordare*, de *Paulus Hofhaimer*, el organista que más fama tuvo alrededor de 1500. La majestuosa *Toccata Dórica*, de *Girolamo Frescobaldi*, que cien años después fuera también celeberrimo maestro del instrumento, se adaptaba mejor a la índole del intérprete. En otro salto de una centuria, Perceval ejecutó un *Kyrie-Gloria*, de *Francois Couperin*, interesantísimos, en registros muy originales y adecuados. De *Gottlieb Muffat*, el gran virtuoso de la corte vienesa, ofreció la *Toccata N.º 6, en Sol mayor*. Su contemporáneo francés *Louis Nicolás Clérambault*, estuvo bien representado con un noble *Preludio y Fuga en Re menor*.

Perceval se reveló como acompañante diestro y discreto en tres de las "*Symphoniae Sacrae*", de *Heinrich Schutz*, compuestas durante la Guerra de Treinta Años. Secundada por el órgano y cuerdas, la mezzosoprano Yvonne Boulanger cantó maravillosamente "Paratum cor meum Deus" y "Cantabo Domino". El barítono Manuel Cuadros cantó el hermosísimo trozo "Fili mihi, Absalon".

Máxima fascinación ejercieron las *Sonate da chiesa*, de *Mozart*, para dos violines, bajo y órgano, de las que se ejecutaron los N.os 6, 1, 2, 7 y 15.

Conciertos y Recitales

La soprano *Leonor Germain*, se presentó acompañada por *David Goldstein* en un recital en el que cantó cuatro "lieder", cinco arias de ópera y tres canciones sudamericanas. Dueña de un bonito material, logró bellos efectos en el registro medio.

* * *

El *Cuarteto Chile* se presentó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con un programa que incluía *Cuarteto en Re menor Op. 42*, de *Haydn*, en el que el Cuarteto Chile supo desplegar, en todo momento, la finura sonora adecuada. Como número central se escuchó el *Cuarteto en La mayor*, de *Enrique*

Soro. Es una composición que al lado de pasajes confeccionados por el buen artesano contiene otros que revelan al auténtico artista.

Finalizó el programa con el *Cuarteto Op. 52, N° 3, en Do mayor, de Beethoven*.

* * *

El *Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile* organizó una serie de seis conciertos públicos, a cargo de sus alumnos más destacados, los que se realizaron en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Estos conciertos tuvieron lugar los días 23 de noviembre, 1, 16, 17, 22 y 23 de diciembre.

* * *

Margot Hebel, pianista chilena de catorce años, ofreció un concierto en el Salón Sur del Hotel Carrera. En el programa incluyó algunas obras que, por su envergadura, resultan difíciles en cuanto a comprensión para una muchacha de tan cortos años. Se inició el programa con *Suite en Do menor, de J. S. Bach*, la que adoleció de comprensión estilística. La segunda parte estuvo compuesta por la *Sonata Patética Op. 13, de Beethoven*. Aunque poseedora de extraordinarias condiciones, su técnica todavía inmadura no le permitieron la exacta valorización y comprensión de una obra de esta importancia. La tercera parte fue la más lograda, con obras de Chopin, Brahms, Schidlowsky y Prokofieff.

* * *

La pianista *Mercedes Veglia* ofreció un recital en el Salón de Honor de la Universidad Católica. La redondez de su "toucher", la firmeza de su técnica, su fino sentido estructural y dinámico se aúnan para formar un cuadro general de extraordinaria jerarquía. Hay en ella una

madurez, una penetración estilística, gracias a las cuales supo adentrarse en todas las obras que presentó.

Con calmada plasticidad surgieron el *Preludio y Fuga N° 7 en Mi bemol mayor*, y la *Fantasia Cromática, de Bach*. De la *Sonata en Sol mayor Op. 31 N° 1, de Beethoven* logró una realización magistral; menos feliz fue su interpretación de *Sonatina, de Ravel*, pero volvió a alcanzar un elevado nivel con *Tonada N° 1, de Pedro Humberto Allende*.

* * *

El *Conjunto de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música*, dirigido por Héctor Carvajal, se presentó en el Club de la Unión, constituyendo un acontecimiento muy grato, debido a las bondades del grupo y de la batuta que lo guiaba.

Inició este concierto el *Concerto Grosso en Re mayor, de Haendel*, cuya ejecución sólida, y a la vez inspirada, reflejaba a la perfección el espíritu del compositor. A continuación se escuchó *Concierto en Do mayor para violín, de Fritz Kreisler*, en el que el solista Abraham Bravo tuvo un desempeño brillante. Terminó este concierto con *Sinfonía en Re mayor K. 136, de Mozart*.

* * *

María Cristina Prochelle ofreció en el Salón de la Universidad Católica, con motivo del 130º aniversario de la muerte de Franz Schubert, el ciclo *Viaje de invierno Op. 89*, obra que el compositor completara en 1827.

A través de las veinticuatro canciones, casi todas ellas de un señalado valor artístico y humano, la cantante plasmó con profunda seriedad los diversos estados de ánimo que se reflejan en los textos de Wilhelm Mueller.

* * *

Roberto Bravo, adolescente pianista que se presentó con obras de Mozart, Clementi, Schubert, Prokofieff, Bartok y Debussy, es dueño de un señalado talento. No obstante sus cortos años, ya se perfila en él una verdadera personalidad artística. Posee un fraseo espontáneo, una conciencia tanto del detalle como de la microestructura, que hacen fluir del discurso musical con toda naturalidad. Sin artificio, y como por intuición, sabe diferenciar estilos y épocas. Su firmeza digital, su pulsación vigorosa le permiten obtener del instrumento sonidos generosos y variados.

* * *

El concierto del *Singkreis* y de la *Orquesta de Cámara "Pro Música"*, que dirige Enrique Iniesta, y que se efectuó en la Iglesia Alemana, fue una de las vela-

das musicales de mayor categoría de los últimos tiempos. Obras de Vivaldi, Praetorius, Frank; arias de Haendel y Bach, con acompañamiento original de Blockflöte y la Cantata de Navidad *In dulci jubilo*, de *Hans Lang*, constituyeron el programa de este interesante concierto.

CONCIERTOS POR RADIO DEL CUARTETO SANTIAGO

El Cuarteto Santiago, integrado por los profesores Tertz, Grazioli, Martínez y Loewe, continuó sus programas de música de cámara por radio, ofreciendo durante el mes de noviembre un total de dieciséis conciertos, en los que tocaron Cuartetos de compositores clásicos, románticos y modernos, y obras de autores nacionales.

Actividades Musicales en los Institutos de Cultura

Instituto Chileno-Alemán

Para celebrar el 125º aniversario del nacimiento de Johannes Brahms, se celebró un concierto de obras de cámara del gran compositor germano, todas ellas compuestas en el lapso comprendido entre 1859 y 1864, datando por consiguiente, de su llamado "período de juventud".

Se escucharon primeramente cinco "lieder" del Op. 44 para cuatro voces femeninas y piano "ad libitum". Sylvia Soublette de Valdés e Isa Gramann de Ruehl (sopranos), Hanni Hampel (mezzosoprano) y Margarita Valdés de Letelier (contralto), fueron excelentes intérpretes, demostrando su fino sentido del matiz y una pronunciación impecable.

Un encomiable amalgamamiento lograron sopranos y contralto en el Salmo XIII,

Op. 27. Aquí y en las canciones, Ellen Tanner de Peni, acompañó a las cantantes con gran acierto.

Dos significativas creaciones, pertenecientes al Op. 17, ocuparon el centro del programa y el foco del interés: *Es toent ein voller Harfenklang* irradiaba una subyugante luminosidad, gracias al acento entrañable que Sylvia Soublette, Hanni Hampel y Margarita Valdés confirieron a sus partes y, gracias, también, al señalado desempeño de Clara Passini y Gerardo Chamorro en los solos de arpa y corno, respectivamente.

Igual belleza expresiva se alcanzó en *Gesang au Fingal*, en el que intervinieron, además de los recién nombrados, Isa Gramann y el corno de Carlos Tagle.

Como número final, Ellen Tanner y el Cuarteto Santiago ejecutaron el *Quinteto en Fa menor, Op. 34, para piano y cuerdas*.

La soprano Clara Oyuela dió un recital en conmemoración del 130º aniversario de la muerte de Franz Schubert, cantando una de las obras más importantes y apreciadas del gran maestro del lied: *La Bella Molinera Op. 26*. La acompañó al piano Federico Heinlein.

Instituto Chileno-Francés de Cultura

El 20 de noviembre, la soprano Sylvia Soublette ofreció un recital en el Salón de Música del Instituto, acompañada al piano por Federico Heinlein, en cuyo programa figuraban obras de Purcell, Debussy, Ravel y canciones francesas tradicionales.

Instituto Chileno-Británico de Cultura

La pianista húngara Vera Remenyi se presentó el 13 de noviembre en el Salón de Música del Instituto Chileno-Británico con un programa en el que figuraban las siguientes obras: *Mozart: Fantasia en Do menor K. 475; Haendel: Suite XI; Chopin: Nocturno en Do menor; Leighon: Sonatina Nº 1; Santa Cruz: Poema Trágico; Leng: Preludio; Bartok: Sonatina; Debussy: Poisson d'or y Toccata; Liszt: Funerales y Tarantella*.

El crítico Federico Heinlein al comentar este concierto escribió: "La pianista es dueña de un "toucher" precioso y diferenciado, de una técnica digital que combina la solidez con la agilidad, de un seguro sentido arquitectónico. Maestra en las fluctuaciones espontáneas del acontecer musical, no pierde, sin embargo, el dominio sobre la estructura básica".

Otro concierto que tuvo lugar en el

Instituto Chileno-Británico fue el del *Quinteto de Vientos Chile*, con el siguiente programa: *Francis Chagrin: Divertimento para quinteto de vientos; Malcolm Arnold: Divertimento para flauta, oboe y clarinete; Gilbert Vinter: Dos Miniaturas para quinteto de vientos, y Beethoven: Variaciones sobre un tema de "Don Juan" de Mozart*, en una adaptación para quinteto de Simeon Bellison.

BALLET NACIONAL CHILENO

Después de una exitosa gira al sur del país, que duró desde el 24 de octubre al 23 de noviembre, el Ballet Nacional Chileno partió en gira al Perú, invitado por la Universidad de San Marcos, el 6 de diciembre, para actuar en el Teatro Municipal de Lima.

La gira al Perú, debido al éxito artístico del conjunto, tuvo que prolongarse hasta el 19 de diciembre. Hubo tres funciones de abono con sus respectivas repeticiones y cuatro extraordinarias. El repertorio de la gira incluyó los siguientes ballets: "El Hijo Pródigo", "Alotria", "Coppelia", "Czardas en la noche", "Fantasía", "Gran Ciudad", "Capricho Vienés" y "Mesa Verde".

Para hacer un balance de la gira a Lima del Ballet Nacional Chileno, daremos, a continuación, algunos extractos de lo que dijo la prensa limeña en esta ocasión:

La Prensa (7 diciembre).

"En su programa inaugural, el Ballet Chileno ofreció un programa conformado por dos coreografías diametralmente opuestas en su concepción, realización y ejecución. La primera "El Hijo Pródigo", la segunda "Alotria".

"En "El Hijo Pródigo" se pudo apreciar dos matices coreográficos completa-

mente distintos. El inicial y el último cuadro (la partida y el retorno del "hijo") fueron fundamentalmente mímicos y plásticos, de acuerdo a la más pura concepción expresionista. En ellos la acción no logra todo el efecto del caso, por cumplir difíciles detalles de la presentación de la historia y, sobre todo, su culminación en forma demasiado simple, si se atiende a consideraciones eminentemente danzantes.

"Muy por el contrario, el segundo cuadro (el "hijo" fuera del hogar) tiene una vigorosa realización, en la que la estilización de líneas y escultórica distribución de los ejecutantes no desplaza el ágil sentido del movimiento y la cabal fuerza interpretativa. En esta parte, la obra adquiere su máxima calidad.

"Una de las piezas más logradas que se han visto en Lima, por su alegre composición e intrascendental despliegue de personajes (dos payasos sueñan con un circo imaginario), fue "Alotria". En esta pieza Uthoff demostró una notoria flexibilidad estilística, al recurrir a elementos tanto modernistas como académicos... Creemos, y en esto radica su mayor mérito, que "Alotria" es una obra para gozarla con la despreocupada atención que se podría dedicar a un real y legítimo espectáculo circense. Inclusive celebrando con carcajadas las ocurrencias de sus personajes.

"Consideramos que buena parte del suceso que logra el Ballet Chileno se debe al desempeño de sus integrantes. Muy pocas veces se ha tenido ocasión de admirar tanta precisión de movimientos y disciplinada ejecución —cuyos efectos se notan en los más mínimos detalles— como el que anoche mostró el elenco sureño. Ello revela, por un lado, una implacable dirección; y, por otro, una profesional dedicación"

La primera actuación del Ballet Chile-

no en Lima, mereció el siguiente comentario del diario:

El Comercio

"Pocas veces es dable apreciar un espectáculo tan completo como el que anoche ofreció el Ballet Nacional de Chile, al debutar entre nosotros. El público limeño lo reconoció así brindándole ovaciones tan intensas y prolongadas que el telón del Municipal debió levantarse hasta 10 veces en honor de los artistas visitantes.

"Muchos y muy importantes méritos y atractivos posee el conjunto chileno, pero entre ellos cabe destacar su repertorio que por propio es interesante y renueva los títulos habituales en los espectáculos de ballet, la sorprendente cohesión de sus integrantes para trabajar en equipo al servicio de una misma orientación estética y la uniformidad técnica de todo el grupo que es de altísimo nivel.

"Si a Ernst Uthoff se le conocía como bailarín, ya que brindó actuaciones memorables en la no menos memorable temporada de los Ballets Jooss, anoche acreditó ser un coreógrafo extraordinario y completo, pues abarca en el "Hijo Pródigo", desde lo dramático y casi violento, hasta lo tierno y sentimental; y, en "Alotria" —un ballet delicioso y fresco ubicado en el ambiente circense— sabe ser ingenioso y poético. Su línea creadora y la línea interpretativa de sus artistas está dentro de la escuela de Kurt Jooss, que concibe la danza como expresión de problemas humanos y que dentro de su modernismo no desdeña el rigor técnico de la danza clásica para ampliar su lenguaje coreográfico. La técnica en esta forma se humaniza y la plasticidad del movimiento adquiere emoción y mensaje. Ambos ballets permitieron a los miembros del Ballet Nacional de Chile demostrar ampliamente su madurez artística y nos hicieron comprender por qué entre ellos

no hay figuras anunciadas con categoría estelar, pues de hacerlo tendrían que ser mencionados todos ellos. Hasta el papel más breve está bailado e interpretado a la perfección y esto tal vez es lo que sorprende y se admira en la troupe chilena, si se le compara a las otras grandes compañías de ballet que hemos visto en los últimos años. Hay, además, un buen gusto y un sentido artístico evidente hasta en el más mínimo detalle de decorado, vestuario e iluminación”.

Al comentar el segundo programa presentado por el Ballet Nacional, dice

La Prensa

“Durante cinco minutos, ayer, el público asistente al Municipal ovacionó la puesta en escena de “Coppelia”, por el Ballet Nacional de Chile. Tan extraordinario entusiasmo no hizo sino confirmar los singulares merecimientos de un conjunto tan notable como el visitante”.

Por su parte, dice

El Comercio

“Nuevamente se apreció la sorprendente cohesión de la compañía como grupo, la solidez de su formación técnica y la madurez artística que lo coloca entre los más notables acontecimientos coreográficos del año. No hay desniveles en los espectáculos de este conjunto, pues hasta el acompañamiento musical, parte vulnerable en la presentación de muchas grandes compañías, aquí adquiere categoría inusitada, pues el director chileno Héctor Carvajal conduce nuestra Sinfónica siempre atento a la acción de los bailarines en la escena para lograr la mejor fusión de música y danza”.

Las presentaciones de “Fantasía”, “La Gran Ciudad 1926” y “La Mesa Verde”

fueron consideradas por la prensa de Lima como un “verdadero record de triunfo” para el Ballet Nacional. Al comentar este programa dice

La Prensa

“Con “Fantasía” se inició el programa. Desde los primeros movimientos se comprendió que se estaba frente a una composición original dentro de la tendencia del Ballet Chileno. Por primera vez, a lo largo de esta temporada, se vio danza, así a secas.

“En otras palabras, se apreció una coreografía que no recurre al tema argumental para expresar algo que no sea la belleza del movimiento y la armonía de los desplazamientos. Hans Zullig, su autor, empleó para ello los recursos de la danza clásica, como es obligatorio hacerlo cuando se quiere hacer lo que es básico y fundamental en el ballet: la danza.

“La Gran Ciudad 1926” fue considerada una obra de “trasnochado modernismo”, pero sobre “La Mesa Verde” el crítico de “La Prensa”, escribe:

“Genial. Seguía siéndolo cuando Jooss la montó en Lima, hace 18 años. Y continúa en 1958, mostrando su genialidad. Y así será, creemos, por siempre.

“La capacidad de nuestros huéspedes es amplia para brillar en los más diversos ballets. Anoche, lo demostraron al danzar desde “Fantasía”, con gran dominio académico —detalle que alienta y reconforta— hasta “La Mesa Verde”, con enorme garra dramática. Es decir, lucieron por igual en obras de diametrales exigencias”.

Este mismo programa fue comentado de la siguiente manera por

El Comercio

“Aunque la temporada del Ballet Nacional de Chile se ha mantenido desde

su iniciación en un ambiente de rotundo y resonante éxito, el espectáculo con el cual ofreció anoche su tercera y última función de abono superó triunfos anteriores y el público tributó a los visitantes la ovación que tal vez es la más entusiasta que en el año se haya brindado a una compañía de ballet".

En un artículo de Fernando González, titulado "Ballet Chileno: Unidad y Belleza", se sintetiza lo dicho por los demás periodistas limeños. Transcribimos lo escrito en

La Tribuna

"El conjunto de danzarines que nos visita, no se caracteriza por la brillantez de sus figuras, tomándolas aisladamente, sino por la magnífica unidad, la gran disciplina y la limpiada técnica que permite resolver los problemas que la coreografía convencional y la danza moderna plantean. Eso no quiere decir, sin embargo, que no se encuentre en Virginia Roncal una figura de primerísimo orden, con gran dominio técnico y en Patricio Buns-ter un bailarín de sólida formación y con gran capacidad escénica".

NOTICIAS

Ballet Nacional Chileno, invitado al Festival de las Américas en Chicago

El señor Arnold Maremont, organizador del Festival de las Américas, que se celebrará en la ciudad de Chicago en agosto de 1959, ha enviado una carta al señor Juan Orrego Salas, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, para comunicarle que "a nombre del Alcalde, señor Richard J. Daley, y la ciudad de Chicago, tiene el agrado de invitar al distinguido Ballet Nacional de Chile a participar en el Festival de las Américas en Chicago". Agrega el señor Maremont que el comité organizador del Festival ha sido asesorado por la Pan American Union, el Servicio Informativo de Estados Unidos y el State Department, al seleccionar los más destacados conjuntos y los más representativos de la cultura de cada país, para su participación en este Festival. Y termina diciendo: "La presencia de este conjunto en Chicago será de enorme utilidad para concretar un mejor entendimiento y amistad entre las naciones del hemisferio".

Domingo Santa Cruz, condecorado con la Legión de Honor

Domingo Santa Cruz Wilson, presidente del Consejo Internacional de Música, en el momento en que presidía en París la VII Asamblea General del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, fue condecorado por el Gobierno de Francia con la Legión de Honor en el grado de Oficial.

El Gobierno de Francia, al condecorar a Domingo Santa Cruz, ha querido destacar la labor creadora del compositor chileno y los servicios que él ha prestado a la música en Chile y en el extranjero desde sus cargos de presidente del Consejo

Internacional de Música y de la Sociedad Internacional de Educación Musical.

Intercambio musical con Argentina

Acaba de firmarse entre Juan Orrego Salas, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y el Servicio Oficial de Radiodifusión, dependiente del Ministerio de Comunicaciones de la República Argentina, un convenio mediante el cual se enviará música chilena grabada en cinta magnética a la Radio Nacional Argentina y el Servicio de Radiodifusión de Argentina, a su vez, enviará al Departamento de Grabación del Instituto de Extensión Musical, una cantidad similar de grabaciones de obras de compositores argentinos.

Gracias a este intercambio entre ambos países, la música sinfónica, de cámara y de la tradición folklórica de ambas naciones será dada a conocer a través de las radios de Chile y Argentina, conjuntamente con datos biográficos sobre sus autores y breves análisis de las obras que se radiodifundan.

Hasta la fecha Radio Nacional Argentina, en un programa denominado "Compositores Chilenos", ha radiodifundido las siguientes obras sinfónicas de compositores nacionales: *Sinfonía Nº 2, de Juan Orrego Salas; Passacaglia y Fuga, de Carlos Riesco; Sinfonía Nº 1, de Gustavo Becerra; Divertimento para orquesta, de Alfonso Letelier, y Sinfonía en un movimiento, de Roberto Falabella.*

Cantata de Navidad, de Orrego Salas, fue tocada en Des Moines, Iowa, Estados Unidos

El 30 de noviembre, en un concierto de abono de "Los Amigos de la Música", se tocó en Des Moines, Iowa, *La Cantata de Navidad, de Juan Orrego Salas.* Esta obra,

estrenada en Rochester, EE. UU., ha sido profusamente tocada en Norteamérica durante los últimos años. En 1957, solamente en Nueva York, fue ejecutada tres veces.

“Premio Peyser”, otorgado a Clara Oyuela

La soprano Clara Oyuela fue agraciada con el “Premio Peyser” del año 1958 por los méritos de sus numerosas actuaciones durante este año y por habersele considerado una de las cantantes que defiende en forma más efectiva su posición profesional en el campo de la música.

Esta es la segunda vez que la señora Oyuela es agraciada con este galardón; la última vez que lo obtuvo fue hace tres años, en 1955.

Héctor Carvajal, invitado a EE. UU.

El destacado músico y Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile, Héctor Carvajal, fue invitado por el Departamento de Estado de Norteamérica para visitar los principales centros artísticos del país, donde se impondrá de las actividades musicales de las ciudades de Washington, Nueva York, Filadelfia, Cleveland, San Francisco y otras importantes ciudades.

Claudio Spies, nombrado director de la Orquesta del Swarthmore College de Filadelfia

Después de haber obtenido el grado “Magna cum laude”, de la Universidad de Harvard en 1950, y de haber desempeñado la enseñanza de Armonía e Historia de la Música en esa Universidad y en el Vassar College, el joven compositor y director chileno Claudio Spies ha sido contratado como “profesor de música y

director de la Orquesta del Swarthmore College de Filadelfia.

Spies, discípulo de Nadia Boulanger y amigo de Igor Strawinsky, ha hecho una rápida y brillante carrera en Estados Unidos, destacándose en diversos campos de la música, en todos los cuales ha sido reconocido como un artista de talento y sólidos conocimientos.

En noviembre de 1959, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales cumple treinta años de existencia

Con motivo del treinta aniversario de la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en noviembre de 1959, se celebrará un Congreso Musical Latinoamericano, en el cual podrán puntualizarse una serie de aspectos fundamentales para la vida musical del continente.

La Universidad de Chile podrá demostrar, en esta ocasión, lo que ella ha realizado dentro del campo musical en este breve lapso.

Daniel Quiroga, invitado al Sexto Seminario de Críticos Musicales en Pittsburgh

La Asociación de Críticos Musicales de los Estados Unidos, entidad abierta a los críticos del continente, celebró en noviembre pasado, en Pittsburgh, el Sexto Seminario de Críticos Musicales, al que fue invitado el crítico chileno Daniel Quiroga.

Treinta y cuatro críticos musicales de los Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Holanda y Chile se reunieron durante tres días en Pittsburgh para escuchar las informaciones sobre la vida musical en sus respectivos países y para observar objetivamente los posibles errores propios y ajenos, como también para colocar el traba-

jo crítico fuera de toda pequeña apreciación, estimándolo en su verdadera función relacionadora entre el público y la obra de arte.

Entre los críticos asistentes a este Seminario, vale destacar la presencia de personalidades del mundo de la crítica de la importancia de Paul Hume, crítico musical del "Washington Post"; Harold Schonberg, del "New York Times"; Thomas Sherman, editor musical del "St. Louis Post-Dispatch"; Van Voorthuysen, crítico del "Haagsche Courant", de La Haya; W. J. Pitcher, crítico del "Kitchener-Waterloo Record", del Canadá; Michael Oliver, crítico del "Canadian Music Journal" y del "Toronto Daily Star", del Canadá; Alan Frank, director del Departamento de Música del Oxford University Press, y Daniel Quiroga, de "El Debate", de Santiago.

Daniel Quiroga hizo una amplia exposición sobre la vida musical en Chile, el primer día del Seminario, en la que dio a conocer la labor realizada por la Universidad de Chile dentro del campo de la música e informó sobre el Círculo de Críticos de Arte de Santiago.

Premio "Olga Cohen", otorgado a Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra

El Premio "Olga Cohen", instituido por el señor Juan Agustín Pení, que este año, por una sola vez, ha sido otorgado a una obra sinfónica y una obra de cámara de compositor chileno, pero que en general es donado cada dos años a la mejor obra

chilena escrita dentro de este lapso, correspondió en 1958 a los compositores Juan Orrego Salas, por *Sinfonía Nº 2, Op. 39*, "A la memoria de un vagabundo", y a Gustavo Becerra por *Concierto para flauta y orquesta de cuerdas*, obra que le mereció también, al compositor, el Premio de Honor de los VI Festivales de Música Chilena.

El jurado que, por unanimidad, concedió estos premios, estuvo formado por Domingo Santa Cruz, en representación de la Universidad de Chile, Jorge Urrutia, en representación de la Universidad Católica, y Carlos Riesco, en representación de la Asociación Nacional de Compositores.

Fueron presentadas veintiséis obras a este certamen y el jurado estimó que había varias de gran mérito, quedando en evidencia el progreso de la música chilena, especialmente en el terreno sinfónico.

Concierto para piano y orquesta, Op. 28, de Orrego Salas, es tocado por la Sinfónica de Lima

En el concierto de gala del vigésimo aniversario de la fundación de la Orquesta Sinfónica del Perú, el que tuvo lugar en el Teatro Municipal de Lima, el 19 de diciembre, se tocó, bajo la dirección de Armando Sánchez-Málaga, el *Concierto para piano y orquesta, Op. 28, de Orrego Salas*, interpretado por la eminente pianista peruana Teresa Quesada.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Publicación de las obras completas de Orlando di Lasso

Por encargo de la Academia bávara de Ciencias y de la "Academie Royale de Belgique", se publicarán todas las obras de Orlando di Lasso que no se habían publicado hasta ahora. La edición de 21 volúmenes, que se terminó después de la primera guerra mundial, no contiene más que la mitad de sus composiciones. La nueva segunda parte publicará un gran número de motetes en latín, canciones francesas y madrigales italianos. Además se imprimirá por primera vez un gran Magnificat (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Igor Strawinsky dirigió en Hamburgo su nuevo Oratorio "Threni"

En el "Musikhalle" de Hamburgo, Igor Strawinsky dirigió su nuevo Oratorio "Threni", que escribió por encargo de la Radio del Norte de Alemania. El Oratorio, que lleva el subtítulo "id est lamentatio Jeremiae prophetae" (Lamentación del profeta Jeremías), fue estrenado este año, bajo la dirección del compositor, en el XXI Festival Internacional de Música contemporánea en Venecia, por el coro y la orquesta de la Radio del Norte de Alemania.

"Threni" continúa la serie de obras religiosas que Strawinsky empezó en 1926 con el "Padrenuestro" y que alcanzó su punto culminante con la Sinfonía de los Salmos, en 1930; que amplió con la Misa, en 1948, y que en 1956 renovó en el "Canticum Sacrum", con la moderna música serial.

Dentro de la riqueza y densidad de la polifonía estructural de estas lamentaciones, en las que alternan los cánones, las formas de expresión y los artísticos acrósticos, se revela inconfundible el estilo per-

sonalísimo del autor. También se observa el espíritu iconoclasta ruso de la Sinfonía de los Salmos y de la Misa.

Operas modernas en Berlín

Cuatro óperas de cámara fueron estrenadas en Berlín, correspondiente cada una de ellas a un compositor francés, a un inglés y dos alemanes. Todas ellas fueron escritas por encargo de la ciudad de Berlín a iniciativa de la Academia de Bellas Artes de Berlín occidental. Todas ellas se limitaban a una duración de 25 minutos y fueron ejecutadas por una pequeña orquesta de cámara.

Darius Milhaud escribió "Fiesta", cuyo libreto relata el salvamento y asesinato de un naufrago. El compositor inglés Humphrey Searle escribió la ópera "Diario de un loco", adaptación de una novela de Nikolai Gogol, en la que refleja las sombrías visiones de Gogol a través de la técnica dodecafónica. Wolfgang Fortner presentó "Corinna", basada en una comedia de Gérard de Nerval. La música recuerda en sus arias y en sus conjuntos la antigua ópera bufa, y Werner Thärichen escribió "El fin de Anaximandro", en estilo jocosos. Los estrenos de las cuatro óperas estuvieron bajo la dirección de Hermann Scherchen.

ESTADOS UNIDOS

Carta de Charles Münch sobre música contemporánea en los conciertos

A raíz de que se le había reprochado a Charles Münch la inclusión de mucha música contemporánea en los programas de los conciertos de la Boston Symphony

Orchestra, el director contestó a estas críticas con una carta que fue publicada en el "New York Times" y en la revista musical trimestral británica "Tempo". En uno de los acápites de esta carta. Münch dice: "Considero una obligación consagrar por lo menos una cuarta parte de un concierto —lo que es realmente un mínimo— a las obras contemporáneas. Nuestra obligación no es solamente la de hacer revivir las obras maestras del pasado, que nos son tan queridas. También tenemos que dar a conocer la música que constituye una expresión artística de la época en que vivimos, música que, al mismo tiempo, prepara el camino de la del futuro. A los jóvenes compositores tenemos que darles la oportunidad de que sus obras sean escuchadas. No hay que desconocer esta música y al mismo tiempo debemos tomarla en consideración. Tan pronto como queda terminada la obra del pintor o del escultor allí está para que los ojos la vean y la juzguen. Para poder existir, la música tiene que ser tocada y quién podría tocarla si nosotros no lo hacemos. Confieso, francamente, que nos sería mucho más fácil tocar exclusivamente la música antigua, así como para vosotros, auditores, también es más fácil no escuchar sino que esa música; pero si nos impusiéramos esa restricción, estaríamos traicionando nuestras obligaciones frente a la historia".

B E L G I C A

Concurso Internacional de Música Reina Elizabeth de Bélgica

Desde el 6 al 30 de mayo tendrán lugar las pruebas del Concurso Internacional de Violín, dentro del marco de los Concursos Internacionales de Música Reina Elizabeth de Bélgica.

La dificultad de las pruebas, la exigen-

cia y la notoriedad de las personalidades que actúan de jurado y la calidad de los concurrentes, como la importancia de los premios, cuyo total asciende a 600.000 francos belgas, confieren a este Concurso un rango de primera magnitud.

A U S T R I A

Edición completa de las cartas de Mozart

La Fundación Internacional Mozart (Internationale Stiftung Mozarteum), en Salzburgo, con la colaboración del Instituto Central de Investigación Mozartiana (Zentralinstitut für Mozartforschung), ha decidido publicar una edición completa de todas las cartas de Mozart y de sus familiares. Esta edición aparecerá simultáneamente con la nueva edición de las obras del gran compositor austriaco.

Las colecciones anteriores de las cartas de Mozart, dos alemanas y una inglesa, se encuentran agotadas, por lo que una nueva edición se hace indispensable.

De estas cartas muchas no se han publicado todavía y otras sólo en forma incompleta; sin embargo, no hay carta de Mozart que no ocupe un lugar destacado en la literatura epistolar universal. Por su calor humano, su gracia y ternura han despertado, desde siempre, el interés de vastos círculos literarios, aun de aquellos que no tienen relación directa con la música.

La nueva edición, de 3 ó 4 tomos, está a cargo del conocido musicólogo prof. O. E. Deutsch y del doctor W. A. Bauer y contendrá el texto completo de las cartas en orden cronológico. Se publicará, asimismo, un tomo con comentarios e índice.

Con el objeto de facilitar su labor, la Fundación Internacional Mozart, Schwarzsstrasse 26, Salzburgo, Austria, solicita a todas las personas que posean cartas autógrafas de Mozart, tengan la gentileza de

enviarle el original o una fotocopia. Si alguien deseara que no se publique su nombre, este deseo será respetado.

Además, se agradece cualquier comunicación que tenga relación con esta edición y que sea de interés para los editores.

ESTADOS UNIDOS

José Serebrier ganó la beca Dorati

La Orquesta Sinfónica de Minneapolis, de la cual es director Antal Dorati, anuncia el nombramiento de José Serebrier, de Montevideo, Uruguay, como el "Dorati Scholar" de la temporada 1958-59. Serebrier estudió con Vicente Ascone, Carlos Estrada y Guido Santorsola en el Uruguay, y con Aaron Copland y Pierre Monteux en los Estados Unidos. En 1957, a los 19 años, fue premiado con la Beca Guggenheim, siendo la persona más joven que jamás haya recibido dicho honor.

La Beca Dorati es otorgada cada año por el Departamento de Música de la Universidad de Minnesota a un estudiante graduado y de excepcionales aptitudes, especializado en composición y dirección de orquesta. La Beca es de 26 semanas de estudio con el maestro Antal Dorati; el becado debe asistir a todos los ensayos de la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, pudiendo consultarle en todo momento acerca de los ensayos y el proceso de trabajo de la orquesta.

La Beca Dorati se ha otorgado desde 1954, y es reconocida por la Universidad de Minnesota como trabajo de postgraduado para la obtención de un diploma avanzado.

José Serebrier dirigió la Sinfónica-Universidad de Minnesota

El joven compositor y director uruguayo José Serebrier dirigió anoche con enor-

me éxito la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Minnesota, en un concierto de gala dedicado a obras contemporáneas. Serebrier dirigió su propia Sinfonía N° 1, que fuera estrenada el año pasado por Leopold Stokowski, y que ha sido muy elogiada por la crítica de los Estados Unidos.

La orquesta estaba formada por estudiantes de la Universidad de Minnesota, profesores de la Escuela de Música de la Universidad y los miembros de la Sinfónica de Minneapolis. El concierto tuvo lugar en el Northrop Auditorium (Paraninfo de la Universidad), con capacidad para 5.000 espectadores, teatro donde actúa la Orquesta Sinfónica de Minneapolis.

Muchas personalidades asistieron al concierto, entre ellos el maestro Antal Dorati y su familia, el Presidente y el Dean o Decano de la Universidad, varias personalidades políticas y miembros de la Comisión Directiva de la Sinfónica de Minneapolis.

La crítica se extendió en elogios de la Sinfonía N° 1 de Serebrier, pero subrayaba principalmente su labor como director; la orquesta que actuó bajo su dirección continuó aplaudiéndolo aún después que el público abandonara la sala.

"Serebrier, 21 años, dirigió con gran calma y seguridad obteniendo muy buenos resultados de la orquesta; la obra fue escrita cuando Serebrier tenía 18 años; se demuestra enamorado de sus propios temas, que son muy atractivos e ingeniosos, y se resiste a abandonarlos. De todas maneras, este joven posee un don creativo, un genuino temperamento musical y una técnica y madurez sorprendentes para su edad. Es verdad que a veces algunos de estos tempranos talentos se pierden o encuentran un camino en otros medios musicales, pero precocidad puede también

ser genio, como lo fue en los casos de Schubert, Mozart, Richard Strauss...".

Fdo.: JOHN H. HARVEY, crítico musical de "Saint Paul Pioneer Press". Diciembre, 11, 1958.

"La Sinfonía de Serebrier probó ser una obra ingeniosa, que hace uso de un tema que se ensancha y acorta, y que introduce inesperados elementos rápidos y explosivos, uno de ellos siendo una corta y dinámica fuga. Excelentemente dirigida por el compositor, la Sinfonía conjuró atmósferas misteriosas y meditativas. El final ("Coral"), que incluye órgano, produjo grandes e impresionantes sonoridades".

Fdo.: JOHN K. SHERMAN, crítico musical del "Minneapolis Star". Diciembre, 11, 1958.

S U I Z A

La ópera moderna en Suiza

El compositor de dramas musicales debe observar leyes esencialmente diferentes a las que rigen las creaciones sinfónicas o de música de cámara. Un compositor que haga maravillas en sus sinfonías, oratorios, cuartetos de cuerdas o en sus canciones no creará necesariamente buenas óperas. Le faltará, quizás, el sentido de la acción, ignorará los recursos técnicos que permitirían efectos inmediatos y sorprendentes, la sencillez de expresión que mantiene la atención y ante todo el secreto de conmover a su auditorio. La línea melódica de un actor no es la de un cantante de oratorios y el papel de la orquesta en el teatro es muy diferente en una sinfonía.

Hasta una época bastante reciente, Suiza apenas había producido óperas y cuando un compositor se dedicaba a este géne-

ro pasaba raras veces de la etapa experimental, o bien su obra, en tal caso, sólo conocía una existencia efímera. Se estaría inclinado a creer que este fracaso provenía de una ausencia de las capacidades especiales que requiere este género musical. Con *Othmar Schoeck* se afirmó un maestro fundamentalmente lírico, es cierto, pero que supo demostrar en varias óperas su dominio de un lenguaje dramático impresionante. Con "Pentesilea", poema inspirado de Kleist, del cual hizo un drama musical, Schoeck obtuvo un éxito extraordinario en Suiza y Alemania, sobre todo, y con esta obra alcanzó el punto culminante de su producción. En la misma época *Volkmar Andreae* asistía a un amplio éxito en Suiza y en el extranjero de sus ingeniosas "Aventuras de Casanova".

Pero sólo en el curso de estos últimos años se ha asistido a un verdadero florecimiento del drama musical. Los compositores que se sienten atraídos por la ópera representan las tendencias más divergentes. Este género, tan rico en matices, con sus modos trágicos o cómicos y sometido a exigencias especiales, estaba hecho para tentar a jóvenes compositores, a los cuales no podía menos de estimular la dificultad de los problemas por resolver. *Willy Burkhard*, cuya producción es tan variada como extensos sus conocimientos, se dedicó a cada género con el ardor de un explorador. Por eso, para la ópera que le solicitaba la Fundación Pro Helvetia se dejó tentar por la historia conmovedora que cuenta Gotthelf en "La araña negra". En colaboración con Robert Facsi y Georgette Boner, autores del libreto, situó la acción principal en un cuadro rural típicamente suizo. Después se abandonó este cuadro y sólo quedó el tema principal con un recitativo que lleva la acción y episodios confiados al canto, a la danza y a la pantomima. La acción, que se sitúa en un pasado lejano, está domi-

nada por fuerzas sobrenaturales a las cuales da Burkhard una vida plena de atmósfera, sin temor a recurrir por eso a elementos folklóricos.

Si su lenguaje rudo y lleno de una savia sabrosa es de carácter típicamente suizo alemán, el de *Robert Oboussier*, elegante flexible, muy trabajado y magistralmente equilibrado, hace pensar en un espíritu latino. Después de haber vivido en París y en Berlín, Oboussier se estableció en Zürich. Su ópera "Anfitrión" fue presentada en primera audición simultáneamente en Berlín y Dresden. El tema, sacado de la mitología antigua, ha conocido muchas versiones, y después de Molière y de Kleist, nuestro compositor supo enriquecerlo con un nuevo rasgo psicológico de una gran sensibilidad. Lo transpuso a un lenguaje musical extremadamente cultivado y por una sutil gradación de las escenas obtuvo un fuerte efecto dramático.

En el punto opuesto a esta obra se colocan las composiciones dramáticas de *Armin Schibler*, el cual, procedente de la Suiza oriental, se estableció en Zürich. Sus obras parecen estar marcadas por la voluntad de expresar un mensaje de profundo alcance. Su primera ópera, "El rosal de España", inspirada de una novela corta de Werner Bergengruen, nos transporta a un mundo mítico. Del contacto con el poeta alemán nacieron aún muchas obras líricas así como una segunda ópera, "El diablo en el palacio de invierno". Esta obra le preocupó durante mucho tiempo, y con deseos de llegar a una expresión más individual y significativa, el compositor se creyó obligado a rehacerla varias veces. El mismo compuso el libreto de su tercer drama musical, "Los pies en el fuego", para cuya trama se sirvió de la poesía de C. F. Meyer. La evolución de su personalidad se refleja en la de su lenguaje musical, que pasa del neo-barroco al neo-romanticismo y al sistema dodecafónico. Su última ópera sólo tiene pocos

actores, pero recurre a una gran orquesta e intencionadamente opone a las formas procedentes de la técnica de serie un antiguo salmo hugonote.

El argoviense *Heinrich Sutermeister*, establecido a orillas del Lemán, es, sin duda alguna, uno de los mejores compositores de óperas con que cuenta Suiza. Desde su obra inicial reveló un talento innato de dramaturgo musical. "Romeo y Julieta", cuyo libreto lo escribió él mismo, según el drama de Shakespeare, con un sentido muy experimentado del efecto escénico, nos hizo conocer su estilo. Trata este estilo de renovar la ópera melódica de Verdi y se expresa por una limpidez lapidaria. Sin embargo, la sencillez de esta "cantabilidad" meridional proviene de un sentido poco común de la escena, de la cual se sirve Sutermeister como virtuoso y de manera refinada, recurriendo a todos los efectos modernos de la orquesta, de los cuales saca las ilustraciones musicales tan típicas de su obra. Las mismas cualidades de estilo se encuentran en "La isla encantada" (según "La Tempestad", de Shakespeare), en "Niobé" y "Raskolnikoff" (según Dostoiewski). Para estas dos últimas composiciones, el hermano del artista, Peter Sutermeister, escribió los libretos. "La araña negra" (según Gotthelf), destinada primero para la radio, fue refundida en una ópera propiamente dicha; se poseen también dos versiones del "Libro de imágenes para la música", sobre una leyenda de Hauff, "Los zapatos rojos", y estas dos producciones son un ejemplo más de la vena dramática de Sutermeister.

Rolf Liebermann, que dirige la radioemisora de Zürich, llamó la atención del público por la primera audición de su ópera tragicómica "Leonor 40/45", con un texto de Heinrich Strobel. Los autores tenían como mira una ópera que se refiriera a los problemas del mundo moderno y capaz de llegar al público mediante

el empleo de un lenguaje artístico pero directo. El buen éxito logrado por su obra demostró que había visto con tino. Y, sin embargo, Liebermann se sirve a veces del sistema dodecafónico (del sistema y no de la estética), pero sin llegar jamás a ser hermético. Con su primera ópera encontró una fórmula convincente, y el buen éxito obtenido en Salzburgo, por su segunda obra igualmente tragicómica, "Penélope", demostró que seguía el buen camino.

La segunda guerra mundial sirve de fondo a estas dos composiciones. Sin embargo, con "Penélope" se lleva la estilización más lejos. La acción transcurre en dos planos paralelos: uno contemporáneo, tratado a la manera de la gran ópera trágica (inspiración barroca), otro antiguo, con el sello de una ligera comicidad. Después la acción trágica se transporta, en un tercer plano, a las regiones supraterras bajo forma de una alegoría dentro del espíritu de Nicolás Poussin. El arte musical de Rolf Liebermann logra enlazar estos tres planos tan diferentes y fundirlos en una ópera de magnífica unidad, sostenida por una orquesta rica y de efectos variados, que respetan siempre las voces, sobre todo en los pasajes particularmente dramáticos o que provienen de la ópera bufa. La técnica dodecafónica no interviene jamás como fin en sí, sino siempre en función de la expresión dramática, que subyuga por su intensidad, su espontaneidad y su eficacia.

PETER MIEG, LENZBURG.

Noticias varias

El primer Congreso de Musicología Internacional dedicado a Chopin tendrá lugar en Varsovia en el mes de febrero de 1960, con ocasión del 150º aniversario del nacimiento del compositor.

* * *

La "Bayerische Staatsoper" de Mónaco ha programado, entre otras, "El revisor", de Werner Egk, "Edipo rey", de Stráwinsky y cuatro óperas de C. Orff.

* * *

El "Ballet del Marqués de Cuevas" ha incorporado a su repertorio "La lámpara", ballet de Franco Donatoni, presentado por primera vez en la Temporada Lirica del año pasado del "Teatro alla Scala" de Milán.

* * *

Obras de H. Eimert, E. Krenek y Karlheinz Stockhausen, presentadas por el musicólogo K. Blankopf y por el compositor H. Jelinek, han sido ejecutadas en el primer concierto público de música electrónica que ha tenido lugar en Viena.

* * *

"Le visage nuptial" de Pierre Boulez, obra para 2 solistas, coro femenino y orquesta, basada en textos de René Char y compuesta en 1950, ha sido ejecutada en el segundo de los conciertos de la serie "Musik der Zeit" de la Radio de Colonia bajo la dirección del autor y con la participación de los solistas I. Steingrüber y E. Bornemann.

* * *

La primera ejecución completa de las "Lamentatio Jeremiae Prophetarum", de Ernst Krenek, estará a cargo del Coro de la Radio de Stuttgart, dirigido por Josef Dahmen.

* * *

La casa editora Breitkopf y Haertel y E. Reichert publicarán próximamente un nuevo "Koechel Verzeichnis" de las obras de Mozart relativo a los caracteres tipográficos musicales.

* * *

* * *

Entre los tres vencedores del "Concurso Musical Internacional Reina Isabel", de Bélgica, que este año fue dedicado a la composición sinfónica, se cuentan dos italianos: Orazio Fiume —profesor del Conservatorio de Milán—, a quien le fue asignado el primer premio por su "Suite para orquesta", y Giorgio Cambissa —director de orquesta y profesor del Conservatorio de Parma—, cuyo "Concierto para orquesta" le valió el 3.er premio. El belga Quinet obtuvo el segundo premio.

Es interesante notar que las obras elegidas fueron seleccionadas entre un total de 237 composiciones, presentadas por candidatos de 38 diversos países. Entre los 12 miembros del jurado se contaban músicos eminentes, tales como Jean Absil, Tony Aubin, Gian Francesco Malipiero, Marcel Poot y Francis Poulenc.

La casa editora "Editions Ventadour" de París anuncia la publicación de una colección dedicada a músicos contemporáneos de todas las nacionalidades, tendencias y escuelas. Cada monografía ofrecerá al lector los datos biográficos del compositor conjuntamente con la presentación de su obra. Los primeros volúmenes de esta colección intitulada "Palabras sin música" están dedicados a Olivier Messiaen, Maurice Thiriet y Marcel Delanoy; los números sucesivos, a Jacques Ibert, Jolivet, Georges Auric y Gian Carlo Menotti, y a éstos probablemente, seguirán los nombres de Landowski, Poulenc, Boulez, Britten, Dallapiccola, Dutilleux Lesur, Milhaud, Sauguet, Schmidt, Stravinsky, Loucheur, Françaix, Barraud, etc.

LA MUSICA EN PROVINCIAS

ANTOFAGASTA

Actividad Musical del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile

El violinista *Jaime de la Jara* y el pianista *René Reyes*, fueron enviados por el Conservatorio Nacional de Música para ofrecer tres conciertos en la provincia de Antofagasta. En la ciudad misma dieron un recital interpretando obras de Beethoven, Leclair, Brahms y Becerra, y un concierto en el Teatro Latorre para escolares. Además ofrecieron conciertos en María Elena, Pedro de Valdivia y Tocopilla. El pianista René Reyes dio un recital de piano solo en Antofagasta y con este concierto ambos artistas hicieron fin a su gira por la provincia.

La mezzosoprano *Inés Pinto*, acompañada al piano por Graciela Cerda, dio dos recitales en la ciudad de Antofagasta, uno de ellos para escolares y además actuó en Calama, María Elena, Pedro de Valdivia e Iquique.

El *VII Festival Coral Anual* se celebró en Antofagasta los días 15 y 16 de noviembre, contando con la ayuda del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, la Asociación de Educación Musical y la Federación de Coros de Chile. Todos los coros de la provincia tomaron parte en el Festival.

La pianista *Lelia San Martín* fue enviada por el Conservatorio Nacional de Música para ofrecer conciertos en la ciudad de Antofagasta, Iquique y las oficinas salitreras de la provincia.

VALPARAISO

Conciertos del Cuarteto Chile

En la Sala Mozart y en el Museo Municipal de Bellas Artes, el Cuarteto Chile, integrado por los profesores Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti, ofreció conciertos que fueron efusivamente aplaudidos por una numerosa concurrencia.

Las obras interpretadas fueron *Cuarteto en Re menor de Haydn Op. 15*; *Cuarteto en La mayor para cuerdas de Enrique Soro*; *Cuarteto en Re menor "La Muerte y la Doncella" de Schubert*.

El crítico de La Unión, al escribir sobre estos conciertos, dice: "...la magistral interpretación de los miembros del Cuarteto Chile nos obliga a alabar esta extensión cultural de la Universidad de Chile, especialmente por la oportunidad que nos brinda de oír a tan notables intérpretes en tan agradables programas".

VINA DEL MAR

Ballet de Cámara de Viña del Mar

El Ballet de Cámara de Viña del Mar que dirige el conde Raúl Malachowski, ofreció en la Quinta Vergara unas presentaciones con coreografías de Yolanda Montecinos de Aguirre. El programa consistió en la Suite Sílvide de Chopin, Copelia de Delibes (según la versión clásica), Suite Española de Saint-Saens y Pas de deux del Cid de Massenet.

Además, este conjunto está preparando una obra completa, el Ballet Dolorosas, del compositor nacional Alfonso Leng, al estilo neoclásico, que se estrenará durante el verano en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

QUILLOTA

Orquesta Filarmónica de Quillota

Desde hace tres años, en la ciudad de Quillota se ha estado formando un conjunto de 28 instrumentistas, casi todos

ellos de la ciudad misma, y que acaban de fundar la Orquesta Filarmónica.

Nacida del amor hacia la música de un núcleo reducido de profesionales quillotanos, esta Orquesta Filarmónica se integró primitivamente como conjunto folklórico. Más tarde, gracias a la colaboración de los integrantes de la Orquesta Sinfónica de Viña y a la tarea pedagógica desarrollaba por G. Sienkevitch, cellista de la Orquesta Sinfónica de Chile, ha alcanzado vida independiente, llegando a transformarse en el centro de una intensa vida artística.

Este conjunto, que mantiene hasta este momento un buen nivel de aficionado, cumplió una lucida actuación en las festividades de la Semana Quillotana realizada este año, con el objeto de celebrar los 241 años de vida de la ciudad más antigua del país.

CONCEPCION

Festival de Conjuntos Corales Zonales

El Festival Provincial Coral que anualmente organiza la Orquesta Sinfónica de Concepción, contó este año con la participación de 21 conjuntos que representaron a todos los coros de la provincia, y que actuaron en dicha ciudad los días 8 y 9 de noviembre.

TEMUCO - VALDIVIA - OSORNO

Conciertos de Herminia Raccagni

La pianista Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música, realizó una gira de conciertos por las ciudades de Temuco, Valdivia y Osorno obteniendo extraordinario éxito.

En Temuco se presentó bajo los auspicios de la Organización de Conciertos

de los Coros Polifónicos Santa Cecilia, en Valdivia patrocinó sus actuaciones el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Austral y en Osorno La Sociedad Musical de Osorno.

La crítica de estas ciudades destacó sus extraordinarias dotes musicales, diciendo: "En verdad, la extraordinaria discípula de Rosita Renard brindó actuaciones que superaron todas las expectativas, maravillando con su destreza técnica, con la fuerza sorprendente de sus interpretaciones, especialmente en los Estados Sinfónicos de Schumann, Op. 13, y con su portentoso sentido musical que le hace ejecutar cada obra con sentimiento comunicativo, la factura técnica precisa y el mensaje íntimo que cada compositor quiso dar a su música".

VALDIVIA

Conciertos auspiciados por la Universidad Austral de Chile

Durante el mes de septiembre, el pianista Mario Miranda ofreció un recital que le mereció los entusiastas aplausos de una numerosa concurrencia; en octubre se presentó la cantante María Cristina Prochelle y el Coro de la Universidad Técnica del Estado, durante una gira de conciertos realizada por las provincias del sur. El Cuarteto Chile actuó en un concierto auspiciado por la Sociedad Amigos del Arte de Valdivia.

PUNTA ARENAS

Conciertos de Galvarino Mendoza

El pianista Galvarino Mendoza, auspiciado por el Servicio Informativo de los EE. UU. y por la Sociedad Pro-Arte de Punta Arenas, ofreció tres conciertos durante el mes de noviembre.

HEMOS LEIDO...

Moreno, Salvador. ANGELES MÚSICOS EN MÉXICO. Ediciones de la Revista de Bellas Artes, México, 1957.

El volumen 5 de las Ediciones de la Revista de Bellas Artes, ha sido consagrado a la música con este volumen de Salvador Moreno sobre la historia iconográfica de la Música en México. El autor, en un breve estudio previo, nos reseña sobre los angeles instrumentistas de las iglesias coloniales mexicanas y en la pintura y bajo relieves de los monasterios, abarcando un período de cuatro siglos. Luego nos da la lista de los instrumentos mencionados por cronistas, o que pueden verse en la iconografía musical mexicana, advirtiéndonos que en ocasiones, los mismos instrumentos son designados con nombres diferentes, y que los pintores no siempre fueron muy escrupulosos para dibujarlos.

Su estudio histórico es complementado con un detalle minucioso de los monasterios e iglesias en que se encuentran las pinturas mencionadas en su trabajo, abarcando desde el siglo XVI al XIX y, en seguida, vienen las reproducciones de los retablos cuadros y frescos analizados.

Salvador Moreno, con este estudio, ofrece un aporte de extraordinario interés a los estudiosos de la iconografía mexicana.

Editorial Nueva Visión, Buenos Aires:
ARNOLDO SCHOENBERG O EL FIN DE LA ERA TONAL. El autor de este libro, Juan Car-

los Paz, desarrolla un tema que tiende a justipreciar el valor de la exploración de Schoenberg hacia los recursos seriales y llamados atonales. Se trata de una obra técnica y estética de gran utilidad para la enseñanza, tanto de la historia del serialismo, como para el adiestramiento analítico de compositores y musicólogos. Las mismas controversias que suscite su texto, pueden conferir mayor fuerza de diálogo a este trabajo, especialmente en el campo de la semántica.

Melosverlag (Editorial Melos, Mainz): Revista MELOS, *Septiembre de 1958*. Este cuaderno trae un interesante "diálogo" entre Robert Graft e Igor Strawinsky sobre situaciones y problemas culturales de la gestión strawinskyana, más algunas ideas sobre la música contemporánea en sus aspectos técnicos y estéticos.

MELOS, *octubre de 1958*. Nos trae una información sobre los Festivales celebrados este año en Donaueschingen. Además, una breve y enjundiosa conferencia dictada en privado en 1933 por Anton Webern sobre "¿Qué es música?" Contiene además un artículo sobre "Sonido, Palabra y Síntesis", firmado por Pierre Boulez. Afirma en él que la inteligibilidad del texto es incompatible con el canto y que éste, por otra parte, no necesita de las convenciones de un idioma. Entre las informaciones provenientes del extranjero, sobre "Arte y Artistas" viene un párrafo al día sobre las últimas producciones de Gustavo Becerra, incluyendo su ópera, todavía inconclusa, "La Pérdida de España".

PARTITURAS

SOUTHERN MUSIC PUBLISHING CO., INC.

a) Orquesta:

"Sinfonía II para orquesta de cuerdas", de Héctor A. Tosar. Con especial regocijo ha sido recibida la publicación de la partitura de estudio en nuestros círculos de investigación. Sobre el valor de esta obra como aporte, se podrá consultar in extenso un análisis hecho por Gustavo Becerra en el N° 55 de esta Revista.

b) Música de Cámara:

"Cuarteto de cuerdas N° 1", de Harold Shaper. Esta obra es un ejemplo más de la técnica y firmeza sintáctica de los autores norteamericanos de música seria. No está ausente una cierta influencia del dedicatario de esta obra, Walter Piston, especialmente en los movimientos animados, en donde el neobarroquismo tiende a predominar. Se trata de una excelente obra que enriquece el escaso rubro de la literatura americana para cuarteto.

"Orbit N° 2" para piano, de Alan Hovhaness. El título de esta obra, como tantos otros del mismo autor, es un pretexto para que aquél desarrolle su marcada preferencia por el exotismo pentafónico que, ora en moldes americanos, ora en orientales, le permite divagar con su acostumbrado estilo rapsódico, no exento, por cierto, de un encanto pastoril, pero demasiado cercano a lo obvio.

"Allegretto Sombroso" para flauta, corno inglés, tres violines y piano, de Charles E. Ives. (Peer International Corporation, N. Y.). Aunque breve, esta obra deja ver la fantasía y valentía estilística de este notable compositor norteamericano, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de una obra escrita antes de 1910. Es probable que en un futuro integre de una manera más o menos estable el repertorio de cámara.

"Canción de Cuna para dormir un Negro" para voz y piano, de Xavier Montsalvatge. Se trata de una obra convencional correctamente escrita, muy distante

del auténtico folklore que parece haberle dado origen.

"Väinön Virsi" para coro mixto y gran orquesta, de Jean Sibelius. Desgraciadamente nos ha legado sólo una partitura de estudio para voces y reducción al piano, por lo que no podemos opinar sino en forma muy general sobre su contenido. En sí misma la obra es fácil y agradable de cantar y podría llenar parte de un programa de un coro de aficionados.

REVISTAS

INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN (Instituto de Relaciones Extranjeras). Este Instituto fue fundado en 1917, como Instituto Alemán para el Extranjero. Su sede actual está en la ciudad de Stuttgart. El contenido de esta publicación versa principalmente sobre la expansión de la cultura alemana en el extranjero, enfocando de manera objetiva la problemática de este proceso. Por supuesto que no falta una nutrida información sobre la robusta colonia alemana, que tanto ha aportado al desarrollo técnico y cultural de nuestro país, como se podrá comprobar leyendo las páginas 181 y 182 de dicha publicación.

THE CHESTERIAN, N.os 195 y 196. En el primero de estos números, Henry Raynor analiza el simbolismo en música, basándose en la Novena Sinfonía de Vaughn Williams. Otro artículo de interés es el de Robin Hull sobre las perspectivas de la Opera de Cámara, el que se complementa con el artículo de Harry Beard sobre la Opera en Milán. Con típico humor inglés, Stanley Bayliss relata las experiencias de Darwin frente a la música, quien "carecía totalmente de oído musical", pero que, no obstante, amaba la música profundamente.

En el número 196, Harold Truscott, es-

cribe sobre "The Real Atonalism", en el que aclara muchos puntos sobre su práctica y meta. Otro artículo de interés es el relacionado con la música contemporánea en los Festivales de Verano de 1958 en Europa, escrito por Peter Gradenwitz.

THE MUSICAL TIMES, *N.os 1386, 1387, 1388 y 1389*, ampliamente informativos sobre la vida musical británica y europea en general, haciendo principal hincapié en los Festivales de Verano.

El volumen 1388 está dedicado totalmente a Vaughn Williams, con homenajes escritos por John Ireland, Sir Adtian Boult, Sir John Barbirolli, Sir Arthur Bliss, Sir Steuart Wilson, Frank Howes, Norman Demuth, Alan Hoddinott y Michael Kennedy.

THE MUSIC REVIEW, *August 1958*. Un interesante análisis de las invenciones en dos partes de Bach, por John Satterfield inicia este número. Otro artículo de im-

portancia es el paralelo dramático que hace Aurey Williamson de Wagner y Shaw. Luego, tres artículos, uno sobre análisis por Hans Keller y dos sobre estilos musicales, uno de Lloyd Hibberd y otro de Harold Truscott, completan este número.

TEMPO, *Nº 49*. Este número de TEMPO está dedicado a tres acontecimientos musicales de importancia: "Noye's Fludde" de Britten, que tanto llamó la atención en el Festival de Aldeburgh; la ejecución en Basel del primer concierto para violín de Bartok que se creía perdido, dedicado por el compositor a la violinista húngara Stefi Geyer, quien a su muerte lo dejó a Paul Sacher rogándole que fuera ejecutado por el violinista suizo Hans-Heinz Schneeberger, acontecimiento que tuvo lugar en Basel el 30 de mayo de 1958 y "Threni" de Strawinsky, obra estrenada en el Festival de Venecia el 23 de septiembre.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA. Año II (VII), Nº 1 (72). Nueva Vida de Viejas grabaciones / Veyron-Lacroix graba las Invenciones. / Revisión del Formalismo Soviético. / Concurso SIMC. / En Pocas Palabras. / Johanes Brahms (III). / Markévitch señala. / Conversaciones con Auriacombe. / Cartas. / Tres Artistas Soviéticos. / Crimen en la Catedral. / Reflexiones en Torno al Agon. / Artistas en Acción. / Música Popular. / Los Mejores Discos.

AUDIO Y MÚSICA. Año II (VII), Nº 2 (73). Callas en "Medea". / OMS: Encuentros. / Mexicanos en Europa. / Los Mejores Discos. / Encuesta Estereo. / Cartas. / En Pocas Palabras. / Música Popular. / Artistas en Acción. / In aller Kuerze. / Digest in English.

ASSOCIATION EUROPEENE DES FESTIVALS DE MUSIQUE. Saison, 1958. Aix-En-Provence. / Athènes. / Bayreuth. / Berlín. / Besançon. / Bordeaux. / Dubrovnik. / Firenze. / Granada. / Helsinki. / Holland. / Luzer. / München. / Perugia. / Santander. / Stokholm. / Venezia. / Strasbourg. / Wien. / Wiesbaden. / Zürich.

BOLETÍN COMISIÓN NACIONAL CUBANA DE LA UNESCO. Año VII, Nº 7. La Era Tecnológica y la Educación. / Conferencia Regional de la UNESCO. / Votos de Agradecimiento. / La Biblioteca Nac. celebra el Día del Libro. / II Concierto Internacional Pablo Casals. / La XX Conferencia de Instrucción Pública. / Sociedad de Filosofía. / Exposiciones. / Actividades de la Juventud. / Conferencia sobre Intercambio de Educadores. / El Consejo Educacional Técnico de la Educación en México. / Musicales. / Libros y Publicaciones.

BOLETÍN COMISIÓN NACIONAL CUBANA DE LA UNESCO. Año VII, Nº 8. El Curso Latinoamericano de Estadísticas Educativas.

nales. / Actividades de la UNESCO. / Actividades de la Juventud. / Turrialba. / Musicales. / Exposiciones. / El Informe Final de la Segunda Conferencia de Comisiones Nacionales de la UNESCO del Hemisferio Occidental. / Seminario Interamericano sobre Perfeccionamiento de Maestros en Servicio, en Montevideo, Uruguay. / Libros y Publicaciones. / Los Isótopos: Aspectos Socioeconómicos de su Utilización.

BOLETÍN CULTURAL MEXICANO. Nº 77. Cultivos. / Concurso para la Exposición Iberoamericana del Arte Infantil. / El Hombre y la Naturaleza. / La Universidad de Nuevo León formará Economistas. / Indignación por la Forma en que México concursó por el Premio Brasil. / Notas Sobresalientes. / Estamos tan Avanzados en Medicina como las más Grandes Naciones del Mundo. / Se fundó la Academia de la Educación. / Panorama de la Educación en México. / La Orquesta de la Universidad dispuesta a tocar Ritmos Autóctonos. / Exposición del Dr. Atl. / Un Nuevo Valor. / Una Maestra en la Cámara de Diputados. / Aniversario del Congreso de Historia. / Convenio Cultural entre México y el Paraguay. / Arte. / La Cultura en Provincia.

BOLETÍN DE LAS JUVENTUDES MUSICALES DE CUBA. Año II, Nº 3. Nuestra Palabra. / Nuestros Compositores Contemporáneos. / Música Electrónica. / Instrumentos Vascos: El Txistu. / Los Instrumentos Musicales: La Trompeta. / Primer Seminario de la Agrupación Nac. de Organizaciones Juveniles de Cuba. / Poema. / Cuba en el Congreso de Bruselas. / De nuestro Joaquín Diago... / El Joven entre el Vicio y la Virtud. / El Festival Mundial de 1958. / Noticias que nos interesan.

BOLETÍN DE LAS JUVENTUDES MUSICALES DE CUBA. Año II, Nº 4. Nuestra Palabra. / Efemérides Musicales. / La Alhambra y los Festivales Musicales de Granada. / Relieve del Folklore Vasco: La Danza. / Los Instrumentos Musicales: El Oboe. / Música de la India. / Curso de Apreciación Musical. / Triunfo de Nuestra Subdelegada General Mary del Pico. / Club de Música de Cámara. / El Universo de la Música y sus Diferentes Culturas. / El Festival Mundial de 1958. / Música. / Himno Nacional. / Noticias que nos interesan.

DEUTSCHE KULTURNACHRICHTEN. Internationales Bonn. September, 1958. Musik: Bach-Fest. / Gastspiele des Philadelphia-Orchesters. / Erste Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns. / Meisterwerke der modernen Musik. / Internationale Festtage für moderne Musik, Oktober, 1958. / Neue Präsidenten internationaler Musikorganisationen. / Oper-Ballet: Programme deutscher Opernhäuser, 1958-1959. / 90 Jahre "Meistersinger" Gastspiel der "Deutschen Oper am Rhein" in Holland. / Aufführungen moderner Opern. / Rudolf von Laban gestorben, etc.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radiotelevisora Nac. de Colombia. Año XVII, Nº 171. La "Sinfonía sobre un Tema Montañés", de Vicent D'Indy. / Giovanni Gabrieli y la Tradición Veneciana. / Su Casa en el Bosque. / Diálogo de las Carmelitas. / Radioteatro. / Programación de Televisión. / Programación de Radio. / Opera. / De la Cultural Musical en Colombia. / Georges Migot. / Libros de Música traídos a América.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radiotelevisora Nac. de Colombia. Año XVII, Nº 172. Las Melodías que es Preciso saber Cantar: "Placer de Amor". / Karl Ama-

deus Hartmann. / "Le Chemin de Lumière" y otros Ballets de Auric. / Werner Egk: Hombre de Centro. / Radioteatro. / Programación de Radio. / Programación de Televisión. / Opera. / De la Cultura Musical en Colombia. / La Opera de París rinde Homenaje a Maurice Ravel. / La Música Ignorada.

BOLLETINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA". Año X, N.ºs 1 y 2. Elementi Fondamentali di una Teologia della Musica. / Le Lieu Liturgique comme Principe Formel du Chant Gregorien. / Bibliografia. / Notiziario.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Número 7, septiembre de 1958. El Panamericanismo en la Música, por John Haskins. / Catálogo cronológico clasificado de las Obras del compositor estadounidense Paul Creston. / Compositores Activos. / Conferencias. / Discos. / Joyas de la Música (Quinta Asignatura). / Libros. / Nuevas Ediciones. / Premios. / Radio y Televisión.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XII, Nº 210. "Sansón y Dalila", Gran Superviviente de Saint-Saëns. / Del Festival de la Danza. / Síntesis Crítica de Conciertos. / Las Menciones 1957 del Círculo de Críticos Musicales. / Carta Abierta a Sir Thomas Beecham Bart. C. H. Sobre el Humorismo de los ingleses, la Opera y otros temas. / Obituario: Marcelo Urizar. / Felipe Boero. / Los Conciertos de la Opera. / Discos. / Ediciones Musicales. / A.G.A.D.A.L. y las Escuelas del Colón. / El Teatro Colón.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 211. El Disco de Plata. / El Estreno de la Zapatera Prodigiosa. / Síntesis Crítica de Conciertos. / Dos Conciertos en el Colón: Ricci y Klien. / Discos. /

Florent Schmitt. / Del Festival de la Danza. / Anthony Tudor en el Teatro Colón. / Carta de México. / Julia Bautista obtuvo un Premio. / Las Escuelas del Colón. / Del Teatro Colón.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 212. Beecham dirigió "La Flauta Mágica". / Festival de Música Contemporánea Americana. / Síntesis Crítica de Conciertos. / Opera de Cámara en la Wagneriana. / Conciertos, Concursos, Conferencias. / Discos. / El Festival Bayreuth 1958. / Un Misterio Develado. / Carta Abierta sobre el Teatro Colón. / Presupuesto y Minorpias Privilegiadas.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 213. El Festival de Música Contemporánea Americana. / Beecham dirigió "Fidelio", de Beethoven. / La Música en los EE. UU. de América. / Síntesis Crítica de Conciertos. / Teatro de Opera de Cámara de Buenos Aires. / Discos. / Reflexiones sobre Educación Musical. / La Música Ligera y la Escuela Francesa Contemporánea. / Munich Musical. / Sobre el Teatro Colón. / Los Cantantes Argentinos y el Teatro Colón.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 214. Balance de una Experiencia. / En el Colón se cantó "Los Maestros Cantores". / El Festival Interamericano de Música. / Juan José Castro con la Nacional. / Malcom Sargent dirige la Filarmónica. / Ferdinand Leitner en la Wagneriana. / John Cage en Darmstadt, 1958. / Un Libro sobre la Musicología. / Discos. / Festival de Venecia: Nueva Obra de Strawinsky. / Nuevas Grabaciones en Inglaterra. / Noticias del Extranjero. / ¿Festival Internacional de Música de Buenos Aires? / Otra vez sobre la Sala de Conciertos. / Bibliografía Musical.

CARNET MUSICAL. Año XIII, Vol. XIV, Nº 164. Los Mejores Discos. / La Vida de Rimski-Kórsakov en Fotografías. / Pérez Galdos, Músico. / "La Pasión", de Jean Langlais. / La Enseñanza de la Música en la Normal. / Un Gran Hombre: Alberto Schweitzer. / A Sotto Voce. / Los Principales Programas del Mes. / Karajan a los 50. / El Mes Musical. / La Vida Musical en México en 1840. / Bayreuth, Cosmópolis Temporal. / Temas de Ballet: Orígenes de la Danza y su Importancia. / Julio Jaramillo: In Memoriam.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 7. La UNESCO y el Desarrollo de la Cooperación Intelectual. / Los Aspectos Sociales y Morales de la Utilización Pacífica de la Energía Atómica. / Una Encuesta Mundial sobre la Formación de Periodistas.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. V, N.os 8 y 9. La Segunda Conferencia de las Comisiones Nacionales del Hemisferio Occidental. Introducción al Coloquio de las Bibliotecas Nacionales de Europa.

ESTUDIOS AMERICANOS. Volumen XIV. No 75. M. Aguilar Navarro. Los Clásicos Españoles en el actual Derecho Internacional, etc. Angel Benito Jaén: Recreación Plástica del Perú. Comentarios: Revisión de las "Décadas de Herrera". El apostolado de los seglares. Eguren, poeta de la naturaleza, etc. Información Cultural: Jorge W. Villacres Moscoso: El Mercado Común hispanoamericano, etc.

ESTUDIOS AMERICANOS. Volumen XV, N.os 76 y 77. Enrique Segura Corvasi: Valle-Inclán en América. / Antonio Oliver: Andalucía y Rubén Darío. / Aaron Copland, su música y el ballet norteamericano. / Vasconcelos, maestro de hispanoamericanismo, etc.

ESTUDIOS AMERICANOS. Volumen XV, N.os 78-79 John T. Reid. La lírica contemporánea norteamericana. etc.

FEUILLES MUSICALES. Onzième année N° 7. Sommaire: I. Supicic: L'auditeur contemporain et la musique moderne. / H. Mersmann: Johannes Brahms. / Constantin Regamey et Pierre Meylan: Le Festival de Lausanne. / Max Favre: Lettre de Berne. / Pierre Meylan: Les livres nouveaux. / La saison 1958-59. / Concerts d'entre-saison par J. Matter, C. Regamey, J. J. Curtet Marcel Sénéchaud: Courrier suisse du disque.

FEUILLES MUSICALES. Onzième année N° 8. Sommaire: Aloys Fornerod: Les Dialogues de Carmélites de Francis Poulec. / Pierre Meylan: La formation du professeur d'éducation musicale en France. / Blanche Strubin: Isabelle Nef ou la musique vécue. / Festival 1958, par C. Regamey, J. Feschotte, M. Denéraz, H. Gagnebin. / Hans Oesch: Lettre de Bâle. / La Saison 1958-59. La vie musicale romande, par B. Strubin, C. Regamey, P. Meylan, P. Knecht, P. E. Bèha. / Marie Dufour: L'édition musicale. / Marcel Sénéchaud: Courrier suisse du disque. / M. L. Sérieyx: Le livre nouveaux. / Guide romand des concer.

GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Año VII, 2ª Serie —Lisboa—, N.os 89-90. Os Novos Caminhos da Musica por Fernando Lopes Graca. / Metro-Ritmo por Vieira de Améida. / Devancio Lirico por Rebelo Bonito. / As. 1as. Olimpíadas Nacionais do Canto Coral. / Arquitectura Regionak Portuguesa por Francis Keil Amaral. / Funcao da Musica no Teatro Epico de Bertolt Brecht por Luis Francisco Rebelo. / O 2º Festival Gulbenkian de Musica. / Os Concertos do Pavilhao dos desportos. / A Revolucao Francesa e a Musica por Rene Dumesnil.

GAZETA DE LA UNIVERSIDAD. Vol. V, N.os 27, 31, 34, 35 y 36. Inauguración de los Cursos de Verano. / Radio Universidad de México. / De América Latina. / Nuevas Publicaciones Universitarias. / Calendario. / Etc.

JOURNAL OF RESEARCH IN MUSIC EDUCATION. Volumen VI, Spring, 1958. Number 1. A Tentative Bibliography of Early Wind Instrument Tutors — By Maurice W. Riley. / Music Teaching Competences By Forret J. Baird. / Common Efforts of the Community Orchestra and the School Music Program in Providing Listening Experiences for School Students by Charles R. Hoffer. / The Need for Research in the History of American Music by H. Earle Johnson. / Opinions and Practices of Supervisors of Student Teachers in Selected Music School by Stephen M. Clarke. / Did Puritanism or the Frontier Cause the Decline of Colonial Music? Debated in a Dialogue between Mr. Quaver and Mr. Crotchet. by Cyclone Covey.

MUSIC IN EDUCATION. Vol. 22, N.os 258-259. The Reason Why. / How to Approach Opera — II by Else Mayer-Lismann. / "Byrd in the Bush". A festival in Uganda by David Griffiths. / Hee haw hum Part-song for S. S. Words Traditional Music by Colin Hand. / The Guitar in School — II by John Cavall. / The World comes to Llangoellen by Sydney Northcote. / The Training of Aural Perception — I by Ieuan Rees-Davies. / The Schools Music Festivals of Essex by Buckhurst Hill. / They weitw your Music 8-Armstrong Gibbs by Kingly Dawes. / The Piano Teacher's page by Maisie Aldridge.

INTER-AMERICAN MUSIC BULLETIN. September, 1958 — number 7. Composed by Cordero. Uruguay New Uruguayan Opera.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Volume forty-five, number one, September-October, 1958. The Art of Teaching by Stanley Chapple, Director of Music University of Washington, Seattle. / Back to School. / Music and Education in our American Democracy — Leon Mones. / A Band Leader Speaks Out R. B. Watson. / State Music Education Activities, 1957-1958 Calendar. / An Approach to Costuming Laura Zirner. / Everyone Wants to be wanted George H. Zimmerman. / The first Lady of Music Helen M. Hosmer. / College Band Directors National Association, Urbana, Illinois, December, 19-20-1958. BMI's Sixth Annual Student Composer's, Radio Awards Competition. / Class Work toward Keyboard Proficiency, Robert H. Watkins. / Results of Instrumental Music Survey. Ross Capshaw. / A compact, Useful and Economical School Music Suite, Warren A. Wesler.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Número 6, julio de 1958. Música del Nuevo Mundo, por Gilbert Chase. / Catálogo cronológico Clasificado de las Obras del compositor colombiano Antonio María Valencia. / Compositores Activos. / Concursos. / Conferencias. / Consejo Internacional de Música (CIM). / Cursos. / Discos. / Encargos de obras. / Estrenos en Nueva York. / Festivales. / Joyas de la Música. / Libros. / Premios. / Publicaciones.

MUSICAL AMERICA. Vol. LXXVII, Nº 9, August, 1958. Robin Hood Dell Features The Clevelans Orchestra. / Van Cliburn Draws Crowd of 70.000 at Grant Park. / Carmel's Bach Festival Includes Dance and Opera. / Berkshire Festival Returns to Traditional Patterns. / First Spoleto Festival Major Success. / Verona Opens Puccini Fete with Yeend as Turandor. / Opera and

Ballet form Stockholm Festival Core. / La Scala Launches Popular Summer Season. / Rossini "Donna del Lago" at Florence Festival. / Ballet, Chamber Music and Opera enliven seven Granada Festival. / San Francisco pop Series begun by Arthur Fiedler. / Israel Opera is revived in de new Theatre in Tel-Aviv.

MUSICAL COURIER. Vol. CLVIII, Nº 3 Whole, Nº 3.357. Van Cliburn: Young Man whith a Mission Chris Nelson. / Nothing but the news Chris Nelson. / The Winning case of opera Ruth Berges. / The national scene. / Review of recorded Music. / The international Scene. / Along 57th. street. / Contemporary Music in our concert halls-Roger Sessions. / School News-Gid Sessions School News — Gid W. Waldrop. / Up and Down the Guild Keyboard — Grace White Publishers' Mart — Frederick Werle. / The Dance — Rosalyn Kroker.

MUSICAL COURIER. Vol. CLVIII, Nº 4. Whole, Nº 3.358. Nothing but the News. / Frances Bible: "A Jewel of a Singer". / The Season'S Opera foracast. / Complete Libretto of Carlisle Floyd's "Wuthering Heights". / The International Scene. / The National Scene. / School News. / The Dance. / Up and Down the Guild Keyboard.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 10. Musical Notes. / Music on the Air. / Music On Records. / Chicago. / Do-Re-Mi. / Book Reviews. / Periscopics.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 8. Concerts of Great Variety and Interest Heard at Ravinia Festival. / Berkshire Music Festival. / Music on the Air: A Concert Library. / Music and Drama in St. Luis. / Do-Re-Mi. / Book Reviews. / Periscops.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 9, New York: With the Orchestras. / 29th. Chicago land Music Festival Reaches Zenith in Entertaining. / An Exciting and Memorable European Festival Tour Ends. / Lewison Stadium Finale. / A Network is Born. / Dimitri Onofrei: Distinguished Teacher of Chicagoland Festival Winer. / Ravinia Closes 1958 Season. / Should Discipline Punish or Correct. / Keyed to the National Guild. / Periscops. / Music on Records.

MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 65. Le Chant à Lourdes. / Reflexions sur l'Histoire du Chant des Assemblées Chrétiennes. / La Vierge Marie dans l'Art Musical. / Commentaire des Pièces. / Inviolata. / Tombeau... en Forme d'allemande. / Sanctus. / De Profundis. / Noel Chinois. / Le Prologue de Saint Jean. / Reviens à nous, Jésus. / A Jamais Gloire à toi. / Prière. / L'Hymne-Prologue du Quatrième Evangile. / Acclamation Eschatologique de la Didaché. / Bibliographie. / Discographie.

POMAIRES. Año II, Nº 14. "La Academia de los Diézn debe ser Creada por la U. de Chile". / Woody Herman: Grande del Jazz. / Ferlinghetti: Poesía y Jazz. / Etc.

PRO-ARTE MUSICAL. Segunda Epoca. Año X, Nº 4. Angeles Músicos. / Mensaje de la Directiva. / Saludo a la Nueva Directora. / Sinopsis de la Cultura Musical en Grecia. / El Renacimiento de la Opera. / Memoria Anual de la Sociedad. / Música y Economía.

REPERTORIO AMERICANO. Tomo L, Nº 3. ¡Adiós, Juan Ramón! / Nicanor, Anti-poeta. / La Literatura Infantil. / Etc.

RITMO. Año XXVIII, Nº 295. En Pleno Triunfo del Disco. / Enfoque a la Crítica Musical. / Música y Espacio. / La Vida Musical en Caracas. / Diálogo de Carmelitas, en Covent Garden. / La Música en el Cine. / Johannes Brahms. / Festivales en Escandinavia. / Vida Musical en Barcelona. / Conciertos. / 2 Homenajes Póstumos a Argenta. / Homenaje en la Opera a Ravel. / Una Historia de la Música Religiosa. / Crisis. / Los Libros en "Ritmo". / Discos.

RITMO. Año XXVIII, Nº 297. Después de los Festivales Europeos. / Michael Tippett. / La Música Ligera y la Escuela Francesa Contemporánea. / Literatura y Música. / Centenario de un Eximio Artista: Eugenio Ysaye. / El Coro de la Universidad de Chile y la Sinfonía-Filarmonía de Nueva York, en Mendoza. / Los Premios de nuestros Conservatorios. / Teatros de Opera, Salas de Concierto en Alemania. / Mirador de la Música Española. / San Sebastián a vista de Músico. / La Quincena Musical Donstiarra. / El VII Festival de Santander. / El VI Festival de Opera en la Coruña. / Primer Festival de Música y Danza en Málaga, agosto de 1958. / Homenaje a Argenta en el Festival de Santander, 1958. / Los Discos en Ritmo.

THE CANADIAN MUSIC JOURNAL. Vol. II, Nº 4. Music in the Furthest West a Hundred Year ago. / Barbara Pentland. / The Rebuilding of Christ Church Cathedral Organ, Victoria, British Columbia. / Music in British Columbia outside Vancouver. / From the Archives. / Perspectives. / New Records. / New Music. / Books. / Letter to the Editor. / Fragments.