

---

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

**PUBLICADA POR EL  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**  
*Universidad de Chile*

**7-8**

---

**NOVEMBRE.-DICIEMBRE. 1945**

# INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

## Junta Directiva

**Presidente:** Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Artística de la Universidad.

**MIEMBROS:** Samuel Negrete, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel, Delegado de la Facultad de Bellas Artes. Próspero Bisquertt: Gerente.—Armando Carvajal: Director de la Sinfónica de Chile.—René Amengual: Director de Música de Cámara.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Secretario: Alfonso Izzo P.

*Todos los trabajos publicados en esta revista son originales e inéditos. Su publicación, sin citar la procedencia, se halla prohibida y será perseguida conforme a las disposiciones de la ley.*

**CONCIERTOS  
POPULARES  
DE LA  
ORQUESTA SINFONICA  
DE CHILE**

Director: VICTOR TEVAH

TEATROS ORIENTE, CAUPOLICAN, ALAME-  
DA, COLON, HOLLYWOOD,  
PORTUGAL Y OTROS

**RADIO - FONOGRAFIA DEL PASAJE**

**PASAJE MATTE 25**

FUNDADA EN 1916



Todas las obras de los grandes  
maestros de la música las en-  
contrará siempre Ud. en esta  
casa, que desde hace más de 25  
años se ha especializado en el  
ramo.

## **A NUESTROS LECTORES:**

La publicación del número doble extraordinario de nuestra Revista en homenaje al maestro Pedro Humberto Allende, nos obligó a un retraso involuntario, por demora de las colaboraciones solicitadas y dificultades de impresión, que ha continuado pesando sobre el número siguiente y el que ahora sale a la luz. En nuestro deseo de volver a poner al día nuestra publicación, recogemos en este número, asimismo doble, toda la información de conciertos y actividades musicales correspondiente a los meses de Octubre y Noviembre.

El próximo número de la Revista Musical Chilena, que aparecerá el 1.º de Enero de 1946, incluirá las manifestaciones de nuestra vida musical relativas a Diciembre y será, por tanto, el último de los nueve comprendidos en la suscripción para el presente año.

LA DIRECCIÓN.

# REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: Filomena Salas

AÑO 1. Santiago de Chile, Noviembre.-Diciembre. de 1945 Nos. 7 y 8

## SUMARIO

### EDITORIAL:

<i>El Premio Nobel a Gabriela Mistral.</i> . . . . .	4
<i>Emergencias de nuestra vida musical.</i> . . . . .	5
VANETT LAWLER.— <i>Más amplios horizontes para la Música de las Américas</i> . . . . .	10
HONORIO SICCARDI.— <i>Las Sonatas de Scarlatti.</i> . . . . .	16
ANDRÉE HAAS.— <i>La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.</i> . . . . .	19

### CRONICA MUSICAL

<i>Bela Bartok (1881-1945)</i> . . . . .	27
<i>Noticias.</i> . . . . .	28
<i>Músicos de Chile en el extranjero.</i> . . . . .	29
<i>Conciertos</i> . . . . .	32
<i>Actividad musical en el extranjero.</i> . . . . .	34

### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>WAGNER, agitador romántico</i> . . . . .	47
---	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Voz organica, carmen melodica</i> . . . . .	49
--	----

EDICIONES MUSICALES . . . . .	51
LIBROS APARECIDOS . . . . .	55
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	56

## EL PREMIO NOBEL A GABRIELA MISTRAL

**A**l cerrarse, el 15 de Noviembre, la edición de los presentes números de la Revista Musical Chilena, se ha confirmado la noticia de la adjudicación del Premio Nobel 1945 a la eximia poetisa chilena Gabriela Mistral, uno de los valores más puros y más hondos, no sólo de nuestra patria, sino de toda América.

Aunque la personalidad de Gabriela Mistral rebasa de los límites estrictos de nuestra publicación, en su grandeza se resume nuestra cultura entera. En su espíritu, de vastas resonancias, se aúnan y concentran las voces más auténticas de nuestra lírica, sin adjetivaciones. Con ello bastaría para el obligado homenaje que le deben los músicos de Chile, del que nuestra Revista se honra en hacerse el primer eco. Pero algo más une a Gabriela Mistral con la música actual chilena. Su poesía ha sido inspiradora de muchos de los mejores frutos de esa música. El aliento poético de Gabriela Mistral ha impulsado la creación de gran número de composiciones representativas de lo avanzado por nuestro arte musical en los aspectos más diversos.

Al recoger en nuestras páginas la satisfacción con que los músicos de este país reciben la noticia del merecido homenaje a nuestra poetisa, anunciamos para el próximo número un estudio sobre Gabriela Mistral y la Música de Chile, en el que al presente trabaja el compositor y musicólogo señor Urrutia Blondel.

## EDITORIAL

### EMERGENCIAS DE NUESTRA VIDA MUSICAL

**L**as instituciones recién creadas viven en sus primeros años épocas de desarrollo que tienen mucha similitud con el crecimiento de los seres humanos. Sufren crisis de adaptación al medio y de reajustes internos; crisis que semejan enfermedades, épocas de prueba en que los organismos se fijan en formas claras y en que el medio ambiente admite y entiende sus funciones. Estas etapas difíciles, nos dice ya la experiencia de muchos años, son sentidas de un modo especial por las instituciones culturales y particularmente por los organismos que se ocupan de la vida artística. Basta cualquier pequeña causa para que se encienda en torno de ellos una controversia.

La Facultad de Bellas Artes, que fué creada después de agitadas discusiones, no pudo desenvolver su trabajo en forma normal, sino después de tres años de inestabilidad y, aun después de estos años, debió afrontar repetidos embates. El Conservatorio Nacional de Música, al cambiar su rango al de una escuela universitaria y generar desde 1928 las iniciativas musicales actuales, afrontó ataques enconados y polémicas de prensa. El Instituto de Extensión Musical, sin contar las dificultades iniciales que la idea misma de su creación provocó dentro y fuera del Parlamento, ha atravesado desde 1940 por lo menos dos períodos difíciles. El primero en 1941, cuando se pretendió confundirlo con organismos de índole política, y el segundo al año siguiente, cuando fué necesario buscarle un entroncamiento administrativo responsable y anexarlo a la Universidad de Chile.

Estas luchas intelectuales, a veces sucesivas y a veces simultáneas en diferentes campos artísticos, han acabado por producir una especie de consenso general de que los artistas son gente fundamentalmente belicosa. En verdad no son ellos, como gremio, más combativos que otro grupo profesional cualquiera.

Lo que sí es efectivo, es que los artistas tienen a su alrededor personas que desean permanentemente convertirse en sus mento-

---

res: gentes que, con intereses de diversa índole en el arte, están siempre listas para lanzarse a la palestra y aprovecharla defendiendo alguna injusticia real o imaginaria que, en cualquier otro campo de actividad, no provocaría tanto derrame de tinta y tanta prueba de la paciencia. Una dificultad en el arte toma así artificialmente proporciones abultadas que, en el fondo, no significan oposiciones tan hondas y violentas como las que uno encuentra en otras actividades profesionales.

Las luchas artísticas que, por otra parte, ha visto Chile sucederse a lo largo de veinte años, no lo olvidemos, tienen un significado importante y de positivo valer. Nos hemos transformado radicalmente y, por lo que a música se refiere, esta transformación es de tal envergadura que, de ser la música un arte postergado, aparte y legalmente desconocido, ha venido a transformarse en unas de las palancas más fuertes de la cultura chilena; ha venido a tener un apoyo oficial y un sostenimiento económico que ninguna otra de las manifestaciones intelectuales tiene hasta la fecha.

Cuando la Sociedad Bach, en su histórica asamblea de 1.º de Abril de 1924, lanzó en la antigua Biblioteca Nacional el primer llamado a la acción por una mejor vida musical, pareció un hecho quimérico, una tentativa fantástica de muchachos tan solamente llenos de buenas intenciones. Sin embargo, todo el programa que la Sociedad Bach delineó en aquella ocasión, se ha cumplido y con creces. Nunca iniciativa particular, como fué ésta, pudo prever que, al encender el ardor de críticas cuyas soluciones parecían vagas e imposibles, había prendido fuego a un movimiento que no se detuvo nunca más y que sigue transformando nuestro ambiente que, por fortuna, no ha perdido su capacidad de autocrítica.

En las luchas por el arte musical (para no referirnos al campo de las artes plásticas, ya que no es éste la preocupación de nuestra Revista), ha habido dos batallas fundamentales: una de orden estético, intelectual y espiritual y otra que, podríamos decir, es de orden práctico y casi de índole jurídica. En la primera de estas batallas, hemos luchado por ponernos al día, por elevar el conocimiento y el nivel de la música al estado en que se encuentra en todos los países cultos. En la segunda demanda, hemos pedido para la música y para sus cultores una consideración y un apoyo de que no disfrutaban.

La primera de estas luchas reclamó una cosa fundamental: que la música debía ser una parte integrante de la cultura y, en ese carácter, estar incorporada a la educación; debía llegar a ser enseñada en la Universidad, que sólo realizaba en forma muy vaga aquello de ser la protectora de las artes. Este postulado de integración de la música en la cultura, levantó protestas airadas. ¿Cómo podía concebirse que un músico estuviese sentado junto a un profesor de la Facultad de Medicina, por ejemplo, y que tuviese iguales derechos y prerrogativas? Muchos catedráticos hubo que sintieron esta novedad del arte en la Universidad como el primer síntoma de una desviación de criterio, que nos llevaría a la ruina de la casa fundada por don Andrés Bello.



Los prejuicios eran fuertes, fortísimos; la música no debía tener historia, no debía haber pesado en el desarrollo de la civilización occidental y sus actividades era menester que continuaran en el carácter de funciones de entretenimiento; privadas de importancia, alejadas de todo significado preciso, conforme al dicho popular para el que «pura música» es lo inconsistente, lo falso y arbitrario.

De acuerdo con estas doctrinas, el arte serio fué tenido por tentativa intelectualista, por arte aburrido, por cosa de «modernistas» condenada al fracaso. Toda una tradición de más de un siglo de protección oficial, identificaba a la música con la ópera italiana del siglo pasado; no sólo con la ópera en sí misma, sino con las condiciones en que la ópera se ha producido en Chile: espectáculo social, de lucimiento, ligado a las fiestas patrias, etc. La música sinfónica, la música de cámara, la música coral, no atraían mucho a nuestros hombres públicos del año 20. Sin embargo, todo este mundo lleno de convencionalismos, de músicos en actitudes bohemias, con poca cultura general y con escaso conocimiento del significado histórico y social de su arte, ha pasado definitivamente al pretérito. La buena música, la que en todo el mundo es tenida por tal, la producción íntegra de la civilización europea, desde los griegos en adelante, ya no es un arcano cerrado. Tampoco lo es el arte de hoy, ya que la música, incorporada a la cultura, adquirió pasado y presente y admitió que el arte vive y evoluciona con miras al futuro. Se formó en Chile una «élite» indiscutiblemente culta, que no desdice frente a los grupos más evolucionados de cualquier otro país.

Esta lucha estética sin puestos que distribuir es, tal vez, la que el público ha aquilatado menos y la que también menos ha conmovido a los gobernantes, a los parlamentarios, a los críticos y a los periodistas en general. La lucha más ardua vino cuando el cambio alcanzó al terreno del problema económico.

Para que hubiera cultura musical era necesario reformar la enseñanza, por lo tanto, herir intereses, cambiar personas; para que hubiera conciertos, era necesario trasladar el centro de gravedad de la vida musical chilena, desde el escenario de Rigoletto y de Aída, a los Conciertos Brandenbúrgueses de Bach, a las sinfonías de Beethoven y a la Sinfonía de Salmos de Strawinsky. También aquí se herían pequeños principados. Para que surgieran organismos de conciertos, era necesario que entidades del Estado sostuvieran con recursos económicos efectivos lo que ningún filántropo chileno jamás había tenido la intención de hacer. La Orquesta de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos, primero, lanzada a la aventura de dar conciertos sistemáticos desde 1930,—obra magnífica de la Universidad de Chile,—creó la necesidad y la necesidad hizo dictar una ley y establecer un Instituto con miras a resolver el problema musical chileno y colocar cada cosa en su sitio.

Esta iniciativa trascendental, que dotó al país de herramientas culturales de proyecciones vastísimas, acabó también por estar en las manos de la Universidad de Chile, que la creó y a hizo posible. La Facultad de Bellas Artes, a través del Conservatorio Nacional de Música, había llevado modestamente una acción vigorizadora

---

de la profesión musical. El Instituto, creado por la Ley 6696, debía dar medios de vida a los mejores elementos que habían abrazado una carrera incierta y difícil, como es la actividad musical.

Desgraciadamente, cuando se habla del Instituto, mucha gente se ha olvidado de dos circunstancias: primero, que los fines para los que el Instituto de Extensión Musical fué creado no se imaginaron en su totalidad como obligatorios desde su iniciación y, segundo, que los medios económicos puestos en manos del Instituto, resultaron mucho menores que aquello que los legisladores creyeron. Para complicación de este último aspecto, la marcha inflacionista de nuestra moneda ha venido restando posibilidades al Instituto, desde que éste debe consumir gran parte de sus rentas no sólo en reajustes de sueldos, sino en los gastos provocados por el encarecimiento de todos los aspectos de la vida musical.

Para proporcionar un dato sugestivo, diremos que en 1941, con una entrada por concepto del impuesto de espectáculo que el Instituto tuvo de \$ 2.160.000.—, la Orquesta Sinfónica costó un poco más de \$ 1.800.000.—; en el año actual de 1945, con una entrada de \$ 4.320.000.—, por el mismo capítulo, la Orquesta Sinfónica sola costará \$ 4.738.940. Es decir, que la totalidad de los fondos de la Ley y mucho más, se consumen en la sola orquesta sinfónica. Si la Universidad de Chile no hubiese venido en ayuda del Instituto y si éste no desarrollara durante el año actividades que le proporcionen utilidad, no habría con qué cumplir ninguno de los fines que la Ley de su creación le señaló. Bien se comprende que no es posible realizar actividades, como muchos querrían gratuitas, o casi gratuitas, con un Presupuesto que, pongamos el caso, cubriera únicamente los sueldos.

Esto hace que el Instituto de Extensión Musical sea en la actualidad una organización enteramente universitaria. La Universidad no sólo paga todo su personal administrativo y técnico, sino que le proporciona fondos para su movimiento. El Instituto, de una entidad que se imaginó como íntegramente *costeada* por el Estado, ha venido a ser simplemente una entidad *subvencionada* por el Erario Público.

Este problema económico ha traído como consecuencia lo que ya hemos dicho: que sus finalidades amplísimas no se pueden realizar sino en parte y que debe proceder su directiva con extrema cautela, para no arriesgar el total de su labor. Parte de la actividad musical que el Instituto dirige, debe hacerse contando con producir utilidades y otra parte de ella debe ser realizada a fondo perdido.

Muchas personas y seguramente parte del público, que piensa que el Instituto nada en una opulencia de millones, no entiende esta situación verdadera de sus finanzas. Cuando se dan conciertos a precios elevados (nunca tan elevados como debieran ser si se les cargara el gasto de orquesta), no falta quien censure al Instituto por aparecer como una empresa corriente de conciertos. Como contraparte, cuando éste *gasta* dinero en jiras a provincias, en conciertos populares, educacionales y conciertos de cámara, no falta quien,

---

con arrestos fiscalizadores, diga por la prensa que el Instituto pierde un dinero que no le pertenece...

Durante estos primeros años en que el Instituto de Extensión Musical ha atravesado por la época de su crecimiento artístico inicial,—apenas tiene cinco años de existencia,—ha debido soportar los inevitables ataques enhebrados por cualquier causa. En el presente año, la Directiva del Instituto se ha visto llevada a la publicidad en cierta prensa (muy baja y poco significativa por suerte), desde donde se le han dirigido toda clase de acusaciones.

Esta campaña, iniciada por algunos elementos eliminados de la planta de empleados del Instituto, no ha sido recogida por ningún diario serio. No obstante, como la invención y la calumnia en letras de molde algo influye, no han faltado personas que se han acercado a las oficinas del Instituto en demanda de explicaciones. Aún se nos ha dicho que los promotores de estas campañas, malos ciudadanos chilenos, se han encargado de diseminar por el extranjero colecciones de recortes. Han querido sorprender en países en donde la gente no conoce la calidad de los diarios autores de la campaña a que aludimos y procuran sembrar el descrédito más allá de nuestras fronteras. Es por esto principalmente, por lo que recogemos en esta Revista el hecho de semejantes ataques. Es menester que se sepa: ningún órgano de publicidad que merezca respeto ha amparado una labor destructora que merecería caer en la órbita de la justicia criminal.

La transformación del medio artístico chileno está solamente en marcha. De ahí que no podamos sorprendernos del hecho que se nos dirijan críticas; sólo debemos lamentar que estas censuras vengán adobadas con intereses tan mezquinos y no lleven el menor espíritu constructivo. El Instituto, en sus cortos años, tiene una labor que, enunciada en datos estadísticos, será profundamente impresionante.

Lo que se ha hecho por las provincias, ya es un comienzo; los conciertos educacionales, los conciertos populares, la obra en conciertos de música de cámara, el estímulo de la composición chilena, el trabajo magnífico de la Escuela de Danza, son hechos que el Instituto pondrá patentes en la Memoria que publicará dentro de poco. Todos deseáramos mayor amplitud; nuestros compositores y nuestros ejecutantes querrían que el Instituto fuese la entidad todopoderosa que, incluso, les diera inmediata fama.

Nada es más fácil que criticar y que pensar en los defectos y en las limitaciones y señalar los inevitables errores que se cometen en toda organización humana. El Instituto, sin embargo, está seguro de su línea y sabe que llevándola adelante, habrá de cumplir su finalidad principal, que es la propagación de la cultura musical en todas las esferas sociales y la ayuda de todas las iniciativas que signifiquen un positivo avance en la cultura musical de Chile.

# MAS AMPLIOS HORIZONTES PARA LA VIDA MUSICAL DE LAS AMERICAS

P O R

*Vanett Lawler*

“**M**ás amplios horizontes en la educación musical» es una expresión que la Confederación Nacional de Educadores de Música, organización profesional de la educación musical en los Estados Unidos, adoptó dos años atrás como el tema de su reunión bienal. Y todavía más que esto: La C. N. E. M. y sus organismos filiales y cooperadores se han dedicado día a día a la aplicación práctica de este tema en un trabajo constante.

He tenido el privilegio de trabajar con dicha organización durante varios años y conozco, por lo tanto, algo de sus interioridades y del proceso mediante el cual hemos llegado a este concepto. Porque un plan funcional en cualquier terreno necesita previamente un bagaje de experiencias: algunas buenas, otras no tanto, algunas teóricas y otras prácticas. Cuando vi surgir un plan tan práctico durante los varios años que trabajé en este campo de la educación musical en los Estados Unidos, me pareció que estábamos desarrollando algo nuevo: un concepto nuevo, especialmente en el terreno de la educación musical. Hasta cierto punto, así lo era en los Estados Unidos, porque el terreno de la educación musical en este país —es decir, la enseñanza de la música a los niños y niñas de los colegios— se ha desarrollado principalmente dentro del campo de la enseñanza musical misma, sin relación estrecha con otros campos de la música, como el de la composición o la musicología y el de los músicos profesionales. Sin embargo, como ocurre en cualquier terreno y especialmente en el de la música, que no pertenece a un grupo determinado de músicos, sino a todos ellos—compositores, educadores, musicólogos, músicos profesionales, etc.—un proceso de expansión estaba destinado a surgir, y de ahí que nosotros comenzáramos a emplear en los Estados Unidos la expresión «Más amplios horizontes en la educación musical» que, si hemos de ser justos y ecuanímenes, no pertenece sólo a los profesores de música de las escuelas públicas ni a los Estados Unidos solamente. Más bien pertenece a todo el campo musical de los Estados Unidos y de las restantes repúblicas americanas, porque un proceso de expansión no puede ni debe actuar en un solo sentido o ser animado por un solo grupo o país, sino que debe actuar y actúa en todas direcciones, desde todos los grupos y entre todas las naciones.

Cabe destacar que esta expresión «Más amplios horizontes» fué el resultado de lo *ocurrido* y *no* el proyecto de algo que se esperaba pudiera suceder, lo que representa una diferencia esencial. Si los términos «Más amplios horizontes en la educación musical» hubiesen sido un lema creado por algunos optimistas, simplemente con la esperanza de que pudieran abrirse más vastos horizontes, no tendríamos hoy los resultados con que contamos. En otras palabras, «Más amplios horizontes» es el resultado de años de experiencia que nos han dado la base para el trabajo que actualmente estamos desarrollando. Desde el punto de vista de los Estados Unidos, el concepto «Más amplios horizontes» puede ser interpretado como la integración de todas las fuerzas musicales en una causa común; a saber, la divulgación y empleo de la música como influencia y parte de la sociedad. En un sentido más restringido, en cuanto el término se refiere a la enseñanza de la música en las escuelas públicas de los Estados Unidos, «Más amplios horizontes en la educación musical» puede interpretarse: la unión de todas las fuerzas del campo de la educación musical en una causa común; esto es, la fundamentación de la vida musical de una comunidad, mediante un programa de educación musical sólido y funcional, como parte del programa general de educación musical de las escuelas. Tenemos así dos puntos de partida: un concepto general que me parece debe estar en la conciencia de todos los que realizan una parte de trabajo serio en el campo musical; y un punto de partida especial para las personas que actúen en cada una de las profesiones musicales, particularmente en la educación musical. Para los efectos de una evolución en este último aspecto, he empleado los términos educación musical para señalar uno de los campos de la música. Evidentemente, se podrían hacer análisis parecidos que incluyeran los campos de la composición, musicología, enseñanza privada y los del músico profesional, como portadores de contribuciones similares y fundamentales. A modo de paréntesis, podemos señalar que la única diferencia básica entre el aporte fundamental de los educadores de música en los colegios y aquellos de otros campos, es que mediante la música, como parte integrante de la educación general, el profesor de música tiene oportunidad de alcanzar a todos los niños y niñas de las escuelas y, en consecuencia, prácticamente a cada hogar en cada comunidad de cada país.

Durante los doce meses que he dedicado en los dos últimos años a recorrer veintiuna repúblicas americanas, he aprendido muchas cosas, en igual forma que cualquiera puede aprender, ya sea moviéndose de una ciudad a otra, de una a otra provincia o, como en mi caso, de uno a otro país.

Frecuentemente, mientras viajaba por todas las repúblicas americanas, he pensado en nuestro lema de los Estados Unidos: «Hacia más amplios horizontes en la educación musical» o, como mejor podríamos llamarlo, «Más amplios horizontes en música»; porque, en un sentido general, los Estados Unidos no están haciendo por el desarrollo de un vasto concepto de ampliar horizontes en el terreno musical más de lo que están haciendo las otras repúblicas

americanas. No me refiero aquí a las muchas grandes orquestas de los Estados Unidos, a los miles y miles de bandas escolares, orquestas y coros, ni a la fuertes organizaciones profesionales en el terreno musical, incluyendo la organización profesional de los educadores musicales, los musicólogos, los compositores y los sindicatos musicales. Son actividades éstas en que los Estados Unidos seguramente rayan a gran altura. Pienso más bien en los conceptos y la visión de parte de los músicos y educadores, y en este sentido veo enorme compatibilidad de pensamiento y acción entre todas las repúblicas americanas. Con esto quiero significar la conciencia que existe en cada una de las repúblicas americanas, incluso los Estados Unidos, de la necesidad de un programa de «Más amplios horizontes en música». Y el concepto de ampliar horizontes en el terreno de la educación musical es un hecho en las escuelas de aquellas repúblicas latino-americanas que he visitado. Desde Méjico en el norte, hasta Chile y Argentina en el sur y, nuevamente, hasta Venezuela en el norte y en las Antillas, existe un espontáneo anhelo e interés por parte de los educadores músicos, de la necesidad de un mayor reconocimiento, sólida planificación, mejor enseñanza por la música, educación a través de la música o, si Uds. prefieren, educación musical como parte de la educación general. Y este interés creciente no se lo atribuyo más a los músicos que a los educadores. Por lo tanto el lema de «Más amplios horizontes en la educación musical», de ningún modo es sólo un producto de los Estados Unidos. Es un movimiento viril que pertenece a todo el hemisferio. Y tengo la impresión de que aquellos que laboran en el campo musical en otras partes del mundo, nos podrían decir que esta evolución en modo alguno es patrimonio exclusivo de este hemisferio. De manera que todos somos simplemente parte de un todo, ya nos consideremos como individuo, como ciudad, provincia, país o hemisferio. Sin embargo, parece que en este hemisferio estamos desarrollando una técnica propia hacia la conquista de nuestro programa de más amplios horizontes para la música, o sea la conciencia de la importancia de organizarnos entre nosotros mismos. Huelga referirnos a la organización profesional en el campo musical de los Estados Unidos, porque es éste un país de conciencia organizativa en todas sus actividades y lo ha sido por años. Por otro lado, la interesante evolución que he observado en las restantes repúblicas americanas me ha probado que existe esta tendencia a una organización en el terreno de la música.

Algo puedo decir al respecto de lo que he prácticamente observado en cada república visitada; de algunas más que de otras, naturalmente. En cuanto a los propósitos de este artículo, mencionaré un reciente desarrollo de organización profesional en la enseñanza de la música en Chile. En los dos últimos años se han constituido en este país el «Centro de Profesores Especiales de Música en las Escuelas Primarias» y la «Asociación Nacional de Profesores Secundarios de Música». En un comienzo ambas entidades han trabajado sin mayor conexión. Ultimamente celebraron una reunión conjunta, cuyo resultado fué nombrar una comisión correlaciona-

dora con el objeto de cambiar ideas y programas de interés común. Pero como ningún todo es completo, como ya he insinuado, sin sus partes constitutivas, se ha iniciado recientemente en la Universidad de Chile, a propuesta de la Facultad de Bellas Artes y con la cooperación del Ministerio de Educación Pública, una serie de reuniones a la que asisten profesores de música primarios, secundarios y universitarios. Nuevamente vemos tomar forma al concepto de ampliar horizontes, a veces ignorado por quienes están en la tarea, concepto cuyo éxito definitivo depende del pensamiento *colectivo* de los grupos interesados. Con igual tendencia, centros más pequeños se están formando en una o dos provincias del país. Vemos así, a través de todo este proceso, la fuerza de la organización. No dudo que con el tiempo, tal vez en un futuro cercano, acaso dentro de unos pocos años—porque el proceso de organización no puede apresurarse—surgirá en Chile una poderosa organización voluntaria en que estén debidamente representados todos los campos de la música y todos los grados de la educación musical. Si la historia de la vida profesional organizada en los Estados Unidos puede probar algo en este sentido, tal organización en Chile tendrá en el programa de la educación musical de este país un efecto más saludable que el que pudiera realizar cualquiera otra fuerza aislada.

En muchos otros de los países que he visitado, he trabado conocimientos con organizaciones profesionales musicales. Sería mi mayor deseo que el programa de «más amplios horizontes» de este hemisferio produjera gradualmente un activo intercambio entre todas las repúblicas americanas, a través de estas organizaciones profesionales, hasta llegar a celebrar periódicamente no sólo reuniones de las organizaciones de cada país, sino también reuniones nacionales, internacionales e interamericanas en que intervengan todas las repúblicas de América.

Aun hay más, en apoyo a la gran importancia de las organizaciones profesionales. Es por su intermedio por el que se desarrollan mejores programas y mejores profesores. Al decir esto no es mi intención restar importancia a las instituciones de enseñanza superior: universidades y escuelas normales. Lo digo porque, mediante la voluntaria cooperación y trabajo en una organización profesional de personas de las universidades, escuelas normales, kindergarten, escuelas primarias y secundarias—como *miembros individuales* de una organización y no como representantes oficiales de sus respectivos colegios,—es como se puede lograr el verdadero intercambio y desarrollo necesario para un programa que verdaderamente amplíe horizontes.

Esto se refiere especialmente a las repúblicas americanas y puede aplicarse también, hasta cierto punto, a los Estados Unidos. Muy a menudo las personas que actúan en el grado secundario de la educación musical no tienen la menor idea de los problemas, incluso algunas ni siquiera conocen la clase de enseñanza que se imparte en las escuelas primarias y, sin embargo, ambas ramas tienen contacto con los mismos alumnos. Los niños y las niñas de las escuelas conocen ambos terrenos: frecuentemente éstos se desconocen

---

entre sí. A menudo la escuela secundaria desconoce toda la importancia de la escuela primaria, que en la escuela primaria está la base del programa de la educación musical. Igualmente, la escuela primaria no siempre comprende que ella es sólo un punto de partida; que su trabajo, importante como es, debe *contribuir* con algo concreto y definitivo, sobre lo cual el profesor de la escuela secundaria pueda edificar. En cuanto a las universidades y escuelas normales, a éstas les incumbe una grande y gran responsabilidad porque son responsables de la clase de profesores que tendrán los alumnos. Sin buenos profesores en las escuelas, todo el tiempo que se dedique a la enseñanza de la música en los colegios, los mejores libros musicales del mundo y los mejores ideales, a nada conducen. Por lo tanto, las personas que actúan en el campo de la enseñanza superior, universidades y escuelas normales, deben saber mucho *acerca* de la educación y no simplemente *de* la educación musical y su importancia. Y para saber acerca de algo, es necesario conocer la gente dedicada a estas actividades y sentarse con ellas frente a una mesa para discutir los problemas mutuos.

En mi opinión, las personas que tienen a su cargo el programa de enseñanza en los conservatorios (comúnmente parte de las universidades en Latino América) y escuelas normales, tienen una responsabilidad especial en el campo de la educación musical. Para mencionar una idea que día a día es más persistente en mí, a medida que recorro las repúblicas latinoamericanas, debo decir: los conservatorios como un todo, aportarán una trascendental contribución a la vida musical de este hemisferio—y vale también esto para las escuelas normales—cuando tengan Departamentos de Educación Musical (no simplemente cursos de metodología o un curso o dos de filosofía de la educación). La preparación de profesores de música para los colegios es una materia de excepcional importancia y, de ninguna manera, algo fortuito para ser incluido en los cursos regulares de teoría y música aplicada de los conservatorios y escuelas normales. Y, lo que es interesante por demás, esta idea ha surgido como resultado de numerosas conversaciones que he mantenido con notables compositores, profesores de música, musicólogos y educadores en general en los países que he visitado durante el año pasado. La reacción que he encontrado es ésta: que además de una abrumadora cantidad de alumnos de piano y canto en nuestros conservatorios, debemos tener alumnos y *cursos para aquellos que se están preparando especialmente para la carrera de la educación musical.*

De manera que vemos claramente la necesidad de unirse, o en otras palabras, organizarse. Con esto no quiero decir organización imitada de la que se realiza en los Estados Unidos, sino organización adaptable a cada país, conforme a sus necesidades y conveniencias.

He subrayado la importancia de la organización e intercambio en el terreno de la educación musical. Vale igualmente si consideramos otros campos de la música: composición, musicología, músicos profesionales, etc. Y es por esta razón por la que, al haber visto esta evolución gradual, por decirlo así, hacia una organización de músicos y educadores musicales en Chile, he sentido una gran sa-



tisfacción. Estoy completamente segura que saldrán de ella no sólo «Más amplios horizontes en el campo de la educación musical» dentro del país, sino que llegará a constituir un ejemplo, en su más vasta y rigurosa acepción de «Hacia más amplios horizontes en la vida musical de las Américas».

VANETT LAWLER  
Consejero en Educación Musical  
de la Unión Panamericana de  
Washington.

# LAS SONATAS DE SCARLATTI

P O R

*Honorio Siccardi*

Una observación detallada de la influencia scarlattiana en los buenos autores que le sucedieron, evidencia que su papel en la historia del arte ha sido espléndido, por lo atrayente de sus conquistas y por lo perdurables.

Pero se exagera al darlo como iniciador de la técnica del piano. Más acertado sería reconocer que su vivaz imaginación, su técnica clavecinística, su admirable facilidad de discurso hicieron de modo que todo lo que hasta él se había logrado adquiriese bajo su dominio una fuerza nueva, directamente al servicio del pensamiento musical, libre de trabas. Y que de ese uso entusiasta, rico en efectos, nacieran, como natural desdoblamiento, consecuencias técnicas renovadoras, que se deben agregar a las que él recibiera.

En los clavecinistas franceses hay pasajes de manos cruzadas. Rameau, que era dos años más viejo que Doménico, los utiliza.

Más que en Scarlatti, los melismas son cumplidos en Daquin, los Couperin y otros (1). Casi todos los recursos técnicos que dan vida a sus pensamientos, se presentan a la pluma de sus contemporáneos.

Bessard, Poictou y otros se plugieron en llevar al clavicordio la poesía de gaitas y cornamusas mucho antes que Scarlatti, así como los temas popularescos habían entrado hasta como elementos básicos de obras polifónicas eclesiásticas.

Pero lo que nadie logró es ese dinamismo arrebatador, esa prerrogativa genial de exaltar semejantes medios a una categoría de creación que se manifiesta desde el enunciado y se aviva en el desarrollo.

Lo que puede llamarse tema suele ser en sus sonatas hasta un simple inciso para dar un impulso inicial y no es extraño que luego lo abandone por una ocurrencia que aparece al andar y que vanamente buscaríamos relacionar con el sujeto expuesto al principio.

Dichos elementos suelen ser apuntes de impresiones «dal vero», documentos abstractos de la vida de su tiempo.

Del trémolo de la mandolina deduce atisbos, que no dejan de ser asuntos de estudio técnico de clave y que convierte en motivos de creación en la Toccata en Re menor y en muchos pasajes de sus sonatas. Ampliándolos en aprovechamiento de registros, sobrepasa muchísimo la extensión de la mandolina, que fué soprano en la familia del laúd.

Afinada como el violín (anterior por siglos al mismo), su sonido corto, su doble cuerda tensa, frecuentemente de acero, obligan al trémolo que Scarlatti sustituye por la nota rebatida, ya que el trémolo del piano proporciona otro carácter al efectuarse sobre sonidos de diferentes octavas.

(1) Entre los ingleses, véase Purcell.—*N. del a.*

---

El vigor de la «strappata», obtenido por acordes arpegiados, completa el homenaje a la mandolina, si bien es efecto igualmente característico del clavecín y de los instrumentos de arco, que ya tenían ganado un lugar prominente en la música, y era de uso corriente en las cortes.

En muchas composiciones, el fraseo recordará verdaderos golpes de arco, semejantes a los que después Chopin ha de llevar al teclado, como se comprueba por el análisis de sus obras y por sus propias declaraciones.

En la celeberrima Pastoral, nos place imaginar la expresión de la eglógica flauta, que no invalida la sencilla aulética popular.

No se puede negar que en esta Pastoral, todo lo primitivo se trueca en aristocrática finura y que el encanto de la composición brota de su ternura ingenua.

Otras sonatas recibieron el mismo calificativo, pero la posterioridad en este caso no ha errado la elección: la Pastoral en Re menor es la difundida.

Vuelve el autor a trocar en gracia las trompeterías épicas, los cuernos de caza, todo lo que trata.

A pesar de la interpretación que adquiere en el Ballet de Tommasini—que Stravinsky declara haberle servido como idea para realizar el «Apollon»—, creo que la acrobática Sonata en Si bemol Mayor, que debe citarse como obra de estudio para el salto en la mano izquierda, recuerda un andar característico, no desconocido para Scarlatti y quizá practicado por él: el galope del caballo.

Ecos «boscherecci» acuden a sugerirle la célebre «La Caza». Y las arias le hablan de su padre, de la ópera, del mundillo teatral que tanto ascendiente ejerció en la vida social de Nápoles.

Minuetos, Gavotas, Jigas se hacen expresiones del más puro clasicismo en los grandes músicos dispuestos a dignificar la danza para el mundo galante en que deben alternar y quizás conscientes de lo que legaban a la posteridad.

Esa gracia sutil sonríe hasta en la obra de los más austeros compositores. Si en la de Domenico Scarlatti no aparece con más frecuencia, es porque a él le seducen más los movimientos desenvoltos, la técnica brillante y porque no quiere reducirse a la estereotipación de las danzas consabidas, con sus partes obligadas y un estricto número de compases.

Iniciado el vuelo ideal con un elemento de impulsión, él se complace en seguir las notas que el cambiante atractivo de su propio estro le sugiere y no se preocupa jamás por las arquitecturas exteriores, pues sabe que el nexa, la unidad y toda la forma provendrán de una seguridad subconsciente a la que se entrega sin vacilar, y que le resulta infalible.

Pero, sigámosle en el empleo de los medios técnicos y veremos que la sencillez de su enunciado, en cuanto a los términos estrictamente musicales de su temática, no siempre revela una preocupación creadora, porque fía en el desarrollo y en las sorpresas y curiosidades; pero escasísimas serán las obras en que no aparezca evidente un propósito de técnica instrumental.

Tampoco en eso cuida ni acepta una ordenación propia de tratadista, ni agota los recursos del instrumento, ni deja de incluir en el desenvolvimiento motivos técnicos no enunciados en el planteo.

Será, entonces, oportuno leerle en ese poco de soltura y desaprensión que campea en toda su obra... y así lo recomendamos al lector que no tenga ocasión de acompañarnos en futuras incursiones al vergel scarlattiano.

Buenos Aires, 1945.

# LA ESCUELA DE DANZA DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

## *La danza en el pasado histórico de Chile*

El ballet en Chile no tiene propiamente historia. De la danza teatral sólo tenemos la influencia de los espectáculos que llegaban del extranjero y que servían para avivar cierto gusto por el cultivo del baile como adorno de sociedad. Aun los acompañamientos de danza para las óperas, en el siglo pasado no suscitaron ecos de importancia. Quien recorra la prensa de la época, encontrará rápidas menciones de que en tal o cual compañía lírica figuraban tantos o cuantos bailarines, sin ningún comentario especial sobre su actuación.

Como acertadamente consigna en su libro «Los orígenes del Arte Musical en Chile» el Sr. Pereira Salas, la danza en el Chile colonial tuvo dos principales manifestaciones: en la música primitiva de los araucanos y en los espectáculos introducidos por los conquistadores españoles. Las tribus indígenas del territorio la cultivaban en sus ceremonias religiosas, expresión de la vida tribal, conforme ha sido descrito por los cronistas del siglo XVI. En la actualidad, muchas de aquellas danzas, conservadas por tradición, se bailan con gran entusiasmo en los *guiltunes* de los alrededores de Temuco. Entre ellas se cuentan los *purum*, en las que niños de corta edad, hombres y mujeres avanzan en pasos rítmicos de izquierda a derecha, llevando las ofrendas alimenticias para el buen año; el *lonco-meo*, danza de la cabeza, y el *choique-purum*, danza del avestruz, que son las más repetidas. El compositor y musicólogo don Carlos Isamitt, ha recogido una interesante colección de estas danzas rituales (1).

En los espectáculos de danza que los conquistadores españoles introducen en el país, se imponen formas musicales de indudable extracción renacentista. Fueron, en general, mascaradas y bailes pantomímicos, con largas procesiones en las que figuraban personajes representativos de los elementos de la naturaleza, las partes del mundo, las distintas razas, etc.; es decir, semejantes a los que prevalecían en los espectáculos de danza que por esa época eran frecuentes en las naciones europeas. Se conserva una curiosa relación de uno de estos carnavales, realizado en Santiago en 1633, en tiempos del Capitán General don Francisco Laso de la Vega (2).

Puede considerarse como una derivación de ambas manifestaciones de la danza en Chile durante el siglo XVII, las danzas tradicionales de las cofradías religiosas, en las que se encontraban elementos representativos de los bailes indígenas y de los hispánicos. Fusión que se observa en los autos del Corpus Christi, sobre todo en el baile de los *Parlampanes* o *Catimbaos*, en las danzas de las cofradías de *chinos* y *alféreces* de Quillota, Olmué, Andacollo y la Isla de Chiloe. Estas danzas fueron el patrimonio de determinadas clases sociales, por lo que se transmitieron únicamente por tradición o por enseñanza directa dentro del seno de las cofradías.

Las danzas como espectáculo teatral, en locales cerrados, sujetas a un aprendizaje técnico, no aparecen en Chile hasta los albores de la Independencia. En los fines de fiesta de las tonadillas escénicas, se bailaban *manchegas*, *seguidillas cortadas*, etc. generalmente por parejas de bailarines expertos en el zapateo y en acelerados movimientos del cuerpo. Los Cañete fueron los más celebrados en el período que se extiende de 1822 a 1840. De su imitación y enseñanza salieron una

(1) Véanse los trabajos de este investigador publicados en «Revista de Arte» de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, revista «Marsyas» de la Sociedad Bach y «Boletín Interamericano de Musicología» publicado en Montevideo bajo la dirección de C. Lange.

(2) Véase la obra de Pereira Salas antes citada.

serie de danzarines chilenos con marcada raigambre popular. En 1839, don José Joaquín de Mora propuso al Gobierno la idea de crear una escuela de baile con el propósito de desterrar las danzas por parejas, que tendían, según él, a la relajación de las costumbres, y de formar cuerpos de baile o bailes colectivos que cumplieran una función social más elevada.

La llegada de los espectáculos de ópera y zarzuela hacia 1830, contribuyó a mostrar un nuevo aspecto de la danza, como ilustración de ciertos pasajes musicales dentro de la acción dramática. Monsieur Charrière, del teatro de la Porte Saint-Martin de París, fué el primero en organizar pequeños conjuntos de ballet en algunas de estas compañías. Más resonancia tuvo la llegada a Chile de Mlle. Dimier, la famosa Gisela cantada por los poetas románticos, quien en las representaciones de ópera bufa de 1850 introdujo algunos bailes de fantasía, con cierta interpretación coreográfica. Los únicos conjuntos dedicados exclusivamente a espectáculos de danza, fueron el que vino de Francia en 1869 para la inauguración del Teatro Odeón (Alcázar Lírico), dirigido por la bailarina italiana Eugenia Frigazzi y, de mayor calidad, el que fué contratado por el director Ricardo Mulder para el estreno del Teatro Municipal de Santiago, en Julio de 1873. En éste, se ofrecieron por primera vez las óperas con sus correspondientes trozos coreográficos completos, dentro de una estimable responsabilidad artística.

Este conjunto de datos que debemos agradecer a la documentada investigación del señor Pereira Salas, nos confirman que el ballet se comienza a conocer en Chile cuando en Europa estaba en su máxima decadencia.

Como en las demás ramas del arte, lo autóctono quedaba al margen de la vida social de la República; las artes indígenas eran pobres en la plástica, especialmente si se las compara con las de otras naciones americanas como el Perú y Méjico; la música aborígen era un lenguaje incomprensible para el español y el criollo. En consecuencia, las danzas rituales de los araucanos, muchas de ellas de conjunto, no tenían posibilidad alguna de difundirse.

Hasta entrado nuestro siglo, continuó siendo el maestro de danza quien enseñaba los bailes de sociedad, sin que, por otra parte, existiera una tradición docente para el baile teatral. Por excepción quedaba en Chile algún bailarín o bailarina. Así ocurrió con la Caprara, de cuyas clases particulares no se siguió escuela.

### *Antecedentes inmediatos de la Escuela de Danza*

Durante la guerra mundial de 1914-18, visitó Chile Ana Pavlova con su compañía de ballet. Como es sabido, esta bailarina respondía a una escuela clásico-romántica, si bien incluía en su repertorio algunos números de inspiración libre, extraños a la tradición de su escuela. Sus actuaciones tuvieron, no obstante, una saludable repercusión en el público que empezó a considerar el ballet como un arte independiente y de alta categoría.

De la compañía de Pavlova quedó en Chile Jan Kamensky, como maestro particular y, gracias a su influencia, pronto aparecen otros profesores en cuyos estudios se da una enseñanza de arte, sin pretensiones de formar escuela ni de preparar profesionales para el cultivo de la danza. Transcurre así un período de veinte años en los cuales la actividad artística propia del país se reduce, dentro de los dominios de este arte, casi exclusivamente a presentaciones de alumnas y a escasos recitales dados por uno u otro maestro.

En otro terreno, el Conservatorio Nacional de Música debió defender su im-

portancia dentro del conjunto de la administración educacional, compitiendo en matrícula con establecimientos utilitarios. ¡Qué dura tarea debieron llevar a cabo los maestros del Conservatorio en aquella época, en un esfuerzo pedagógico que se traducía en escasos frutos y ante un público que no creía posible, ni la entendía a veces, una enseñanza con fines de alta calidad artística!

Las aspiraciones que impulsan al movimiento musical chileno, desde la obra tesonera de la Sociedad Bach, hacia un perfeccionamiento y un más alto rango para nuestra cultura artística, habían de tener repercusión decisiva en cuanto a la danza concretamente se refiere. No hemos de aludir, ni aún en una forma escueta, al encadenamiento de hechos que producen esa renovación de la cultura musical chilena. Nos llevaría a prolongar con exceso este escrito. Entre los años 1928 a 1940 se suceden acontecimientos de incalculable importancia para el desarrollo de nuestra vida musical. En 1928 se lleva a cabo la reforma del antiguo Conservatorio Nacional de Música, como uno de los primeros hechos de esa renovación total del ambiente a que aludimos. La Facultad de Bellas Artes queda definitivamente constituida dentro de la Universidad de Chile en 1929. Once años después, una Ley de la República (3) crea el Instituto de Extensión Musical, como organismo independiente, pero relacionado en sus funciones con la obra hasta entonces cumplida en el campo de la música por la Facultad de Bellas Artes (4). El Instituto de Extensión Musical funda en Enero de 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile, uno de los primeros conjuntos orquestales sostenidos por el Estado que hoy existen en América, y con ella desarrolla una intensa y reiterada labor en temporadas regulares de conciertos. Al mismo tiempo, el Instituto, por medio de su Sección de Música de Cámara, presta un impulso inusitado hasta entonces a este aspecto de la cultura musical. La Escuela de Danza es también una de las primeras manifestaciones del elevado espíritu con que el Instituto emprende la misión de cultura de tanta responsabilidad y trascendencia que le está encomendada.

Antes de ocuparnos concretamente de lo realizado por la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, debemos hacer una breve referencia a iniciativas de algún interés que la precedieron. La Dirección del Teatro Nacional, a fines de 1939, aprovechó la estadía en el país de los bailarines Arturo y Karmina Pikieris, procedentes del Teatro Colón de Buenos Aires, con el intento de crear un Ballet Nacional Chileno. El conjunto por ellos animado, de corta vida, realizó una breve temporada teatral a comienzos de 1940.

En todos estos esfuerzos se produjo una necesaria y natural continuidad. El público, justo es señalarlo, respondió cada vez con mayor interés a las iniciativas de los músicos, dentro de esa enorme tarea, ingrata a veces, en la que se destacaron los nombres del maestro Armando Carvajal, desde su puesto de Director del Conservatorio, a partir de la reforma antes señalada, y en años recientes como Director de la Orquesta Sinfónica de Chile y Director Artístico del Instituto de Extensión Musical, y de Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes desde 1932 y Presidente del referido Instituto, a partir de la fecha de su creación. En su incansable labor, que se ha traducido en tan fecundas realidades dentro de la actividad musical de Chile, el problema de animar un estudio serio y metódico de la danza, conforme a las más avanzadas técnicas europeas, constituyó una preocupación primordial. A ello se debe fundamentalmente el establecimiento de la Escuela de Danza que hoy existe, cuya creación no hubiese sido

(3) Ley 6.696, de 2 de Octubre de 1940.

(4) En la actualidad y desde 1942, el Instituto de Extensión Musical ha pasado a depender de la Universidad de Chile como organismo relacionado con el Departamento de Extensión Artística de nuestro primer centro educacional.

posible de no haberse dado las circunstancias señaladas anteriormente en la evolución de nuestros medios artísticos y otras, de índole internacional, asimismo aprovechadas con oportunidad por quienes, en la dirección de nuestras instituciones artísticas, con tanto celo atendían a las urgentes necesidades de nuestra cultura en vías de progreso.

Una coyuntura para nosotros afortunada en cuanto al aspecto que consideramos, permitió ampliar el programa hasta entonces cumplido paulatina y esforzadamente para el desarrollo de nuestra danza artística. La guerra desencadenada en Europa en 1939, favoreció la visita a Chile de conjuntos como el antiguo Ballet Ruso de Montecarlo o el dirigido por el coronel De Basil, que tanta influencia habían ejercido en la música contemporánea. También nos visitaron el Ballet Americano, dirigido por Lincoln Kirstein, y un conjunto del Teatro Colón de Buenos Aires. El interés despertado por sus actuaciones, en un ambiente ya apto para comprender cuanto representaban y deducir de estas experiencias enseñanzas que estimulaban a lo hasta entonces realizado entre nosotros, no precisa de mayores comentarios. Pero faltaba aún una aportación definitiva a nuestra cultura coreográfica y ésta la representó la presencia del Ballet Jooss, que actuó en el Teatro Municipal durante la temporada de Invierno de 1940. En Chile era ya conocida la filiación artística de Kurt Jooss, cuyo Ballet adquirió súbita fama al conquistar el primer premio con su coreografía «La Mesa Verde» en el concurso del Congreso Internacional de La Danza, organizado en París en 1932, por los Archivos Internacionales de la Danza. La guerra había llevado a este ballet desde Inglaterra a Norteamérica. De allí, partieron en jira sudamericana, para actuar en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Aunque nada semejante a esta avanzada manifestación de la danza artística europea se había conocido en nuestro país, la afición del público culto, el interés de los profesionales y las referencias de los viajeros que habían visitado Europa en los últimos años, permitieron una cierta familiaridad con el nombre y la estética del Ballet Jooss, una especie de pre-conocimiento de su arte, que preparó sin duda el terreno para que la temporada santiaguina de los Jooss constituyese un completo éxito. Éxito incluso sorprendente para quienes ignorasen cuanto se había hecho hasta entonces en el estudio de la danza en nuestro país y que determinó al Ballet Jooss, ante tan magnífica acogida, a prolongar por más del doble de sus representaciones la temporada que tenía prevista.

El Instituto de Extensión Musical, procedió a la contratación de tres de los más destacados elementos del Ballet Jooss para formar parte de la dirección y el profesorado de la Escuela de Danza que iba a ser creada, recogiendo los mejores elementos chilenos. Ernst Uthoff, Lola Botka de Uthoff y Rudolf Pescht aceptaron los contratos que se les ofrecían y regresaron a Chile desde Venezuela. El resto de la compañía continuó su jira a Norteamérica y realizó allí una larga temporada que repitió anteriores triunfos, antes de su regreso a Inglaterra, donde el Ballet Jooss tiene su residencia.

#### *La Escuela de Danza.—Su organización y comienzo de sus actuaciones.*

Indudablemente, la presentación en Chile del Ballet Jooss, al coincidir entre otras circunstancias con el ambiente propicio que ya en el país existía, determinó en gran parte esa afortunada oportunidad de crear un centro destinado a la formación de conjuntos disciplinados de danza, viejo anhelo que por fin, después de salvar múltiples dificultades, logró llevar a feliz término el Instituto de Extensión



Musical en Febrero de 1941. Los maestros llegaron a fines de Mayo y desde ese momento se dió rápido impulso a la organización de la Escuela de Danza (matrícula, exámenes de admisión, instalación). Las clases se inauguraron el 7 de Octubre de aquel año, bajo la dirección de los profesores contratados que habían colaborado en la obra del Ballet Jooss desde las primeras actuaciones de este conjunto. Ernst Uthoff,—que fué solista y asistente coreógrafo del Ballet Jooss entre los años 1927 a 1941, con una interrupción de dos años, en los que fué contratado en Alemania como coreógrafo de los Stadt-Theater (Teatros Municipales) de Duisburgo y Essen,—empezó a desarrollar una triple labor en nuestra Escuela de Danza como director, coreógrafo y profesor. Lola Botka de Uthoff,—que comenzó sus estudios con Olga Szentpal-Stricker, discípula de Jacques Dalcroze, para seguir con Jooss desde 1930 a 1943, también con un intervalo en que es contratada como primera bailarina y coreógrafa del Stadt-Theater de Duisburgo,—asumió los cargos de profesora y primera bailarina del futuro ballet chileno. Rudolf Pescht,—discípulo de Laban, solista en el Teatro Municipal de Essen,—fué contratado asimismo como profesor y primer bailarín. Los tres habían actuado con Jooss en el Concurso de París del año 1932, para obtener, años más tarde, cada uno de ellos por su labor personal, la Medalla de Oro concedida por los Archivos Internacionales de la Danza, honor que cupo tan sólo a seis de los mejores bailarines que se presentaron en aquellos concursos.

Al experimentar la preparación y capacidad de los alumnos de la Escuela de Danza, se vió la necesidad de agregar el curso de Rítmica a los hasta entonces creados, por cuanto la mayoría de los alumnos del curso preparatorio y algunos del grupo avanzado no poseían suficientes conocimientos musicales. Por estas razones, a comienzos de 1943 se nombró profesora del curso de Rítmica a la autora de este artículo (5).

Al abrirse la inscripción de la matrícula para el alumnado de la Escuela de Danza, se reveló el gran interés que existía por el cultivo de este arte. Más de doscientos alumnos solicitaban seguir sus cursos, lo que determinó una rigurosa selección por actitudes y conocimientos. Efectuada ésta y completada más tarde durante la práctica del primer año de estudio, la nómina de alumnos estables de la Escuela de Danza para el curso de 1942, quedó fijada en setenta estudiantes. En el año 1943 no se admitieron nuevos alumnos en la inscripción abierta, con el objeto de concentrar el trabajo en un número que correspondiera a la capacidad y finalidades de la escuela, que no es de divulgación, sino de formación profesional. En los cursos de 1944 y 1945 la matrícula se ha visto incrementada en las clases

(5) Andrée Haas Bachmann hizo sus estudios en los Institutos Jacques-Dalcroze, de Ginebra y París. Obtuvo el título de profesora de Rítmica en 1926. Perteneció durante un año al grupo de rítmicas que estudió y actuó en la Opera de París. Como Delegada del Instituto Central Dalcroze de Ginebra, fué profesora de la filial de Varsovia. Regresó a Chile, contratada por el Conservatorio Nacional de Música, para hacerse cargo, como profesora, del curso de Rítmica que fué creado conforme al plan de estudios aprobado en la reforma de 1928. Abrió curso particular de Rítmica y Danza, al que se asoció después Elsa Martín (titulada en la Escuela de Mary Wigman). En 1931 fué nombrada profesora en el Instituto de Educación Física. En el bienio 1935-36 volvió a Europa para graduarse en el Instituto Dalcroze de Ginebra, como Profesora de Solfeo Superior; pasó después a Dresde para perfeccionar sus estudios de danza en la Escuela de Mary Wigman. En Dartington Hall (Inglaterra) siguió en la Escuela de Jooss un curso de Verano. Al regresar a Chile en 1936, el Conservatorio Nacional de Música la nombró para la cátedra de Educación Ritmo-Auditiva en el Seminario de Pedagogía Musical.

Entre los números de las presentaciones de alumnos dirigidas por la profesora Haas, figuran: «La Boite a Joujoux», de Debussy, coreografía de A. Haas y E. Martín; «Canción de la Tierra» de Bela Bartok, «Petite Suite», de Debussy, y «Ma mère L'Oye» de Ravel, coreografías de A. Haas. Ha dado recitales como solista, con repertorio de propia creación. Además ha preparado la coreografía de «Hansel y Gretel» en la representación organizada por el Conservatorio Nacional de Música con los alumnos de Rítmica. Con E. Martín realizó la coreografía de «L'Enfant Prodige», de Debussy. Son también coreografías suyas «Hojas de la Mañana» sobre música de Juan Strauss, ejecutado en la inauguración del Estadio Nacional y «Homenaje a las Américas», ofrecido en los festivales de conmemoración del Centenario de la Universidad de Chile.—Nota de la Redacción.

---

preparatorias, mientras que con los alumnos de las superiores se ha podido organizar un Cuerpo de Ballet sobre cuyas actuaciones nos referiremos a continuación. Debemos señalar como un hecho curioso y digno de ser tomado en cuenta, el que hasta la fundación de la Escuela de Danza sólo las mujeres parecían interesarse en Chile por el cultivo de este arte. Sin embargo, en la matrícula de la Escuela actualmente es considerable el número de alumnos varones, lo que ha permitido más amplitud y un mejor cultivo de la danza en los conjuntos.

Los alumnos se dividieron desde un principio en dos grupos: el primero, formado por unos quince alumnos que disponían de una preparación anterior; el segundo, por varios subgrupos de diez a quince alumnos. Todos los grupos reciben dos horas de clase diarias como mínimo: una de ballet clásico y otra de danza moderna. El grupo avanzado tiene además una hora diaria de conjunto para preparación de ballets. Posteriormente, cuando este grupo ha comenzado sus actuaciones como Cuerpo de Ballet, durante los meses de sus presentaciones, además de las horas señaladas, dedica tres diarias a sus ensayos. Las clases de Rítmica se llevan a cabo con dos horas semanales para los alumnos que no han cursado estos estudios.

En su funcionamiento, la Escuela de Danza sigue una disciplina tan rigurosa como es habitual en las europeas de su clase. No obstante, el trabajo se desarrolla en un ambiente de cordialidad y compenetración absolutas entre profesores y alumnos, unidos todos en el servicio de la obra común que se realiza. Es un trabajo basado en la vocación artística de cada uno, dentro del cual el profesorado estimula, en estrecha colaboración con los alumnos, el progreso de éstos y la adquisición de mayor eficiencia para sus futuras actuaciones profesionales.

Los alumnos que disponían de una preparación anterior, pudieron llevar a cabo progresos tan rápidos como para permitirles ya, en la temporada oficial de Ópera de Septiembre de 1942, componer un pequeño Cuerpo de Ballet que tuvo a su cargo los de las óperas Rigoletto, La Traviata, Aída, y Hansel y Gretel. A fines de año, este Cuerpo de Ballet, que había cosechado sus primeros y merecidos triunfos, tomó parte en las festividades del Primer Centenario de la Universidad de Chile, con la ejecución de «Capricho Vienés» sobre valsos de Juan Strauss, y «Sueño», ballet de la ópera «Sayeda» del compositor chileno Próspero Bisquertt, ambos actos de ballet con coreografía de Ernst Uthoff. En 1943 el ballet «Sueño» se interpretó ya con la ópera completa y distinta coreografía, de acuerdo con las exigencias del conjunto de la obra. En este año se pudo ya comprobar un manifiesto avance técnico y artístico en el Cuerpo de Ballet formado por los alumnos del curso superior de la Escuela de Danza. Dentro de la temporada de ópera, ejecutaron los ballets de Manón, Aída, Carmen, La Traviata, Rigoletto, Andrea Chenier y Lohengrin. Junto con la representación de la ópera «Sayeda» se organizó una función íntegra de ballets, en la que se incluyeron algunos de los representados con creciente éxito y «divertissements», con interpretaciones creadas por los alumnos más distinguidos, que abarcaban tanto conjuntos de danza como actuaciones solistas con coreografía original del alumno sobre música de propia elección. Desde este momento puede decirse que Chile dispone de un plantel de futuros valores de la danza artística, jóvenes bailarines que unen a su eficiente preparación, todas esas condiciones de sensibilidad y cultivado espíritu, sin las cuales un artista no puede formarse. Debemos citar a los alumnos destacados de la Escuela que actuaron en aquellas creaciones originales suyas. Son: Blanchette Hermansen, Yerka Luksic, Carmen Maira, María Luisa Matta, Virginia Rocal y

María Luisa Solari. En el pequeño conjunto, también de creación original, participaron: Ana y Lillian Blum, Martín González y Alfonso Unanue (6).

En 1944 y 1945 la Escuela de Danza ha seguido manteniendo la marcha acelerada de su constante progreso. El estreno del primer ballet que ocupa un espectáculo completo, se ha realizado y con tanta eficiencia que su éxito ha determinado la repetición de él en veinte representaciones dentro de una sola temporada y a teatro repleto. Lo que habla también del entusiasmo con que el público sigue la tesonera labor de nuestros cultivadores de la danza. Este ballet a que me refiero es «Coppelia» de Leo Delibes, con coreografía de Uthoff y decorados de Hedi Krasa. Su interpretación estuvo a cargo de un conjunto formado por profesores y alumnos, conforme al siguiente reparto: Swanilda, Malucha Solari; Franz, Rudolf Pescht; Aldeanos, Yerka Luksic, Eva Pizarro, Virginia Roncal, Lissy Wagner, Patricio Bunster, Luis Cáceres, Martín Lande, Esteban Cerda, Alfonso Unanue y José Verdugo; La Gitana, Ana Blum; sus compañeras, Adriana Badke y Lillian Blum; amigas de Swanilda, Blanchette Hermansen, M. Luisa Matta y Carmen Maira; Coppelius, Patricio Bunster; Coppelia, Lola Botka; Autómatas; Tambor, Martín Lande; Tocadores de Platillos, Eva Pizarro y Ninfa Lara; Esqueleto, Alfonso Unanue; Bailarina Oriental, Virginia Roncal; Amazona de Circo, Ana Blum; Amantes de melodrama, Lissy Wagner e Irma Valencia; Novia ahogada, Lillian Blum; Caballeros armados, Luis Cáceres y José Verdugo.

El desempeño de los papeles principales por parte de los alumnos Malucha Solari, Yerka Luksic,—que varias veces tuvo a su cargo el personaje central de Coppelia,—y Patricio Bunster, rebasó ya de la esfera de estudiantes de la danza para calificarlos de verdaderos artistas. La duración de «Coppelia», casi hora y media, hizo incluir en el programa, para completarlo, los actos de ballet «Sueño» y «Capricho Vienés». Entre tanto, profesores y alumnos de la Escuela de Danza han preparado y tienen dispuesto para su estreno un gran ballet, con música de Mozart, libreto de Jooss y coreografía de Uthoff: «Drosselbart». En proyecto se encuentran los ballets «Leyenda de José», de Ricardo Strauss y «Czardas en la Noche», de Kodaly. La avanzada meta que ellos significan para un conjunto de ballet está a punto de ser cubierta. Cuando se piensa en lo breve del tiempo, poco más de tres años, en el que este largo camino ha sido recorrido, sorprende lo espléndido de los resultados.

Más que encomiable es la labor realizada por los maestros contratados y por su director Ernst Uthoff, quien a su capacidad docente reúne las de artista coreógrafo, lo cual es tanto más prometedor para el futuro de esta Escuela, si recordamos que él como sus otros dos compañeros poseen las condiciones excepcionales de bailarines que se pudieron apreciar en las partes que desempeñaron en la compañía del Ballet Jooss.

La actuación de los alumnos señala los progresos obtenidos en la técnica y en la disciplina y armonía de movimientos en conjuntos. Además, se advierte en ellos una expresión intensa del personaje representado, conseguida por una penetración íntima del ejecutante con su papel, lo cual permite no solo oír y ver, sino también sentir el desarrollo de la acción.

La Escuela no forma bailarines estereotipados; al contrario, respeta y desarro-

(6) De los alumnos nombrados, no tenía estudios de danza a su ingreso en la escuela Martín González; Ana y Lillian Blum fueron alumnas de los profesores Pikieris y actuaron en conjunto de ballet a comienzos del año 1940. El resto de los alumnos provenía de los cursos dictados por André Haas. La señorita Luksic y la señora Solari también fueron alumnas del curso de Rítmica de André Haas en el Conservatorio. Patricio Bunster y Lyssy Wagner, en seguida se destacaron como valiosos nuevos elementos.—*Nota de la Redacción.*

---

lla la personalidad del alumno. Naturalmente, en la coreografía cada alumno tiene que ceñirse al movimiento y expresión indicados por el coreógrafo, quien coordina los diversos valores para formar un total; pero allí interviene el talento y conocimiento humano para elegir y distribuir los papeles de acuerdo con el temperamento de cada cual y a su vez el alumno o futuro danzarín debe poder modelarse y transformarse en un momento dado, con adaptabilidad indispensable a todo artista que interpreta.

Refiriéndose al espíritu y a las tendencias de las escuelas coreográficas chilenas, hay que hacer algunas advertencias. En la técnica danzante, ¿hay incompatibilidades de orden mecánico o anatómico para que la bailarina de academia tradicional no pueda enriquecerse con la nueva técnica, o viceversa? En las épocas de renovación, las opiniones se banderizan; pero ya se ha experimentado lo suficiente para saber de cierto que no existen aquellas incompatibilidades que serían insalvables y hoy los profesionales buscan un aprendizaje amplio.

El partido artístico subsiste en algunos círculos de Europa, mientras que en América se ha tenido la ventaja de la libertad de criterio, como se verifica en importantes academias de los Estados Unidos. El caso de nuestra Escuela de Danza ya está eficientemente explicado.

Con nuestra Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, se completa una obra encaminada a tener en Chile núcleos de alta cultura artística de beneficios múltiples para el país: la continuidad en el cultivo de estas artes y su presentación pública, en vez de estar limitados al eventual paso de elencos extranjeros, que rara vez pueden llegar con todos sus medios de representación. También se obtiene la facilidad para completar espectáculos de categoría, que antes exigían dispendios que se iban sin dejar nada para el cultivo de las artes en Chile. Y, por sobre todo, los efectos que tiene para la cultura general la calidad de lo que labora en el país, en armonía con las grandes tendencias que se mueven en el resto del mundo civilizado.

ANDRÉE HAAS

## C R O N I C A      M U S I C A L

BELA BARTOK (1881-1945)

Béla Bartók, personalidad entre las de mayor relieve de la música contemporánea, ha fallecido en Nueva York, el 27 del pasado mes de Septiembre.

Su arte apareció conmovido desde un principio por las más fuertes corrientes que agitaron al mundo de la música desde la crisis de liquidación del romanticismo. En sus primeras series de obras para piano, como las «Bagatelas» y «Diez piezas fáciles», cierta expresividad ultra-romántica no encubre ya el empleo de avanzados procedimientos armónicos y estilísticos, que lo sitúan en una posición equiparable a la adoptada por entonces,—la primera década de nuestro siglo,—por Schönberg, Ravel o Strawinsky. No tarda en acusarse en Béla Bartók una inclinación hacia la disolución del concepto clásico de la tonalidad, por aglomeración de disonancias. Su vigoroso sentido rítmico también se hace presente en aquellas obras, escritas hacia 1910, y por tanto contemporáneas del «Pierrot Lunaire», la «Rapsodia Española» raveliana y «Petuschka». En «Burlescas» (1909) y en el «Allegro Bárbaro» (1910), la personalidad de Bartók queda inconfundiblemente definida. El período de experimentación vertiginosa de este músico quedaba concluso, después de haber apurado lo que a su propio sentido del arte convenía en la obra de maestros como Liszt, Brahms y Richard Strauss, que fueron los guías de sus primeros pasos. En Liszt y en Brahms había aprendido a distinguir la distancia que separa al auténtico folklore, a la desnuda música popular de Hungría, de sus adaptaciones pintorescas para el salón romántico. El «Allegro Bárbaro» contiene más de un indicio de ese nuevo sentido que imprimirá Béla Bartók al nacionalismo musical de su patria y que se alcanzará por entero en composiciones como sus Rapsodias y Suites orquestales sobre temas del folklore magiar, así como en sus últimos Cuartetos y Sonatas para violín, aparecidos entre 1920 y 1925. Desde sus primeras obras sinfónicas y para piano, compuestas alrededor de 1905, el nacionalismo musical había dado un formidable paso. De uno a otro aspecto de esta tendencia, como interregno, se sitúan los años en que Béla Bartók, con Zoltan Kodaly, realizaron su profunda investigación del folklore húngaro, rumano y eslovaco, recogida en una serie de tratados y cancioneros que son honra de la moderna ciencia del folklore.

En cuanto a la estructura misma de su música, podrían señalarse en un sentido general los siguientes rasgos: extraordinaria variedad de giros rítmicos; el con acierto llamado «sentido percutivo» de su armonía; su indiferencia por el sistema consonante o disonante y por la regular división en tonos y semitonos de la escala temperada; independencia de las relaciones entre los acordes, que acusa una fuerte tendencia modal en sus creaciones; claridad de escritura

orquestal, en rudos contrastes de color; objetivismo en cuanto a la expresión; libertad en la forma, trazada conforme a las sugerencias rítmicas y melódicas que en cada caso plantea el material temático. En cada uno de estos aspectos, se acusa la decisiva influencia que ejerció sobre sus conceptos el estudio del folklore de su patria.

Béla Bartók había nacido en Szent Miklos, Hungría, en Marzo de 1881. Estudió en la Academia Musical de Budapest con Kersch y Erkel, formándose como pianista y compositor. Desde 1940 residía en los Estados Unidos. Entre sus principales obras se encuentran:

*Para piano:* Rapsodias Op. 1 (1904); 14 Bagatelas Op. 6. (1908); Danzas rumanas, Elegías, Burlas, Bocetos, Diez piezas fáciles, Estudios, Sonatina (1909-1911); Allegro Bárbaro (1910); Para los Niños, cuatro volúmenes de piezas fáciles; Sonata (1926); Microcosmos, cien piezas en sentido progresivo, (1938).

*Para violín y piano:* Dos Sonatas (1922 y 1925); 44 Dúos (1933).

*Para conjuntos de cámara:* 5 Cuartetos de cuerdas (1908-1934); Sonata para piano y percusión (1937).

*Para orquesta:* Rapsodia para piano y orq. (1905); Dos Imágenes (1912); Suites de danzas rumanas, húngaras, etc. (1905-1931); dos Conciertos para piano y orquesta (1926 y 1931); dos Rapsodias para violín y orquesta (1931).

*Dramáticas:* «El Castillo de Barba Azul», ópera (1911); «La Princesa de Madera», ballet (1914-16); «El Mandarín Milagroso», pantomima (1919).

Numerosas canciones para coros o para voz y piano, de inspiración folklórica en su mayoría.

## VANETT LAWLER

Como Delegada de la Unión Panamericana en su Departamento de Música, ha visitado nuestro país por segunda vez Miss Vanett Lawler, distinguida educadora musical norteamericana. La señorita Lawler permaneció en Chile por un lapso de cinco semanas, durante las cuales desarrolló una intensa labor de colaboración y acercamiento a los trabajos que entre nosotros se desarrollan en los campos de la educación musical. Vanett Lawler asistió a las Jornadas Pedagógicas, organizadas por el Ministerio de Educación y la Facultad de Bellas Artes, con fines de intercambio de experiencias de profesores de música universitarios, secundarios y primarios, en relación a la futura reorganización educacional. Formó también parte de la Comisión especial, relacionada con las citadas Jornadas, que tiene a su cargo fijar la función de la música en el nuevo plan de enseñanza.

Vanett Lawler visitó la Ciudad del Niño y especialmente los cursos de música que funcionan en esta institución, así como los de numerosos liceos y escuelas primarias, donde sus apreciaciones, fruto de una extensa experiencia, representaron una valiosa cooperación orientadora para nuestros educadores musicales.

---

La señorita Lawler resumió sus experiencias de este viaje a Chile en una declaración formulada a la prensa, de la que recogemos el siguiente párrafo significativo: «Chile es sin duda, junto al Brasil, el país latinoamericano que mayores posibilidades ofrece en el campo de la enseñanza musical». Miss Vanett Lawler que, en su presente jira sudamericana, había visitado ya dieciocho países, partió de Chile con dirección a Bolivia y Ecuador.

## MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Como director de orquesta de la Compañía de Ballet Ruso De Basil, visita en la actualidad la República de Costa Rica el músico chileno W. Mc-Dermott. La Orquesta Sinfónica Nacional de dicho país rindió un homenaje a nuestro compatriota, en el que le fueron testimoniados el respeto y la admiración que ha despertado su eficiente labor profesional.

\* \* \*

Acario Cotapos, que desde hace algún tiempo se encuentra en Buenos Aires, en misión de acercamiento cultural entre Chile y Argentina, acaba de obtener señalados éxitos, tanto por sus obras de compositor, como en su trabajo de dar a conocer el estado y los progresos alcanzados por nuestra vida musical. El conocido director de orquesta, Albert Wolf, al despedirse del público argentino con motivo de su reciente viaje a Francia, donde dirigirá la Orquesta Padeloup y la de la Opera Cómica de París, ha declarado a la prensa que se propone hacer conocer en Europa, entre las composiciones de otros músicos americanos, las de Acario Cotapos. «Este es uno de los músicos del Nuevo Mundo que más me interesan. Su obra «Los Invasores», de recia factura moderna, es una de las más impresionantes que he tenido ocasión de dirigir en los últimos tiempos». Las palabras de Albert Wolf han sido reproducidas por los principales diarios de Buenos Aires, con elogiosos comentarios para la personalidad de Acario Cotapos.

\* \* \*

Ha regresado de Buenos Aires el compositor y crítico, maestro Adolfo Allende. En la capital de Argentina desarrolló algunas demostraciones pedagógicas dentro de su especialidad: la música folklórica, que fueron seguidas con máximo interés por los entendidos en estas materias.

\* \* \*

La soprano chilena Rayén Quital, actuó en los últimos días del pasado Octubre con extraordinario éxito en la ciudad de Méjico. Rayén Quital que, dentro de su presente jira panamericana, ha

---

ejecutado conciertos en Buenos Aires, Río de Janeiro y Lima, ha sido contratada por la Metropolitan Opera House de Nueva York para participar en la temporada de Invierno.

---

## LA TEMPORADA OFICIAL DE OPERA

El espíritu de sacrificio, la suma de abnegados esfuerzos con que la Asociación Lírica Nacional llevó a cabo la Temporada Oficial de Opera, merecen los más calurosos elogios. Los resultados obtenidos, desde un punto de vista rigurosamente musical, pueden ser tan discutibles como se quiera. Ello no disminuye el valor de la empresa, de la auténtica aventura a que se lanzó ese animoso grupo de cantantes chilenos, contando apenas con su sola buena voluntad.

Un espectáculo que requiere tantos y tan costosos elementos como la ópera, realizado con los pocos e inseguros medios de que pudo disponerse, representa casi un desafío a todas las adversidades. Que muchas fueran vencidas en ese impulso entusiasta de que hablamos, constituye ya un favorable balance. Agreguemos el que, en medio de ese cúmulo de dificultades, algunas de las óperas representadas lo fueran con cierta dignidad. Y todavía más: si la de este año no puede ni mucho menos contarse entre las más brillantes temporadas de ópera que se recuerdan en los fastos de nuestro Teatro Municipal, sirvió para hacer evidente que en Chile existe un grupo de artistas líricos capaz de sostener este espectáculo con altura. Pues más que a defectos nacidos por parte de este elemento sustancial del teatro lírico, los de mayor bulto que se acusaron provenían de la improvisación, de la falta de una dirección firme y de otra suma de factores, ajenos por completo a la calidad de los cantantes. Nos explicaremos con mayor claridad. La temporada de este año demostró que en Chile existen elementos suficientes para organizar una actividad lírica que redunde en beneficio de nuestra cultura musical en este aspecto importantísimo del arte. Bastaría para ello establecer un programa y plan de trabajo bien pensados, de acuerdo con nuestras posibilidades, y dedicar al estudio de las óperas que se seleccionasen no un par de semanas o un mes, como ha venido a ser nefasta costumbre entre nosotros, sino el tiempo necesario para conseguir lo mucho que puede esperarse de nuestros cultivadores del arte lírico. Teniendo como hoy ya se tiene en nuestro país un Cuerpo de Ballet como el de la Escuela de Danza, una orquesta como la Sinfónica de Chile, directores como Carvajal y Tevah,—por no citar otros,—un elenco de artistas líricos muy apreciable, al que podrían sumarse jóvenes valores que han demostrado excepcionales condiciones, se cuenta con las tres cuartas partes de lo que se precisa para llevar a cabo representaciones de ópera con absoluta responsabilidad artística. Faltaría, eso sí, la contratación de un buen director de escena, la creación de unos coros que respondiesen a la importante misión que cumplen en este espectáculo... y sobre todo: tiempo, mucho tiempo para



preparar la temporada. Tiempo para estudiar, tiempo para ensayos, tiempo para alcanzar el completo ajuste entre los elementos escénicos, musicales, etc., que intervienen con igual importancia en la suma de ellos que es el teatro lírico.

No podemos entrar en esta referencia, ni tendría objeto, en un análisis detenido de lo que fué en sus diversas características la temporada de ópera de 1945. Fué un error considerar que obras como «Aída», «La Bohème», «Tosca» o «Rigoletto», por ser las más repetidas, son las más fáciles de improvisar, de preparar de la noche a la mañana. Al contrario, el hecho de su eterna repetición exige que ya no puedan ser toleradas por un público exigente más que cuando se las presenta en forma insuperable. Y esta meta ambiciosa no podía pretenderse, de pensar con cordura. Si el intento de los animadores hubiera sido más modesto, los resultados de su esfuerzo no hubieran sido tan disparejos y el total de su obra no se habría malogrado tanto. Con todo, más que estimable fué la puesta en escena de «Tosca», bajo la dirección del maestro Carvajal, la de «Madame Butterfly», dirigida por el maestro Giusti, y la de «Bohème», que dirigió el maestro Puelma. «La Traviata», «Madame Butterfly», «Rigoletto» y «El Trovador» dejaron mucho que desear, hasta para la crítica mejor intencionada y que con mayor simpatía pudo acoger los propósitos de los organizadores. «Aída», a pesar de la magnífica actuación de Blanca Hauser, se resintió mucho de la falta de todas esas condiciones que requiere su brillante espectáculo.

En cuanto a los cantantes, con los apremios y las limitaciones que tuvieron que actuar, ¿qué más podía exigírseles de lo que hicieron? Cualesquiera que fueran las fallas de su labor, quedó bien manifiesta su excelente disposición para vencer el cúmulo de dificultades concitadas contra ellos, su honradez artística y la buena técnica vocal que pudieron mostrar en más de uno de los *momentos culminantes* que abundan dentro de los distintos papeles en las óperas mencionadas. Muy lejos de caer en mezquinos reparos de detalle, creemos que todos ellos merecen por igual un caluroso estímulo por su tesonero trabajo, guiado, como ahora lo estuvo sin lugar a dudas, por altos fines patrióticos. Queremos, sí, citar los nombres de jóvenes cantantes que en esta temporada hicieron sus primeras armas o repetían recientes triunfos, prometedores de un halagador futuro. Son los del tenor David Aguayo, que actuó en «Tosca»; Hilda Angelici, a quien se confió nada menos que el papel principal de «Madame Butterfly»; la mezzo-soprano Moncha Dois, en «Aída»; la soprano Clara Stock, en «Rigoletto»; la soprano Ruth González y la mezzo Chela Figueroa, en «La Bohème»; y el barítono Humberto Ortenzi, que se presentó en «Madame Butterfly».

No sabemos si con pretensiones de «broche de oro», la temporada se cerró con la ópera «Mauricio» del señor Melo Cruz. Este con justicia llamado por un crítico «pot-pourri de plagios mal pegados», es el conjunto más excelente de desatinos,—en el argumento, en la música, el escenario, la danza, etc.,—que puede imaginarse. Cae, a fuerza de ingenuidad, en la linde del surrealismo. No creo

que Dalí, de ser músico, pudiera inventar nada mejor como burla de la ópera tradicional. En todo lo contrario de su sentido ponderativo usual, podría decirse del «Mauricio» que representa una *obra única*, sin paralelo posible o, mejor aún, un espectáculo *inconcebible e inaudito*.

S. V.

## CONCIERTOS

### DESPEDIDA DE DAVID VAN VACTOR

Antes de inaugurarse la serie de conciertos de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 29 de Septiembre dirigió David Van Vactor su concierto de despedida, en el Teatro Municipal. No es necesario insistir una vez más sobre las altas cualidades artísticas o sobre la importancia de la labor desarrollada entre nosotros por el excelente compositor, intérprete y director de orquesta norteamericano. Las páginas de nuestra Revista han comentado una por una las actuaciones de este excelente músico, de quien, con estricta justicia, y en resumen, podría decirse que es uno de los músicos extranjeros que han realizado en Chile una obra más positiva. Como intérprete tanto como compositor o profesor, David Van Vactor evidenció en cuanto estuvo a su cargo una eficiencia técnica, una capacidad y una cultura artística de primer rango. Ojalá que su ausencia de ahora sea por breve tiempo y podamos contar en este país con su colaboración para nuestras actividades musicales del próximo año.

En el concierto a que nos referimos, Van Vactor incluyó dos de las obras que obtuvieron mayor éxito bajo su dirección en actuaciones anteriores,—la «Primera Sinfonía» de Brahms y la «Obertura a una comedia» de que él es autor,—más dos «Canciones para mezzosoprano y orquesta» de R. Strauss y el estreno de la «Sinfonía Concertante», con flauta solista de Domingo Santa Cruz. Teresa Orrego interpretó la parte de mezzosoprano en las canciones de Strauss, con ese sentido dramático y ese buen gusto que hemos tenido ocasión de señalar en este nuevo valor que despunta en nuestro arte. Van Vactor actuó como flauta solista en la Sinfonía Concertante de Santa Cruz, dirigiendo la orquesta Víctor Tevah.

Es casi imposible en una primera audición entrar a discriminar toda la complejidad de elementos que intervienen en una obra de tanta sutileza como la Sinfonía Concertante de Santa Cruz. No obstante, nos aventuraremos a un juicio general sobre su contenido. Representa un aspecto de la personalidad de su autor que no es el más divulgado, aunque para nosotros encierre lo más sustancial de ella. Santa Cruz, que de preferencia aparece en nuestros conciertos con sus obras de mayor envergadura, como la «Cantata de los Ríos de Chile» o las «Variaciones para piano y orquesta», gana mucho cuando la fuerza poderosa de su inspiración, se constriñe en los límites de las formas de cámara. Su «Cuarteto de cuerdas» y su «Suite

---

para orquesta de cuerdas» constituyen buenos ejemplos de lo que afirmamos. Uno y otra se hallan en la línea de su Sinfonía Concertante, pensada y realizada sin lugar a dudas dentro del concepto clásico de esta forma; es decir, como un género mucho más cercano a la escritura concertante de los clásicos vieneses anteriores a Beethoven,—que hoy día representa casi un tipo de música de cámara,— que a las vastas aglomeraciones sinfónicas de después. No es sólo la flauta solista el instrumento concertante de esta Sinfonía, todas las demás partes de maderas y la trompeta están escritas en este sentido y mantienen a lo largo de la composición la independencia y el ingenioso juego entre ellas tan característico de esta clase de música. Hubiéramos incluso preferido una menor cantidad de instrumentos de arco en la orquesta base,—no nos atrevemos a decir «de ripieno»,—o, en todo caso, que el grupo de los instrumentos de viento estuviera colocado de tal manera que pudiera el auditor percibir con el necesario relieve el papel que les corresponde dentro de la orquesta. Como las sinfonías concertantes de Mozart, tan cercano en este aspecto a los maestros italianos precedentes, la de Santa Cruz bien pudiera clasificarse como un Concerto Grosso desarrollado en una amplia forma de Sonata.

De los tres tiempos que integran la obra, para nuestro gusto particular el más bello es el del centro, «Lento y elegíaco». Pero, insístimos, señalando una preferencia puramente subjetiva. La «Sinfonía Concertante» de Santa Cruz es un modelo de unidad y de justo equilibrio entre todos sus elementos. Dentro de una depuración de estilo y de una tan concentrada expresión que la hacen destacarse como fruto de auténtica madurez en uno de los músicos que más han contribuido al progreso de la música chilena en nuestros días.

## FESTIVALES DE OBRAS DE CAMARGO GUARNIERI

Invitado por el Instituto de Extensión Musical, el joven compositor brasileño Camargo Guarnieri visitó nuestra capital para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile en un concierto de sus obras, que tuvo lugar el 19 de Octubre, en el Teatro Municipal.

La personalidad de este músico es una de las que mayor interés han despertado dentro de la música de vanguardia de América del Sur. Recientes están los éxitos alcanzados por el compositor paulista en los Estados Unidos, donde su «Segundo Cuarteto para cuerdas» fué distinguido el año pasado con el premio único del Concurso Interamericano organizado por Chamber Music Guild y la R. C. A. Víctor. El mismo año, Camargo Guarnieri veía consolidada la fama de que goza dentro de su país con el Premio Luiz Alberto Penteado de Rezende, destinado a la mejor Sinfonía para gran orquesta escrita dentro de una auténtica «expresión brasileña y moderna». En Chile existía una justificada expectación por conocer la producción de este músico con la mayor amplitud posible. Lo que determinó que un numeroso y selecto público se congregara

---

a escuchar tanto el festival sinfónico, como el concierto de música de cámara que se celebró unos días después.

Los conciertos del tipo de lo que se viene llamando *festival* presentan graves inconvenientes. Sobre todo si las obras que lo ocupan por entero son de un compositor joven. Cuando se trata de uno de los grandes maestros de la música, que une a lo poderoso de su personalidad una dilatada producción,—Bach, Beethoven, Wagner,—le es posible al organizador del festival presentar obras que muestren distintos aspectos de su estilo, que mantengan entre sí el necesario contraste como para que el interés del auditor no desfallezca. Privados de este recurso, que sólo ofrecen *algunos* de los músicos que nos han legado una obra concluida, los festivales de músicos vivos caen en una desesperante monotonía. Monotonía en la que las buenas cualidades del músico palidecen por su reiteración y sus defectos se agrandan, crecen a lo infinito por las mismas razones. Cualquiera de las composiciones de Camargo Guarnieri interpretadas en el festival a que nos referimos, hubiera producido una óptima impresión dentro de un programa donde figurasen las de otros músicos, clásicos y modernos. Camargo Guarnieri es músico de una sólida técnica y de acusado estilo, pleno del vigor rítmico que presta a sus creaciones una inteligente utilización de materiales del folklore de Brasil. Pero su «Obertura Concertante», su «Concierto para piano y orquesta» y su «Primera Sinfonía», realizadas todas en menos de una década, incurren forzosamente en una repetición de formas de expresión, en una similitud de procedimientos técnicos, que pueden hacer creer en un amaneramiento de este músico que en realidad no existe. La agrupación de estas obras en un solo programa perjudicó grandemente su efecto.

Igual, pero en menor medida, ocurrió con el concierto de obras de cámara de Camargo Guarnieri. Por lo menos existía entre ellas el contraste de los distintos géneros instrumentales a que pertenecen. El «Cuarteto para cuerdas N.º 2» es ejemplo de la solidez de concepciones de su autor, no sólo en cuanto al empleo de materiales técnicos, sino por su contenido. Representa una composición seria, bien realizada, con un acusado perfil moderno, en el que se percibe tanto como la impronta del estilo personal de Camargo Guarnieri, la de un cierto lenguaje inconfundiblemente brasileño. La «Segunda Sonata» para piano y violín y la «Sonatina N.º 1» para piano, muy anteriores al Cuarteto, son obras de más endeble realización y de menor interés musical.

Siempre estrechamente vinculado a la música popular brasileña, Camargo Guarnieri en sus obras de composición más reciente se descubre como un músico de un amplio porvenir, llamado a representar un aspecto muy significativo de la música nueva de las Américas.

La pianista brasileña Lidia Simoes actuó en ambos conciertos. Como solista del «Concierto para piano y orquesta» y como intérprete de la Sonatina y varias piezas para piano solo, en el de cámara. Tendríamos que escucharla en otras obras para poder juzgarla. En las de Camargo Guarnieri demostró una completa seguridad

rítmica y una comprensión excelente de la música que ejecutó. El violinista Tito Dourthé cumplió con destreza su parte en la Sonata para violín, interpretada junto con el autor al piano. El cuarteto de cuerdas formado por Ernesto Ledermann, Tito Dourthé, Zoltan Fischer y Angel Ceruti, ofreció una versión ajustada a las exigencias de la difícil partitura.

#### ESTRENO DE LA «SEGUNDA SINFONIA» DE MARTINU

Bajo la dirección de Víctor Tevah, la Sinfónica de Chile interpretó un concierto de música checoslovaca, el 9 de Noviembre, en el que se incluían la ópera de «La Novia Vendida» de Smetana, el «Concierto para violoncello y orquesta» de Dvorak y la «Segunda Sinfonía» de Bohuslav Martinu. De las tres obras, la Sinfónica de Chile y Víctor Tevah realizaron versiones impecables. Adolfo Simek-Vojik, como solista en el Concierto para violoncello, ofreció una interpretación perfecta, no sólo desde un punto de vista técnico, de simple virtuosismo, sino por la manera en que supo adueñarse del peculiar sentido de una música como ésta, tan impregnada en sugerencias rítmicas y melódicas del folklore checo.

La «Segunda Sinfonía» de Martinu, escrita en 1943 en los Estados Unidos, donde reside su autor en la actualidad, señala una derivación muy interesante del nacionalismo checoslovaco hacia los campos del neo-clasicismo, tendencia entre las más fecundas de la música de nuestro tiempo. El folklorismo de un Smetana, la frescura de invención y la brillantez orquestal tan características de este maestro, asoman su rostro en tal o cual momento de la obra de Martinu. Sobre todo en el primer movimiento. En los demás, la elaboración del material temático derivado de ese folklore se sujeta a procedimientos de mayor refinamiento. Ahora bien, con los inconvenientes que presenta el empleo de la música popular en formas cerradas que la constriñen con exceso o la desnaturalizan por completo. Debussy escribió sobre estos casos muy agudas páginas, que recomendamos a la curiosidad del lector. Por supuesto, Martinu no incurre en la ingenuidad de los sinfonistas de fines de siglo. Es mucho más inteligente y adecuado el uso que hace de temas moravos o bohemios que el que puede advertirse en las Sinfonías de Dvorak. Una excelente técnica se une a ello. Con ciertos dejes strawinskistas, no sólo por lo que se refiere a la orquestación, sino también en cuanto a la construcción rítmica. Que hace de los dos últimos tiempos verdaderos fragmentos de una sinfonía coreográfica.

#### CONCIERTOS DE PRIMAVERA DE DIFUSION POPULAR

Con excepción de los conciertos sinfónicos antes reseñados y un tercero dirigido por Víctor Tevah en el Teatro Municipal, el 26 de Octubre, la temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile ha estado dedicada a conciertos populares en teatros de barrio. Hasta el presente se han ejecutado ya seis de estos conciertos, a precios en extremo reducidos y con programas que contemplan las obras más adecuadas de los maestros clásicos, románticos y modernos más aptas para la obra de difusión cultural que se persigue. Los teatros Oriente, Portugal, Alameda, Hollywood, Nacional y Caupolicán, son los visitados hasta ahora por nuestro primer conjunto sinfónico, en esta empresa de tan altos fines. Complementa esta obra la presentación de jóvenes solistas chilenos, valores que empiezan a destacarse en nuestro ambiente y que adquieren, de esta forma, un contacto es-

trecho con amplios públicos, necesario para su formación. Entre los solistas que han actuado, cabe citar a la soprano Ruth González, al violinista Pedro d'Andurain y al pianista Alfonso Montecino. Este último ejecutó el primer tiempo del «Concierto en Do mayor», para piano y orquesta, de Beethoven, en un concierto efectuado en la vasta sala del Teatro Caupolicán, para los empleados y obreros de Santiago, con entrada única a un peso.

Los conciertos populares organizados por el Instituto de Extensión Musical en la presente Primavera, vienen constituyendo un completo éxito.

### ULTIMO CONCIERTO DE LA TEMPORADA DE CAMARA

En la Sala Cervantes se celebró el décimosexto concierto de abono de la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical. En su primera parte, el violista Zoltan Fischer, acompañado al piano por Hugo Fernández, interpretaron la Sonata Op. 11 N.º 4 para estos instrumentos, obra de Paul Hindemith. Zoltan Fischer nos ha ofrecido repetidas ocasiones en el curso de esta temporada para elogiar sus brillantes condiciones de artista. En la Sonata de Hindemith, que es una de las obras más acabadas, de mayor maestría de este compositor, Zoltan Fischer se superó a sí mismo. Violista y pianista realizaron una interpretación de antología. Bien valdría la pena conservarla en discos; si no estuviesen tan comercializadas las empresas que se dedican a esto, cabría esperarlo. Ambos ejecutantes, tocaron también por primera vez en público un «Poema para viola y piano», de Alfonso Letelier, que no desdice de lo mejor que ha escrito este músico chileno, por su hondo contenido, por su límpido patetismo sin rebuscamiento. La amplitud y nobleza de su melodía nos confirman en todo lo que esperamos de este compositor hacia una renovación, con un nuevo impulso expresivo, de la música de este país.

Una «Escena Andaluza» para viola y quinteto con piano, del español Joaquín Turina y el «Quinteto en Mi bemol», con piano de Ernst Dohnanyi, completaban el programa. El Quinteto bien merecería una ejecución más reiterada. No se comprende el inexplicable olvido en que yacen las producciones de cámara del músico húngaro, uno de los más honrados y más serios de los maestros con que se cierra el gran siglo romántico y se inaugura el nuestro. La «Escena Andaluza», de Turina, pertenece por entero a ese tipo de música para sexteto que solía amenizar las veladas en los tristes cafés de hace algún tiempo. Música para pensionistas en retiro, proyectas señoritas ultra-románticas, que se consuelan de su vida con el ensueño de barcarolas y serenatas andaluzas a la luz de la luna. Insignificante música, llena de ese candor y también de ese mal gusto que predomina en las acuarelas y cuadros de género de las viejas familias de provincia. Toda la lírica de Turina, tan sin trampa, se muestra en ella con un dulzor almiarado, que llega ya hasta a hacerse grato en la época tan dura que vivimos.

### EL VIOLONCELLISTA BERNARD MICHELIN

Un temperamento esencialmente latino, por su fogosidad y por su finura, por el cálido acento poético que sabe dar a sus interpretaciones; una técnica prodigiosa, de artista completo. Estas son las sobresalientes cualidades del violoncellista francés Bernard Michelin, que nos visitó en los últimos días de Octubre, para interpretar dos conciertos en nuestro Teatro Municipal. Muy joven, un muchacho de poco más de veinte años, la riqueza de su temperamento privilegiado de

---

músico y la facilidad con que resuelve los más arduos problemas de técnica, lo llevaron a veces a una precipitación en el tiempo de ciertas obras no muy adecuado para su espíritu. Pero únicamente este defecto,—levísimo en él, por otra parte,—podría señalársele. Las perspectivas que se abren a este músico, son las más halagüeñas. Dentro de su instrumento, supera a todos los intérpretes que hemos podido escuchar, con excepción del genial Pablo Casals. Las «Variaciones» de Beethoven que tocó en su primer concierto y la «Sonata» de Brahms del segundo, lo acreditaron como el admirable artista que es. Habrá mucho que hablar de este nuevo talento que la Francia renacida nos ha enviado en jira americana. No podían haber encontrado mejor embajador de su gran arte, en cuanto a la música.

### LOS COROS DE CONCEPCION

Bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, los Coros de la Sinfónica de Concepción, que dirige el maestro Arturo Medina, actuaron en Santiago en dos conciertos, celebrados los días 5 y 8 de Noviembre, en los teatros Central y Municipal, respectivamente.

Estos Coros que, con toda justicia, podían ya desde sus primeras presentaciones ser considerados como el primer conjunto de su clase con que cuenta Chile y, sin duda, uno de los primeros de nuestra América, a la hora presente han alcanzado una perfección suma. No hay palabras para encomiar el esfuerzo tenaz y sostenido con que su director prosigue una obra de paulatino mejoramiento, sin sentirse jamás satisfecho del todo con los triunfos que logra. La versión de los motetes de Tomás Luis de Victoria, «O vos omnes» y «Estote fortes in bello», llegó al último extremo de la depuración expresiva, del hondo dramatismo que requiere la música del polifonista clásico español. Con idéntica inteligente adaptación al estilo de cada maestro, ejecutaron las composiciones de Palestrina, Lassus, Schutz, Morley, Jannequin, Costeley, y las demás primeras figuras de la música polifónica y madrigalesca de los siglos XVI y XVII.

En el primer concierto de los Coros de Concepción se incluyeron tres obras de autores nacionales: «Jesu dulcis memoria» de Julia López, sobre un tema gregoriano, realizada con un buen conocimiento de la técnica que corresponde a esta clase de música; «Sé bueno», de Pedro Humberto Allende, bellísima obra, de una extrema belleza en su ambiente sonoro y el madrigal de René Amengual «Tórtola amante», sin duda una de las primeras producciones de la joven generación chilena para conjuntos de voces. En las tres obras, los Coros de Concepción pusieron igual celo para hallar la expresión justa, el conveniente equilibrio de las voces y la superación de las dificultades que presenta la compleja escritura coral de Pedro Humberto Allende y de René Amengual.

Un Coral y el «Sicut locutus est» del «Magnificat», de J. S. Bach, los madrigales «Io tacerò» de Gesualdo y «Lasciatemi morire», de Monteverdi, entre otras obras del repertorio consagrado de los Coros de Concepción, volvieron a conocer su éxito de siempre en estos conciertos.

### EL CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

La Universidad de Chile acaba de constituir, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo, un conjunto coral estudiantil de unas cien voces, que ofreció su primer concierto público en el Municipal, el 4 de Noviembre.

Apenas con cuatro meses de trabajo, la labor acometida por este Coro de la Universidad es sorprendente. Obras de Lassus, Costeley, Juan Vázquez y J. S. Bach, entre los clásicos; numerosas composiciones de anónimos franceses, alemanes, españoles, norteamericanos, ingleses y chilenos, pertenecientes a la música arcaica y tradicional o bien arreglos de canciones populares, componían un programa de gran variedad y de acusado relieve artístico. El Coro se desempeñó con absoluta disciplina y una clara comprensión de las indicaciones de su director, músico que desde hace unos años, cuando dirigía el Coro del Instituto de Humanidades de la Universidad Católica, supo probar sus profundos conocimientos y su sensibilidad artística.

Una parte del programa estuvo dedicada a la actuación de pequeños conjuntos, dirigidos por Abdulia Bath, en forma por demás elogiable. Ojalá que este Coro de la Universidad de Chile se sienta estimulado por el éxito obtenido en su primera presentación para proseguir una labor que tantos beneficios culturales puede representar. Mucho deseáramos esto, tanto en beneficio de nuestro ambiente musical como de los propios componentes juveniles de esta agrupación coral. La práctica de la música en conjuntos de voces es uno de los más eficientes medios de educación colectiva. Esperamos que en un próximo concierto el Coro se habrá ampliado en el número de sus miembros, ya que no en calidad, pues desde un comienzo lo forman voces bien timbradas, regidas por un sano criterio selectivo.

S. V.

#### OTROS CONCIERTOS

La soprano negra, Elabelle Davis, presentada por la Sociedad Musical «Daniel», constituyó uno de los conciertos de solistas de mejor calidad que hayan tenido lugar este año en el Teatro Municipal.

En su programa incluyó en primer término obras de Sarti, Scarlatti y Handel. De este último cantó un Aria de «Radamisto». En seguida interpretó lieder de Schumann, Schubert, Duparc, Fauré y Bizet. En la parte central cantó un trozo de «Aída», de Verdi. Finalmente nos hizo oír canciones norteamericanas de Boatner, Burleigh y Ditt.

De su actuación dedujimos que esta soprano es una magnífica intérprete de lieder, no así una cantante de ópera. Su clara y pura voz no es poderosa. Se adapta mucho mejor a la intimidad de la música de cámara que al gran escenario operístico. Con una gran sensibilidad interpretó los lieder de Schumann y Schubert, y las canciones de Duparc y Fauré. La vulgaridad del trozo de Bizet desapareció al ser éste cantado con tan buen gusto como lo hizo Ellabelle Davis. En los spirituals se vió realmente todo lo que puede dar esta buena cantante, sin ser forzada a interpretar géneros musicales que se salen de su esfera artística.

Deploramos, eso sí, el precario acompañamiento al piano que hubo de sufrir la cantante. El maestro Federico Longás, pese a su vasta experiencia, no acompañó en debida forma a esta soprano. La delicada trabazón del canto y el piano en los lieder de Schumann, Schubert, Duparc y Fauré no fué comprendida por el pianista, que con su dura ejecución rompió la unidad tan sutil de estas canciones. En cuanto a los spirituals, el maestro Longás incurrió en errores de acentuación, desfigurando el aspecto tan típico de estas composiciones.



Es difícil encontrar literatura musical para dos pianos que tenga un positivo valor artístico. La escasez de esta música está determinada por la dificultad que implica su creación y el poco partido que posteriormente se obtiene de ella. Es así como gran parte de la música para dos pianos está constituida por transcripciones de piano solo, u otras obras, transcripciones que a la postre no resultan muy felices. Finalmente, desde el punto de vista de la ejecución, las dificultades técnicas que se presentan son considerables. El hecho de que dos pianistas tengan que coordinar sus temperamentos, y amoldarlos al estrecho marco de una composición, es trabajo que requiere muchas condiciones, aparte de poseer una técnica personal muy sólida. No es éste el caso de las Hermanas Leschin, cuyas cualidades personales dejan mucho que desear. Por una parte, su técnica dura y desapareja, su fraseo muy cortado, falto de unidad, y la poca comprensión de las obras interpretadas; por otra, la defectuosa trabazón entre ambas ejecutantes, restaron el poco brillo que el concierto hubiera podido tener.

En cuanto a las obras, dudamos de su valor artístico, aún en el caso que hubieran sido correctamente ejecutadas. Tanto la «Suite», de Zipoli, como el «Rondó», de Chopin; la «Romanza», de Arensky; la «Danza Sinfónica», de Rachmaninoff; y la «Fantasía», de Michailov, poco aportan a la literatura musical pianística.

Fuera de los trozos de Bach y Mozart, las hermanas Leschin incluyeron en el programa tres obras a las que deseamos referirnos en particular. En primer término mencionaremos las «Variaciones sobre un tema de Haydn», de Brahms. Para piano solo estas «Variaciones» ya constituyen una composición bastante densa, transcrita para dos pianos es insoportable. En seguida, «Le boeuf sur le toit», obra de Darius Milhaud, es, por cierto, bastante vulgar y muy inferior al «Scaramouche».

\*

En la Sala de Conciertos de Radio Minería, tuvo lugar un recital de piano a cargo de la joven alumna de Arabella Plaza, Lelia San Martín. El programa que ejecutó incluía obras de Brahms, Chopin, Debussy y Beethoven. De este último interpretó la Sonata «Aurora».

Este concierto revela un marcado progreso en el estudio pianístico de la señorita San Martín. Por de pronto, su técnica se ha clarificado notablemente. Su dedaje es más nítido y limpio y no exagera ya tanto el uso del pedal.

El serio programa que abordó Lelia San Martín, puso en evidencia, entre otras cosas, sus notables dotes musicales innatas. Con verdadero instinto musical pudo salvar las dificultades que le imponían las obras. Pero fatalmente se transparentaba en la pianista la falta de madurez. Esta podrá lograrla Lelia San Martín dentro de unos pocos años—es muy joven aún—y después de adquirir una sólida cultura musical.

\*

Ultimamente se presentó de nuevo, esta vez en el Teatro Radio City, la Orquesta Sinfónica «Santiago», bajo la dirección del doctor Salvador Candiani Herrera. Esta orquesta, como ya lo hemos dicho en otra ocasión, se compone de más o menos cincuenta miembros, que aportan su encomiable entusiasmo y medianos recursos técnicos a la fervorosa iniciativa del doctor Candiani: la Orquesta Sinfónica «Santiago». Por la calidad de aficionados de sus componentes, no pode-

mos exigirle a esta orquesta una corrección, que sólo es dable encontrar en conjuntos profesionales. Debemos, sí, felicitar a los integrantes de este conjunto y a su director, por la realización de esta iniciativa. El programa que ejecutó la Orquesta Sinfónica «Santiago», bajo la dirección del doctor Candiani, fué el siguiente: Primera parte, Obertura de «La Flauta Mágica» y «Pequeña Serenata Nocturna», de Mozart. Segunda parte, Suite «El Arbol Viejo», del compositor chileno Javier Rengifo. Tercera parte, Ballet N.º 2, de «Rosamunda», de Schubert y Marcha de «Tannhauser», de Wagner.

\*

Bajo los auspicios del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, se realizó no hace mucho un concierto en el que participaron la distinguida pianista chilena Elvira Savi y el destacado barítono Mario Arancibia. Elvira Savi interpretó un programa en el que se incluían obras de Chopin, Debussy, Leng y Prokofieff. Por su parte, Mario Arancibia, acompañado por la misma pianista, cantó lieder de Schumann y obras de Bach y Gershwin. De este último interpretó un trozo de «Porgy and Bess». Finalizó su actuación con un negro spiritual.

Está demás referirse a la actuación misma de los artistas, los que, por otra parte, se desempeñaron brillantemente. Debemos, eso sí, deplorar la incomfortable situación de la sala de conciertos, afecta a los ruidos exteriores.

D. N. T.

## VIÑA DEL MAR Y VALPARAISO

Prosiguiendo su labor de cultura musical, tan eficientemente dirigida por la señora doña Elvira Ramos de Larraín, la Sociedad Pro-Arte de Viña del Mar ha organizado en los meses de Septiembre a Noviembre inclusive, cuatro conciertos, que tuvieron lugar en los salones del Hotel O'Higgins y en el Palacio de Bellas Artes del vecino balneario. El primero de estos conciertos estuvo a cargo de Joana y Louise Leschin, quienes interpretaron un concierto a dos pianos con obras de Brahms, Arensky, Infante, Gershwin, Saint-Saens, Ravel y Milhaud, junto a transcripciones de Haendel, Bach y Mozart. La soprano de color Elabelle Davis interpretó un recital de lieder acompañada al piano por Federico Longás. Bernard Michelin, el notable violoncellista francés, se presentó en un programa con obras de Bach, Beethoven y músicos modernos, acompañado por Pierre Dervaux. Tapia Caballero ejecutó el último de estos conciertos. La parte central de su programa estuvo consagrada a los «Diez Preludios» de Claude Debussy, de los que es inmejorable intérprete.

La soprano uruguaya Socorrito Villegas, actuó en el Teatro Municipal de Viña del Mar, en una función a beneficio de los Hospitales de Niños de esta ciudad y Valparaíso. La crítica ha subrayado especialmente su exquisita interpretación de arias de Haendel, Pergolesi, Mozart y Delibes.

El conjunto coral formado por un grupo de profesores de Viña del Mar, se presentó en el Teatro Municipal el 7 de Noviembre, en un concierto dirigido por la señora María Righi de Vergara. Obras de Lassus, Victoria, Haendel, Bach, Medelssohn, compositores modernos chilenos y canciones folklóricas arregladas para coros integraron el programa.

---

La joven cantante Olga Caimi se presentó por tercera vez en el curso de la presente temporada, en un concierto celebrado en el Palacio de Bellas Artes de Viña. La acompañó el maestro Luis Esteban Giarda. El concierto fué auspiciado por el Departamento de Extensión Cultural de la I. Municipalidad.

El Cuarteto de cuerdas de la Sociedad Musical de Valparaíso, formado por Daniel Hernández, primer violín; Luis Ferretti, segundo violín; Kurt Liebrecht, viola y Jorge Valenzuela Llanos, violoncello, interpretó su concierto de presentación en el Aula Magna de la Universidad Católica de Valparaíso, a fines de Septiembre. Interpretó el Cuarteto Op. 15 N.º 3 de Haydn y el Cuarteto en Sol mayor N.º 19 de Mozart, además de piezas para cuarteto de cuerdas de otros autores.

En el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, Daniel Hernández y la señora Eleonora Sgoglia ejecutaron un recital para violín y piano.

## CURICO

El arpista español Nicanor Zabaleta ejecutó un concierto en esta ciudad, auspiciado por el Centro de Ex-Alumnas del Liceo de Niñas.

En los conciertos «Misiones de Arte», organizados por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, se presentó, durante su presente jira al sur del país, en la ciudad de Curicó la pianista polaca Felicja Roon. La pianista polaca actuó en el teatro del Liceo de Niñas, La parte básica de su programa estuvo dedicada a la audición completa del «Carnaval» de Robert Schumann.

## TALCA

Los Coros de la Sinfónica de Concepción actuaron con un grandioso éxito en esta ciudad, el 9 de Noviembre, en un concierto organizado por la Legión Femenina América. Bajo la dirección del maestro Arturo Medina, los Coros de Concepción interpretaron un selecto programa, formado por obras de los clásicos de la polifonía de los siglos XVI y XVII, como Orlando de Lassus, Tomás Luis de Victoria, Giovanni Palestrina y de los madrigalistas Monteverdi, Gastoldi y Costeley. Composiciones de Bach, Mozart, Pergolesi, Brahms, Eslava, Pedro Humberto Allende y otros músicos modernos figuraron asimismo en esta extraordinaria velada artística.

## TEMUCO

El grupo orquestal «Palestrina» celebró sus doce años de existencia el 28 de Agosto con un concierto que tuvo lugar en los salones de la sociedad Protección Mutua. Actuó bajo la dirección del maestro Antonio Eibner.

Con motivo de celebrar su 19.º aniversario, el Grupo Chopin de esta ciudad ofreció un concierto, ejecutado por el distinguido pianista chileno Arnaldo Tapia Caballero. El programa estuvo integrado por composiciones de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Debussy, Falla y J. Ibert.

## ACTIVIDAD MUSICAL EL EL EXTRANJERO

### ARGENTINA

La Agrupación «Nueva Música» (Antología de las tendencias actuales), que dirige en Buenos Aires el destacado compositor argentino Juan Carlos Paz, viene desarrollando una interesante serie de conciertos de música de cámara, a cargo de calificados solistas vocales e instrumentales y conjuntos. Estos conciertos, ejecutados durante los meses de Mayo a Octubre en los locales del Teatro del Pueblo, han incluido numerosas primeras audiciones de música de un alto significado en las tendencias de vanguardia de la música actual. Entre las obras interpretadas citaremos la «Sonata a tres» del cubano José Ardevol, «Composición en trío Op. 38» de Juan Carlos Paz, «4 Epigramas» para flauta oboe y fagot, del brasileño Claudio Santoro, «Sonatina 1944» del brasileño Guerra Peixe, «Apunte Afro-cubano» para flauta, viola y violoncello, del chileno Pablo Garrido, un ciclo de canciones del argentino Daniel Devoto, «Divertimento» para maderas del argentino Arizaga y otras obras para conjuntos de cámara de los músicos europeos Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Albert Roussel, Eitler, Alban Berg, Darius Milhaud, y Maurice Ravel y de los norteamericanos Aaron Copland, Riegger, Josten, Piston, Kerr, etc.

### CUBA

Con motivo de la entrega de los premios del curso 1944-1945 del Conservatorio Municipal de Música de La Habana, tuvo lugar recientemente un concierto en el que participaron la Orquesta y el Coro del Conservatorio. En la primera parte del programa, la Orquesta del Conservatorio, dirigida por el maestro Harold Gramatges, interpretó el «Concerto Grosso N.º 4, en La menor», de Händel; y el «Concierto en La Mayor, para violín y orquesta», de Vivaldi. Como solista actuó la señorita Sara Rubinstein.

Después de la entrega de los premios por el señor Alcalde de La Habana, se llevó a efecto la segunda parte de este concierto, en la que participó el Coro del Conservatorio, dirigido por el maestro Serafín de Pro. El programa que interpretó dicho Coro consultaba obras de Orazio Vecchi, Hans Leo Hasler, J. S. Bach, Schubert, Brahms, Dubois e Ippolitov-Ivanov. Los maestros Gramatges y De Pro, son dos jóvenes músicos cubanos, formados en el país.

### MEXICO

Uno de los acontecimientos artísticos más sobresalientes del año, lo constituyó la Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Los dos primeros conciertos fueron dirigidos por el distinguido huésped, maestro Hans Kindler, director de la Orquesta Nacional de Washington. El primero de ellos tuvo el siguiente programa: Preludio de «Los Maestros Cantores de Nuremberg», de Wagner y una «Suite», de Corelli-Kindler. En la parte central actuó como solista Pepito Kahn en el «Concierto N.º 1, para piano y orquesta», de Beethoven. Finalizó este concierto con la «Cuarta Sinfonía», de Brahms.

En la segunda presentación del maestro Kindler, el programa estuvo constituido en la siguiente forma: Primera parte. «Toccata», de Frescobaldi-Kindler, y «Séptima Sinfonía», de Beethoven. Segunda parte: «Canon y Fuga», primera audición, de Wallingford Riegger; «Festín de los Enanos», de José Rolón, que se ejecutó en homenaje a este maestro, recientemente fallecido; y «Selección del Boris Godunov», de Mussorgsky-Kindler.

Esta temporada finalizó con los Festivales Tschaikovsky, en los cuales la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, ejecutó, bajo la dirección del maestro José F. Vásquez, las seis sinfonías del compositor ruso.

## ESTADOS UNIDOS

En un concierto de la Orquesta Sinfónica de Boston, se estrenó una obra sinfónico-coral de Randall Thompson, llamada «El Testamento de la Libertad», basada en citas de Thomas Jefferson.

La composición norteamericana se ha enriquecido con el aporte de la «Novena Sinfonía», de Ernst Lévy, que fué estrenada por los Coros Dessoff y la Sinfónica de la Asociación Orquestal Nacional.

La Orquesta Filarmónica de Nueva York estrenó dos obras sinfónicas de autores norteamericanos: «Oda», de Lukas Foss y «Música para una Orquesta Sinfónica», de Arthur Kreutz. Esta última composición, a pesar de haber sido estrenada en esta oportunidad, fué escrita hace quince años.

En un Festival recordatorio de George Gershwin, fué estrenada una composición recientemente premiada, en un concierto dirigido por Leonard Bernstein. Se trata del «Allegro Sinfónico», de Peter Mennin, compositor típicamente moderno.

En la Iglesia Presbiteriana Central fué ejecutado el «Concierto para órgano y cuerdas», del compositor francés Francis Poulenc, bajo la dirección de Hugh Giles, quien tuvo a su cargo la Saldenberg Little Symphony.

Richard Bales dirigió la Juilliard Graduate School Orchestra, en un programa que incluyó las siguientes obras: «Village Music», de Douglas Moore; «Pieza Nocturna», para flauta y pequeña orquesta, de Frederick Jacobi; «Song of Mourning», de Bernard Wagenaar y «National Gallery Suite Number 2», del propio director. Finalizó este concierto con el «Adagio y Allegro», de Robert Ward.

De los compositores extranjeros han llamado especialmente la atención Sergio Prokofieff, cuya cantata «Alejandro Nevsky», fué estrenada por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia. Por otra parte, Vladimir Horowitz presentó en el Consulado Soviético la «Sonata N.º 8 para piano», de este compositor soviético.

Otros dos músicos eslavos estuvieron representados en esta temporada. Nos referimos a Nikolai Lopatnikoff, del cual fué interpretado su «Concierto para violín y orquesta», actuando Joseph Fuchs como solista; y Vladimir Dukelsky, cuya «Segunda Sinfonía», que data de 1929, fué estrenada recientemente, junto con la obra de Lopatnikoff, en los programas de la Asociación Orquestal Nacional.

Los conciertos de Música de Cámara contaron en sus programas con un «Trío», de Shostakovich, que fué estrenado por Vivian Rivkin, Joseph Fuchs y Nikolai Graudan, durante un recital de piano ofrecido por Vivian Rivkin.

En un concierto de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea fué ejecutada una «Suite» para piano, de Lou Harrison, quien usa en esta composi-

ción la técnica schoenbergiana. Ilona Hagen interpretó unas canciones de carácter politonal, de Johan Franco. Finalizó este programa con una «Sonata para violín y piano», del joven compositor chileno Juan Orrego, que fué ejecutado por Abraham Loft y Reah Sadowsky.

En un concierto del Chamber Music Guild fueron presentados dos cuartetos de cuerdas recientemente premiados: «Cuarteto N.º 1», de Robert Doellner y «Segundo Cuarteto», del compositor brasileño Camargo Guarnieri. El programa consultaba además «Cuatro Canciones de Amor», de Jean Berger, que fueron interpretadas por María Kurenko.

## FRANCIA

De los conciertos que se han efectuado en París después de la liberación, cabe destacar dos: uno, en el que se escuchó el «Sacre du Printemps», de Strawinsky, y «El Mar», de Debussy, que fueron ejecutados en la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Ernest Ansermet; y otro que incluyó en su programa el «Hommage à Stalin», de Prokofieff y «Musique de Table», de Manuel Rosenthal.

El «Hommage à Stalin» es una cantata para coros y orquesta, en la que el autor utiliza elementos folklóricos rusos. Por su parte, Rosenthal hace recordar con su obra la maestría portentosa de Ravel en el manejo de la orquesta.

De la joven generación de músicos franceses se destacan cuatro compositores que ya han adoptado una posición bastante decidida: No hacer música exclusivamente cerebral. Son Jacques Besse, Pierre Barbaud, Jean de Rohozinsky y Michel Ciry.

Besse cuenta en su producción con un ballet, «Pígalión» y un «Concierto para piano». Rohozinsky se ha caracterizado principalmente por sus dotes de director de orquesta. Ha dirigido con éxito y en muchas ocasiones, los conjuntos de Radio Nacional, el de los Conciertos del Conservatorio y el de Radio-Symphonie. Michel Ciry, tan joven como Besse (cuenta 25 años), es el que tiene mayor número de obras. Entre sus composiciones se pueden mencionar una «Suite para once instrumentos»; un «Ciclo de melodías», que fué ejecutado por Francis Poulenc y Paul Darenne; una «Sonata para violoncello y piano», una «Sonata para piano» y una «Sinfonía».

## GRAN BRETAÑA

La firma editora Boosey & Hawkes organizó últimamente un concierto en el Cambridge Theatre, en el que la Orquesta Filarmónica de Londres, bajo la dirección de Karl Rankl, ejecutó la «Oda a Napoleón», de Schoenberg. La partitura de esta obra comprende un recitante, un pianista y orquesta de cuerdas. El programa se integró con el «Concerto Grosso en Sol menor, Op. 6, N.º 6», de Händel, el «Concierto para piano, trompeta y orquesta de cuerdas», de Shostakovich y la «Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas», de Benjamin Britten. Como solistas actuaron, en la «Oda a Napoleón», Cuthbert Kelly y la pianista Else Cross. En la obra soviética participó el trompetista Denis Egan. En cuanto a la obra de Britten, actuaron como solistas el tenor Peter Pears y el cornista Charles H. Gregory.

En el Wembley Town Hall tuvo lugar un concierto en el que participó la Or-

questa Pinner, bajo la dirección del Dr. Denis Wright. Actuó como solista Georgette Petit, quien interpretó la parte de piano del «Concierto para piano y orquesta», de Alec Rowley, que se estrenaba en esta ocasión. El resto del programa incluía la Sinfonía «El Reloj», de Haydn y el «Concierto para corno y orquesta, en mi bemol», de Mozart. La parte de corno estuvo a cargo de Dennis Brain.

La Orquesta New London dió recientemente dos conciertos en Cambridge, bajo la dirección del maestro Alec Sherman. El primero de ellos contempló en su programa las siguientes obras: «Sinfonía N.º 2», de Beethoven; «Masques et Bergamasques», de Fauré y el «Concierto para violín y orquesta», de Mendelssohn. La parte del solista fué interpretada por Alan Loveday. El segundo concierto estuvo constituido en la siguiente forma: «Concierto para corno y orquesta, en mi bemol», de Mozart. Solista, Dennis Brain; «Concierto N.º 5, del Emperador», para piano y orquesta, de Beethoven. Solista, el destacado virtuoso Benno Moiseiwitsch; y la «Sinfonía en Re», del compositor británico Vaughan Williams.

La City Orchestra de Birmingham presentó, en su última temporada sinfónica, bajo la dirección de Maurice Miles, un interesante programa, en el que estuvieron incluidas las siguientes obras: «Concierto para piano, trompeta y orquesta de cuerdas», de Shostakovich (Solistas: S. Shafir, piano y Arthur Matthews, trompeta); la Suite «Billy the Kid», de Copland; «Threnody», de Michael Heming y trozos sinfónicos de la ópera «Háry János», de Zoltán Kodály.

Bajo los auspicios de la BBC de Londres se han llevado a cabo este año numerosos conciertos. Entre ellos destacamos dos: un recital de violoncello, en el Royal Albert Hall, a cargo de uno de los más notables virtuosos contemporáneos, Pablo Casals, quien interpretó conciertos de Schumann y Elgar; y un concierto sinfónico que se llevó a efecto en el Cambridge Guildhall. El programa que ejecutó la Orquesta Sinfónica de la BBC, bajo la dirección de Constant Lambert, fué el siguiente: «Le Festin de l'Araignée», de Albert Roussel; el «Concierto para piano y orquesta, en La Mayor», de Liszt; la «Primera Sinfonía», de Sibelius y «Aubade Héroïque», de Constant Lambert. La parte de piano en el Concierto de Liszt fué interpretada por Kyla Greenbaum.

## UNION SOVIETICA

A pesar de la guerra, las Editoras Musicales del Estado continuaron la publicación regular de obras completas de los grandes maestros rusos. Especial mérito reúnen estas ediciones, por cuanto no sólo están presentadas en una forma lujosa, sino que el texto ha sido cuidadosamente cotejado con los originales existentes, bajo la dirección de una muy competente comisión de músicos, integrada por los siguientes compositores: Boris Asafiev, Igor Boelza, Alexander Goldenweiser, Nicolai Miaskovsky, Mikhel Pekilis, Ivan Shishov, Maximilian Steinberg y Boleslav Yavorsky.

Entre estas ediciones se destaca la de obras completas de Tchaikowsky, hecha en homenaje al centenario de su nacimiento; la de obras completas de Borodin, entre las cuales se encuentra un «Sexteto de Cuerdas» que se daba por perdido, descubierto recientemente por el profesor Pavel Lamm en los archivos del gran musicólogo ruso Nicolai Feodorovich Findeisen. Los manuscritos de las seis partes corresponde al propio Borodin.

---

Bajo la dirección del profesor Pavel Lamm fué editada, años atrás, la obra completa de Mussorgsky. Actualmente el profesor Lamm está preparando una edición de la ópera «Príncipe Igor», de Borodín, de acuerdo con las primeras versiones del autor.

El año pasado, gracias a la precaución de retirar los valiosos manuscritos y obras de arte de los museos, llevándolas a la retaguardia, el Gobierno Soviético decidió publicar las obras completas de Rimsky-Korsakoff, en celebración del centenario de su nacimiento. Esta monumental empresa consiste en editar cincuenta volúmenes de sus composiciones, un suplemento dedicado a las obras inconclusas y bocetos, y doce volúmenes de su labor literaria, teórico-musical y crítica. Este trabajo está encomendado a una comisión de músicos entre los que se cuentan, aparte de Asafiev, Boelza y Miaskovsky, Alesander Kartsev, Vladimir Rimsky-Korsakoff, hijo del compositor y Alexander Ossovsky.

Completando la labor publicitaria, las Editoras Musicales del Estado han continuado la emisión de composiciones inéditas de grandes maestros rusos. Como ejemplo citamos la «Canción de los boteros del Volga», de Rachmaninoff, cuyo manuscrito fué hallado en Moscú; la partitura de una obertura de Glinka basada en dos canciones rusas, revisadas por Vissarion Shebalin, y la «Sinfonía en Re Menor», de Taneev, cuya primera edición se conocerá este año.

\*

Recientemente dió término a su «Novena Sinfonía», el compositor soviético Dimitri Shostakovich. Fué estrenada privadamente por la Orquesta Sinfónica de Moscú, con la participación del autor. La primera audición en público será dirigida por el maestro Eugene Mravinsky, y será interpretada por la Orquesta Sinfónica del Estado. Ya se han enviado copias de dichas sinfonías, tanto a los Estados Unidos, como a Gran Bretaña, por intermedio del famoso director checo Jan Kubelik.

Esta Sinfonía, cuya duración es de más o menos 25 minutos, consta de cinco movimientos: Allegro, Moderato, Presto, Largo y Allegretto.



# CRONICA RETROSPECTIVA

*Wagner, agitador romántico*

## EL PIETISMO DE PARIS Y ROSINI

A la espera de los grandes acontecimientos musicales que se preparan para júbilo del glorioso público parisién, a la espera del «Chevalier de Malte» de Halévy, del «Porteur d'eau» de Cherubini y, en fin,—como un proyecto más lejano—, de la «Nonne sanglante» de Berlioz, nada conmueve ni cautiva tanto la febril simpatía de este mundo voluptuoso de dilettantes, como la piedad de Rossini. Rossini es piadoso... todo el mundo es piadoso, y los salones de París se transforman en recintos aptos para la plegaria.

Es extraordinario: tanto como este hombre viva, se hallará siempre de moda. ¿Es él quien hace la moda o la moda la que lo hace a él? He aquí una pregunta insidiosa. Es cierto que la piedad ha echado raíces desde hace largo tiempo en el gran mundo; mientras en Berlín se desembarazan de la opresión del pietismo filosófico, mientras Alemania entera abre su corazón a la religión musical de Félix Mendelssohn, los parisinos de calidad no quieren quedarse atrás. Desde hace ya algún tiempo se hacen componer, por sus hábiles creadores de «cuadrillas», valiosas «Ave María» o «Salve Regina», arregladas, con cuidado y después de madura reflexión, para dos o tres voces y, lo que es mucho más, duquesas y condesas se ponen fervorosamente a estudiar estas dos o tres voces para edificación de la multitud rumorosa que frecuenta sus salones con veneración.

## DE LA OBERTURA HACIA EL PRELUDIO

Las oberturas de Beethoven y Cherubini sirvieron de modelo a Weber, quien, aunque no osó inclinarse hacia ese humor vertiginoso en que se había

colocado Beethoven desde la obertura de «Leonora», continuó con éxito la obra de imprimir a la obertura un sentido dramático que, felizmente, no se perdió jamás en la pintura minuciosa de detalles sin valor y desprovistos de contenido musical. E incluso allí donde Weber se dejó arrastrar por la necesidad de la descripción musical hasta reunir más pensamientos e imágenes secundarias que podía conllevar la forma de obertura tal como él mismo la había concebido, ha sabido siempre, por lo menos, conservar tan bien la unidad dramática de su obra que se le puede atribuir el mérito de la invención de un nuevo género. A este género se le ha debido designar con el nombre de fantasía dramática y el más bello resultado obtenido dentro de él es la obertura de «Oberón». Esta es para los compositores modernos de la más alta importancia por lo que se refiere a la tendencia que de ella nace en el tratamiento de la obertura. En esa obertura, Weber ha dado un paso que, con su gran talento y la fuerza poética de su imaginación, no podía producir sino el más brillante resultado.

## LA LOGICA FRANCESA Y LAS BALAS DEL «FREISCHÜTZ».

Como los franceses han construido su lengua de acuerdo con las reglas más estrictas de la lógica, exigen que la lógica sea respetada en todo lo que se relaciona con su lengua. He oído decir a franceses, a los que, por otra parte, había agradado mucho la representación de «Freischütz», que sólo había en él *una cosa* que lamentar: *la poca lógica que encierra*. En mi vida se me hubiera ocurrido jamás ponerme a buscar la lógica en el «Freischütz», y me preguntaba en qué podía fundamentarse esta ocurrencia. Supe entonces que lo que causaba sobre todo un grave quebranto al espíritu lógico de

los franceses, era el número de balas diabólicas. ¿Por qué, se declan, han de ser siete balas? ¿Para qué esta profusión inaudita? ¿No hubieran bastado con tres? Tres es un número fácil de considerar y cómodo en todas las circunstancias. ¿Como es posible adaptar dentro de un pequeño acto nada menos que el empleo de estas siete balas? Se precisarían por lo menos cinco actos enteros, para hallar ocasión de resolver este problema con claridad. Y todavía tropezaría uno con el problema de hacer uso de varias balas en un acto.

#### EL ENCUENTRO CON LISZT

Encontré a Liszt por primera vez en mi vida durante mi primera estadía en París y precisamente en el segundo período de este tiempo, cuando—humillado y henchido de un asco profundo—abandonaba toda esperanza, toda veleidad de un éxito parisino y estaba dispuesto a llevar a cabo el acto de protesta interior contra ese mundo artístico, al que analizaba hasta en el menor de sus detalles. En aquella primera entrevista, Liszt se me apareció como la antítesis más completa de mí mismo y de mi situación. En aquel mundo donde yo había deseado mostrarme y brillar, cuando alimentaba ideas de grandeza desde el fondo de mi ínfima condición, Liszt se había desarrollado y engrandecido, inconscientemente, desde la más tierna edad, para llegar a ser la maravilla y el encanto de este ambiente en una época en la que yo, apartado por la frialdad y la falta de simpatía que este mundo me testimoniaba, podía sentir, junto al vacío y la impotencia de mi alma, la amargura más completa de un desilusionado. Por otra parte, Liszt era para mí mucho más que un encuentro casual.

No había tenido jamás ocasión de hacerme conocer por él en mi personalidad o mis obras; como no podía conocerme más que superficialmente, su acogida no fué más que superficial, lo que se explica bien por su parte. Es decir, un hombre que cada día recibía una multitud de impresiones dispares y cambiantes, no podía precisamente adoptar otra actitud que aque-

lla que había de herirme por la mala disposición de mi ánimo. No volví a ver a Liszt. Sin querer conocerlo, fué para mí uno de esos fenómenos que se consideran, por su condición, como enemigos o antagonistas de uno. Esto que yo sentía llegó a los oídos de Liszt más tarde, en la época en que había atraído hacia mí de pronto la atención por el estreno de «Rienzi» en Dresde. Se molestó al saber que era tan violentamente incomprendido por un hombre del que apenas había podido formar conocimiento y del que el conocimiento reciente, por sus obras, no le parecía sin valor.

#### EL CANDOR ABSOLUTO Y LA CRÍTICA

El verdadero artista se dirige con preferencia al candor absoluto del sentimiento puramente humano; si no lo encuentra, conforme la experiencia se lo habrá de demostrar, tiene necesariamente que recurrir a una llamada a la inteligencia artística educada, por intermedio de la crítica. La aversión que experimenté muy pronto por el público, terminó por colocarme, a mí también, en esa situación en la que es indispensable hacer crítica. Y fué entonces, cuando al buscarla por mí mismo y, en consecuencia, no pudiendo apartarla de mí, me di cuenta de la naturaleza de nuestra crítica moderna y entré casi exclusivamente en lucha contra ella.

Lo que he publicado después, como artículos sobre el arte, no tenía en modo alguno, como muchos se han creído autorizados a decir, el carácter de una llamada al público. Por el contrario, tenía que considerarlo perdido para mí, en cuanto a multitud sin inteligencia ni corazón, despreciarlo para atacar a la crítica, es decir a la mala crítica sin criterio, a la crítica que no está guiada ni por el sentimiento ni por la verdadera inteligencia y que no funda su existencia sino en la falta de interés de la multitud; que vive de esta falta de interés que la estimula a vivir.

(De las «Gesammelte Schriften»  
(Obras Literarias Completas) de Wagner).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

VOCE ORGANICA, CARMEN MELODICA

El órgano, la maravillosa invención de Ctesibio de Alejandría, fué la voz musical de la Iglesia. Y en los aciagos años de la Contra-Reforma, las reales células hostigaron a los prelados criollos obligándolos a fabricar estos instrumentos de catequesis que, entre el miraje barroco de los altares, el olor de las «dulces pomas humeantes» y el especioso aroma litúrgico del incienso, grababan muy hondo en el corazón de los fieles los misterios de la fe católica.

Al crearse, en el Reyno de Chile, la diócesis primogénita de Nueva Imperial, el mercedario Fray Antonio de Sarmiento y Rendon, fué el primero en celebrar los oficios, «así en canto llano, como en canto de órgano, con gran solemnidad las pascuas y vísperas solemnes».

Como el hambre aguza el ingenio y la necesidad crea el técnico, pronto se suplió la carencia «de invenciones acústicas», y Baltazar de los Reyes, oblato de San Agustín, trabajó diligentemente las maderas nacionales para estrenar en 1612, en la Catedral de Santiago, «un órgano de 14 palmos, el mayor con mestuzas (sic) aflautadas y flautas tapadas llenas».

Era,—escribe Fray Gaspar de Villarroel,—el mejor del pueblo y había costado, con su tribuna, tres mil ducados. Dos años más tarde, Baltazar de los Reyes iba a morir civilmente en el Convento de San Agustín, al que dotó con un «órgano de cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos de largo». Entre los profesores que enseñaron a la primera generación de organistas chilenos la música de Cabezón y los maestros españoles que aconsejaba el Concilio de Trento, cabe destacar a Pedro Aránguiz Colodio, que ofrecía sus lecciones por unos «cuarenta patacones al mes».

La terrible catástrofe del terremoto del 13 de Mayo de 1647, echó por tierra estos instrumentos tan difícilmente elaborados. En vano los vecinos recorrieron las ruinas de Santiago por más de un mes, con la esperanza de encontrar algunas de las «flautas» del costoso órgano de la Catedral. Lentamente el país se repuso de los golpes del cruel destino y ya en el año nuevo de 1686 el Cabildo Eclesiástico ordenaba la construcción de «unas hermosísimas tribunas para un nuevo órgano», de gran perfección, obra de Juan Damasceno.

A lo largo del siglo XVIII, los documentos son más pródigos en noticias y señalan multitud de artífices y organistas. Indicaremos por su nombradía a Fray Francisco Mariluz, que mantuvo en buen estado el órgano de la Catedral y construyó el del Convento de las Monjitas de la Plaza; a Fray Pedro, artífice del órgano de la Catedral de Concepción; al maestro Juan Pablo, conocido por sus tocatas en la Merced y San Francisco; a maese Santiago, bajo cuyas manos «el órgano dice chanzones y motete».

La historia de la organografía colonial concluye con la más importante obra de ebanistería y arte salida de los talleres chilenos. Es ésta el órgano de los Jesuitas, hoy en la Iglesia Catedral, construido en la Calera de Tango, por el hermano Jorge Kranzer, natural de Leimeritz, en Bohemia. No era un órgano grande, pero sí de muchos y bien articulados registros y de voces muy suaves y armoniosas. Su caja, con emblemas dorados y majestuosas líneas, realza la intención del instrumento, cuyas tuberías de plata fueron trocadas, recubriéndose los portadores de la voz con churriguerismos exagerados.

E. PEREIRA SALAS

## EDICIONES MUSICALES

*Nicolás Slonimsky.—«Music of Latin America». Ediciones Thomas Y. Crowell. Nueva York 1945.*

La música latinoamericana ha rebasado, en el corto margen de unos años, toda una etapa de verdadero primitivismo,—que en nuestro siglo no podía consistir sino en insustanciales *adaptaciones al medio* de las corrientes europeas post-románticas,—para adquirir un desarrollo y personalidad inconfundibles. En suma, todos los caracteres de un movimiento musical pleno de vida, por lo ya realizado como por las perspectivas que se le abren hacia el futuro.

Es natural que ese ímpetu, bien perceptible en la actividad creadora de los músicos, haya despertado un máximo interés por la «terra incognita» que representaba este arte en sus manifestaciones americanas. Así como la crítica ha dejado de ser la crónica de sociedad que fué hasta hace poco, empiezan a existir tratados en los que se pretende exponer con cierta profundidad de conocimiento la génesis y el estado actual de la música artística en cada una de las naciones del continente o en el conjunto de ellas. Señalemos de antemano que, a la hora presente, tanto como decrecen las publicaciones inspiradas en un nacionalismo provinciano, forzado a abultar unos hechos y a inventar otros, circulan escritos llenos de objetividad, sujetos a un riguroso juicio, que consiguen con la muestra de la verdad desnuda mucho más que aquellos relatos fantásticos. Sin embargo, todavía es empresa arriesgada aventurarse por la selva de la literatura sobre la música americana. El estudioso poco precavido puede, con la mayor facilidad, caer en la trampa de libros desorientadores por su abundancia imaginativa. Muy raro, hasta excepcional, es lo contrario: que la falta de imaginación y de cordialidad al examinar los hechos produzca el mismo efecto de desvirtuarlos. Como éste es el caso del libro «Music of Latin America», publicado recientemente por Nicolás Slonimsky, en Estados Unidos, merece detenerse a considerarlo.

El libro es el fruto de un viaje relámpago efectuado por Slonimsky a través de las veinte repúblicas de Hispano-América. El autor poseía ya de antes un conocimiento superficial de algunos músicos. Aprovechó una jira, encaminada a recoger partituras de los principales compositores para la Fleisher Collection de la Free Library de Filadelfia, para proveerse de los materiales con que confeccionar su obra. ¿Qué es ésta? Podría decirse con muy cortas y despectivas palabras, pero preferimos analizar sus partes y que el lector juzgue por sí mismo.

En primer lugar contiene el consabido panorama, a vuelo de pájaro, de la música contemporánea en América del Centro y del Sur. Muy lisonjero, el autor, que no olvida sus deberes de turista, empieza por hablarnos de su descubrimiento de un auténtico El Dorado de la Música. Mucho más meritorio en este descubridor,

que no se basa para reconocerlo en los sueños de su fantasía, sino en una estricta medición y hasta parcelamiento del terreno musical por rigurosos medios estadísticos. El lector es informado de la densidad de cultivadores de la música respecto a la población general, a la extensión en millas cuadradas de cada nación y a la variedad de sus productos. Se insinúan así muy ingeniosas relaciones entre el tipo de alimentación, lo sobrio o lujurioso del paisaje, etc. y la creación musical. Leves toques de ironía no faltan en el aderezo de los considerandos. Por supuesto, las incidencias graciosas o molestas del viaje contribuyen en gran medida a la animación de este aspecto humorístico del panorama. Siempre un viajero inteligente tiene curiosos tropiezos a su paso por las tierras vírgenes de eldorados reales o supuestos.

Pasando de lo general a lo concreto, enumera después el Sr. Slonimsky la organización de las instituciones musicales en Sudamérica, el número y la calidad de los Conservatorios y Escuelas de Música, de las Sociedades profesionales y de aficionados o filarmónicas, las orquestas, coros y otros conjuntos que existen, los premios y concursos que con cierta regularidad se disciernen para estímulo de la producción musical. Es decir, se abarca en esta parte, al paso aligero que el rápido ingenio del autor acepta sin mayores esfuerzos, el inventario de las influencias entre Música y Sociedad que tanto preocupan a los investigadores modernos. Y llegamos a la parte sustancial del libro: el examen del estado actual de la música en las veinte repúblicas visitadas. En escrupuloso orden alfabético se cumple este examen en cuatro o cinco páginas a lo sumo (para algunas repúblicas le sobra con una), destinadas a una exposición de la fisonomía de cada país como «nación musical» (1). Después se agregan una serie de breves biografías de los compositores que a ellas pertenecen, con una clasificación,—con frecuencia acertada, hay que reconocerlo,—de su personalidad y estilo dentro de las corrientes generales del arte contemporáneo. Desde luego, no faltan en estos panoramas más chicos referencias a la situación geográfica, número de habitantes, costumbres, etc. Lástima que un más acertado criterio no llegue a hacer de este libro el «baedeker» que sin duda se prometía crear el Sr. Slonimsky para viajeros musicales por el continente americano.

Un pequeño diccionario de los principales géneros de canciones y danzas, instrumentos populares y algunos otros extremos curiosos, ocupa las últimas treinta páginas del libro. Fotografías

(1) Aunque no sea más que como nota al pie de este escrito, queremos consignar los extraños epígrafes que adornan en cursiva la entrada a cada uno de estos capítulos nacionales. Tienen un poder de ilustración sobre el espíritu de los pueblos a que se refieren tan decisivo como los que reproducimos: Uruguay. «La República del Uruguay es un país perfectamente civilizado». Guatemala. «¡Guatemala feliz!». Costa Rica. «Costa Rica es mi patria querida!»; son frases tomadas en su mayoría de las más anodinas estrofas de las canciones patrias; reproducidas en castellano, por supuesto, para que digan todavía menos al lector en lengua inglesa. Su recuento podría constituir una verdadera antología de frases huecas o de los extremos a que se puede llegar en la confección de cierta clase de libros.

---

de compositores destacados o de tipos populares, contribuyen también al adorno de la edición, magnífica en su aspecto tipográfico. Lo que hace más de lamentar su pobre y versátil contenido, sus no menos pobres humoradas y cuanto la transforma en el prodigio de friyolidad y desembarazo que es, por su manera de encarar el estudio de la música latino-americana.

No podemos predecir hasta qué punto será grande el éxito de esta obra falsamente divulgadora entre el público norteamericano. Pero sí haremos constar que la repulsa que a nosotros nos merece le ha sido ya expresada por la crítica de mayor autoridad de los Estados Unidos. Personalidades como la del Dr. Seeger, y otras que no citamos para no prolongar más este artículo o incurrir en olvidos, han manifestado su contundente rechazo a esta publicación de Slonimsky, que no está precisamente destinada a facilitar el mejor conocimiento de lo que hoy representa la nueva música de las naciones latinoamericanas.

SALAS VIU.

*The American Singer. Book 4. Por John W. Beattie; Josephie Wolverton; Grace Wilson; Howard Hinga.  
American Book Company. 1945.*

John W. Beattie, Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Northwestern en Evanston, personalidad que nos visitó hace algunos años en jira de estudio, entrega ahora, ayudado por un cuerpo de maestros, este cancionero escolar henchido por la noble idea de promover a través de la música el entendimiento cordial de los niños de América. El material que se ha seleccionado es abundante y escogido, adaptado con acierto a la edad juvenil por expertos pedagogos. Con gran sentido poético, Mr. Beattie ha sabido verter a la ideosincrasia del idioma inglés numerosas canciones y ritmos chilenos, en versiones pulcras que conservan el sabor vernáculo del original. Muchas de ellas se han ensayado con todo buen éxito en las escuelas públicas de Evanston, creando entre los niños una atmósfera de curiosidad y afecto hacia la patria de origen de esas canciones. Debemos agradecer al Profesor Beattie esta nueva obra que viene a prestar un señalado servicio a los maestros de música.

E. PEREIRA SALAS.

*Milos Safránek «Bohuslav Martinu, the man and his music».  
Alfred A. Knopf, Nueva York 1944.*

Alfred A. Knopf, de Nueva York, ha publicado un serio estudio de la obra y la personalidad del compositor checoeslovaco Bohuslav Martinu, realizado por Milos Safránek.

---

El autor de este libro tuvo el privilegio de conocer a Martinu durante muchos años; no obstante lo cual, sus juicios revisten una realidad objetiva difícil de lograr. Fuera de esto, conocedor como es este escritor, por su carrera diplomática, de toda la política internacional y los factores que la han movido durante el trascurso de la historia, logra dar a su estudio, un fondo muy adecuado a él: un panorama completo y real de la cultura europea. Sobre este fondo sitúa, de una manera muy exacta, la figura y la labor de Bohuslav Martinu. Por otra parte, Milos Safránek posee una sólida cultura musical que justifica el interés técnico que dicha obra despierta.

Indudablemente esta biografía contribuye, en gran parte, a despejar el enmarañado campo de la música moderna, que lo está principalmente por la inquietud poco definida de algunos de los músicos contemporáneos. Entre ellos se destaca Bohuslav Martinu justamente por estar muy convencido del papel que le corresponde en el desenvolvimiento de su arte. Safránek analiza muy cuidadosamente las influencias que han pesado sobre Martinu, sus gustos y predilecciones. De este análisis deduce que sólo un hombre como Martinu ha podido expresar, en una época especialmente turbulenta, su sincera y profunda convicción de que lo esencial en una obra de arte es la nobleza de las ideas y sentimientos que la inspiran.

En sus obras hace pesar Martinu una extrema originalidad, encuadrada sin embargo en el espíritu neo-clasicista de las formas que emplea (es un adorador de los polifonistas, y de Bach y Mozart), y en una moderna concepción rítmica que le fué fomentada por su maestro Albert Roussel. Aparte de esto, su extraordinario cariño e interés por el folklore de su patria, le ha convertido en el líder del nacionalismo musical checo en nuestros días. Martinu es un continuador del movimiento nacionalista que inició Bedrich Smetana.

Una de las principales características de Martinu, que Safránek destaca, es que la evolución de la música de este compositor, al igual que la de Manuel de Falla, se manifiesta en una forma muy marcada y en continuo movimiento ascendente. Cada una de las obras se diferencia de la anterior por su enriquecimiento o una transformación de los conceptos técnico-musicales empleados en su elaboración. Esto lo hace patente Safránek en el estudio de su música de cámara, sus óperas y ballets, como también en sus obras sinfónicas.

Como broche áureo, el autor incluye al final de su obra el optimista juicio de Martinu, quien expresa la clara afirmación de que las dos guerras que acabamos de pasar inauguran una nueva era: la época en que por fin la comprensión reinará entre los seres humanos.

DAVID NUTELS.



## LIBROS APARECIDOS

## ESTUDIOS SOBRE MUSICA

- CHASE, GILBERT, Publications on Latin American music in 1942. A selected list of publications which appeared on this subject during the year 1942, with evaluative and informative notes on important items, reprinted from the Handbook of Latin American Studies for 1942. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1945.
- COOPERSMITH, JACOB MAURICE, Music and musicians of the Dominican Republic: a survey. Reprint from The Musical Quarterly, Vol. XXXI, N.º 1, January, 1945 (& N.º 2, April, 1945. Editado por el autor. Nueva York, 1945.
- HERSKOVITS, MELVILLE JEAN, Patterns of Negro music. Northwestern University. Evanston, Illinois.
- JONES, A. M., African Music. The Rhodes-Livingstone Institute. Livingstone, Northern Rhodesia, 1943.
- PRESTON, GEORGE ALBERT, The story of voice. A new approach to the study of voice, for singers and speakers. Franciscan Fathers. Pulaske, Wis., 1944.
- THOMSON, VIRGIL, The musical scene. Alfred A. Knopf. Nueva York, 1945.
- LUALDI, ADRIANO, L'arte di dirigere l'orchestra. Hoepli. Milán, 1940.
- LUALDI, ADRIANO, Viaggio musicale nell'U. R. S. S. Rizzoli. Milán, 1941.
- PUGLIATTI, SALVATORE, L'interpretazione musicale. Ed. di «Secolo Nostro». Messina, 1940.
- PIZZETTI, ILDEBRANDO, Niccolò Paganini. Ed. Arione. Turín, 1940.
- SANTOS, CARLOS M., Trovas e bailados da ilha. Estudo do folclore musical da Madeira. Edição da Delegação de Turismo da Madeira. Funchal, 1942.
- DUMESNIL, RENE, La musique romantique française. Aubier. París, 1944.

- DUMESNIL, MAURICE, Claude Debussy, señor de los ensueños. Ed. Hachette. Buenos Aires, 1945.
- STOKOWSKI, LEOPOLDO, Música para todos. Espasa Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1945.
- GOSS, MADELEINE, Bolero, la vida de Ravel. Ed. Peuser. Buenos Aires, 1945.
- TIBALDI CHIESA, MARY, Mussorgsky. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires, 1945.

## MUSICA

- BARTOK, BELA, Mikrokosmos, Suite. Arr. para orquesta de Tibor Serly. Boosey & Hawkes. Nueva York, 1945.
- MILHAUD, DARIUS, The Household Muse. Quince trozos para piano solo. Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- MILHAUD, DARIUS, Les Songes. Para dos pianos. Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- MOUSSORGSKY-ELKAN, Gopak. Para coros. Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- SMETANA-ELKAN, Dance for the Comedians. Para coros. Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- THOMSON, VIRGIL, Sonata para flauta sola. Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- DEBUSSY, CLAUDE A., Intermezzo. Para violoncello y piano. Editado bajo la dirección de G. Piatigorsky por Elkan-Vogel C.º, Inc. Filadelfia.
- BRITTEN, BENJAMIN, Serenade. Para tenor, corno y cuerdas. Boosey & Hawkes. Londres, 1945.
- FOSS, LUKAS, The Prairie. (Cantata). G. Schirmer, Inc. Nueva York, 1945.
- BLISS, ARTHUR, Auvergnat. Canción para soprano y acomp. de piano, sobre un texto de Hilaire Belloc. Ed. Novello. Londres, 1945.

- MOERAN, E. J., *Preludio. Para violoncello y piano.* Ed. Novello. Londres, 1945.
- RUBBRA, EDMUND, *The Revival*, Op. 58. Boosey & Hawkes. Londres, 1945.
- SHAW, MARTIN, *The Redeemer.* An Oratorio. Ed. Joseph Williams. Londres, 1945.
- KEENAN, GERALD, *Rozmarinje.* Folk song for strings. Elkan-Vogel C<sup>o.</sup>, Inc. Filadelfia.
- PHILLIPS, BURRILL, *Declaratives:* 1) Bells; 2) Love; 3) Pueblos. Para coros. Elkan-Vogel C<sup>o.</sup>, Inc. Filadelfia.
- FOLDES, ANDOR, *Four Short Pieces.* Piano solo. Elkan-Vogel C<sup>o.</sup>, Inc. Filadelfia.
- MACDONALD, H., *Serenade.* Piano solo. Elkan-Vogel C<sup>o.</sup>, Inc. Filadelfia.
- YARDUMIAN, RICHARD, *Three Preludes.* Piano solo. Elkan-Vogel C<sup>o.</sup>, Inc. Filadelfia.

## REVISTAS DE REVISTAS

*The Musical Quarterly.* Vol. XXXI, N.º 3. Julio, 1945. Nueva York.

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| The Strange Music of the Old Order Amish                     | George Pullen Jackson   |
| Beethoven's Physicians                                       | Waldemar Schweischeimer |
| Gounod and his first Interpreter, Pauline Viardot, Part II   | Therèse Marix-Spire     |
| The Operatic Criticism of the Tatler and Spectator           | Siegmund A. E. Betz     |
| Ludmila Ivanovna Shestakova-Handmaid to Russian Music        | Serge Bertensson        |
| Intonations and Signatures of the Byzantine Modes            | Oliver Strunk           |
| The American Quality in the Music of Louis Moreau Gottschalk | Carl E. Lindstrom       |

*Modern Music.* Vol. XXII, N.º 4. Mayo-Junio, 1945. Nueva York.

- |   |                           |
|---|---------------------------|
| Shaping Music for total War   | Henry Cowell              |
| Four Symphonies by Charles Ives   | Bernard Herrmann          |
| The Songs of Theodore Chanler   | Robert Tangeman           |
| Young America: Bernstein and Foss   | Irving Fine               |
| Music Table D'Hote  | Frani Muser               |
| Music in Reconditioning in Army Service Forces Hospitals                          | Lieut. Guy V. R. Marriner |
| Book Reviews  |                           |
| Music Reviews   |                           |
| Notes   |                           |
| Bibliography of Italian Secular Vocal Music printed between the years 1500-1700   | Emil Vogel                |
| Revised and enlarged  | Alfred Einstein           |
| Music Publishing in Chicago before 1871. Chapter V, The Post-War Years, 1866-1868 | Dena J. Epstein           |

---

*Music Educators Journal*. Vol. XXXI, N.º 6. Mayo-Junio, 1945. Chicago.

Music Education Looks Ahead	John C. Kendal
New Horizons Viewed from Overseas	Lt. David R. Robertson
The Returning Veteran	Maj. John J. Morrissey
Music Education in Wartime France	Cpl. Morton Wayne
The Influence of Music on World Peace	Rosemary Dardenelle
Music Education and Musicology	Charles Seeger and Curt Sachs

*The Etude*, Music Magazine. Vol. LXIII, N.º 3. Marzo, 1945. Filadelfia.

Objectives of Scale practice	Chester Barris
Do Musical talents have higher intelligence?	Doron. K. Antrim
Why not get up a Summer Music Play?	Esther Cox Todd
Musical Genius and Youth	Paul Nettl
What a Business man learned from piano practice	Royl. G. Knight
How strong in your foundation? A conference with José Iturbi.	

<b>Precio del ejemplar:</b>	<b>\$ 5.--</b>
<b>Este número doble</b>	<b>,, 10.--</b>
<b>Suscripción anual (nueve números).</b>	<b>,, 40 --</b>