

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

9

ENERO 1946

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 Bisquerdt: 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.

REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 1.

Santiago de Chile, Enero de 1946

No. 9

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Cinco años de labor.</i>	3
<i>Algunos datos sobre la labor cumplida por el Instituto.</i>	6
JORGE URRUTIA BLONDEL.— <i>Gabriela Mistral y los músicos chilenos.</i>	11
GABOR STEINBERGER.— <i>Béla Bartók</i>	21
<i>Las Jornadas Pedagógico-Musicales y la Asociación de Educación Musical.</i>	28

CRONICA MUSICAL

<i>Noticias.</i>	31
<i>Conciertos</i>	33
<i>Actividad musical en el extranjero.</i>	41

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>DUKAS o el eclecticismo</i>	45
--------------------------------	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>La Navidad y sus mañanas.</i>	47
----------------------------------	----

DISCOS-RADIO.	49
EDICIONES MUSICALES.	52
LIBROS APARECIDOS.	56
REVISTA DE REVISTAS.	57
INDICES DE LOS NÚMEROS PUBLICADOS.	57

EDITORIAL

CINCO AÑOS DE LABOR

Terminada la temporada de 1945, cumple el Instituto de Extensión Musical su primer quinquenio de existencia y puede, al considerar el recorrido de este lustro, tentar un balance de su actividad y de los resultados a que con ella ha podido llegar.

El Instituto nació por una Ley, en 1940, como una consecuencia del trabajo que la Universidad de Chile venía desarrollando en pro de la cultura musical desde 1929. La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos que la Universidad fundó, se había visto obligada, con motivo del encarecimiento de la vida, a una progresiva disminución del número de sus conciertos, hasta llegar a una actividad muy limitada; los ejecutantes de la Orquesta, contratados por temporadas y en situación sumamente precaria, habían experimentado la falta de un trabajo permanente, no sólo en las condiciones de su vida privada, sino en las de su eficiencia artística. Dificultades cada día mayores, que hacían problemático proyectar una serie de conciertos de un año para el otro, hicieron pensar a mucha gente en que la única solución viable y clara era la de constituir una orquesta sinfónica estable y dotarla de un financiamiento propio. Así nació la Ley 6.696, la primera ley musical que, probablemente, se ha discutido en un parlamento de este hemisferio, ley cuyo despacho sufrió toda clase de retardos, y debió, para ser promulgada, pasar por encima de obstáculos que parecían insuperables.

El entusiasmo de un grupo de parlamentarios que hicieron suya la idea, representantes de todos los partidos, quitó al proyecto su posible aspecto político. Así y todo, hubo necesidad de hombres animados de verdadero interés por la música que movieran la «ley de la sinfónica», como vulgarmente se la llamó, y que se preocupa-

ran de su despacho en el Congreso. Junto a ese grupo de congresales, trabajó una comisión incansable, formada por elementos de la Universidad de Chile y por miembros de la Orquesta Sinfónica que la Asociación Nacional contrataba.

Todo el esfuerzo de estos hombres fructificó en la dictación de la Ley 6.696; ley muy amplia, que fué promulgada con imperfecciones que dificultaron considerablemente su aplicación en los comienzos. Felizmente, una circunstancia favorable permitió que el Instituto de Extensión Musical fuera incorporado por el Presidente don Juan Antonio Ríos a la Universidad de Chile, su verdadero origen y la auténtica sede para sus actividades.

En los primeros cinco años que el Instituto ha cumplido, ya que su primera temporada fué la de 1941, ha dedicado su esfuerzo a cimentar el trabajo de sus organismos. Creó la Orquesta Sinfónica de Chile, que lleva realizados en este tiempo trescientos ochenta y tres conciertos, con un importantísimo acervo de doscientos cuarenta y dos conciertos populares o educacionales; creó la Escuela de Danza, como base para las futuras actividades de un cuerpo de baile; estableció los conciertos de música de cámara; empezó la irradiación de la cultura musical a través del país y con proyecciones a todas las clases sociales; creó en forma sistemática los conciertos educacionales para los colegios y las escuelas; alentó las iniciativas de creación musical y de ejecución por parte de artistas chilenos; prestó un apoyo generoso a las representaciones de arte lírico, al facilitar anualmente la Orquesta Sinfónica en forma gratuita para las temporadas de ópera; fomentó el intercambio con el extranjero, al invitar artistas ejecutantes y directores para actuar con sus conjuntos y hasta algunos compositores americanos que vinieron a nuestro país a dar a conocer sus obras.

Toda esta labor, que es parte de un vastísimo programa y de un cumplimiento progresivo de las finalidades que la Ley señala al Instituto, pudo ser realizada principalmente por su entroncamiento con nuestra Universidad de Chile. Sin el apoyo y la generosidad universitarios, el Instituto habría desaparecido en sus primeros años de trabajo. Había en su contra no sólo falta de fe, que rodea a toda institución artística nueva, sino una red fortísima de intereses y de apetitos que han estado siempre en acecho de lo que el Instituto no ha llegado a hacer o no ha podido hacer, con el fin de obscurecer su trabajo y presentar su obra como la actividad limitada de un grupo en beneficio de otro grupo.

Nada habla mejor de la labor de una institución que los datos

y los números. En otro párrafo de esta revista se esclarecen cifras y se allegan datos. Lo que no es posible reducir a guarismos es la obra cultural, la semilla que va madurando en todas las capas sociales, el hábito de la cultura que centenares de conciertos y miles de obras ejecutadas va diseminando en grandes y chicos. Tampoco es posible reducir a cifras la importancia que la vida musical ha tomado en la marcha de la intelectualidad chilena: cómo un músico no es hoy un paria social ni su actividad un añadido sin jerarquía en el campo de la cultura. Para muchos, constituyó un hecho insólito el que un ejecutante de orquesta tuviese igual remuneración que cualquier otro profesional; ahora ya se admite que esto no es un despilfarro ni una exigencia desorbitada. El compositor ha visto enaltecida su labor y ha podido verificar que el nivel en que la composición chilena se mueve no es inferior al del resto de las naciones cultas.

Si consideramos los primeros cinco años del Instituto de Extensión Musical a la luz de los resultados, pese a lo que detractores interesados han sostenido y a lo que algún aventurero internacional infiltrado en nuestro medio ha querido tergiversar, no podemos menos de estar satisfechos y orgullosos de que Chile haya podido gobernar, por músicos y para los intereses musicales de la cultura únicamente, la entidad estatal tal vez más sólida que existe en el continente americano.

ALGUNOS DATOS SOBRE LA OBRA CUMPLIDA POR EL INSTITUTO

El primero de los conjuntos organizados por el Instituto de Extensión Musical, la Orquesta Sinfónica de Chile, inició sus actuaciones en Enero de 1941. Desde aquella fecha hasta el 31 de Diciembre del año que acaba de terminar, este conjunto ha ejecutado 383 conciertos, sin contar sus participaciones en las temporadas oficiales de ópera o en las representaciones de ballet que han tenido lugar, tanto en Santiago como en Viña del Mar y Valparaíso.

De ese total de 383 conciertos, sólo 141 lo fueron de abono u ordinarios, dentro de las temporadas sinfónicas para el público en general; los otros 242, o fueron populares a precios reducidos, que fluctuaron entre \$ 15 y \$ 1 la entrada de platea, o fueron conciertos educacionales, prácticamente gratuitos, ejecutados para los profesores y alumnos de las escuelas y liceos de la República, en series organizadas con la cooperación del Ministerio de Educación Pública.

Los conciertos ordinarios de la Sinfónica de Chile, así como los educacionales y para empleados y obreros, se han celebrado en Santiago, Viña del Mar y Valparaíso al igual que en muchas otras ciudades del país, mediante extensas jiras. Dentro de las que se han llevado a cabo hasta la fecha, la Orquesta del Instituto ha visitado, aparte de las citadas, las siguientes ciudades: Quillota, Rancagua, Linares, Curicó, Talca, Chillán, Concepción, Los Angeles, Traiguén, Victoria, Temuco, Valdivia, La Unión, Osorno, Puerto Varas y Puerto Montt. La mayoría de las ciudades del sur del país han sido visitadas por tres veces y casi todas en más de una ocasión. Las dificultades de transporte por mar que provocó la guerra y las inmensas distancias que existen entre las ciudades del Norte, no han hecho posible todavía la organización de una jira de la Sinfónica de Chile a esa región del país. Pero éste es proyecto que el Instituto no abandona y que espera llevar a la práctica en la primera oportunidad.

Para suplir el contacto continuo de nuestro primer conjunto orquestal con las ciudades y pueblos del país en toda su extensión, obra que una sola orquesta del Estado no puede en modo alguno realizar, el Instituto se ha preocupado de transmitir sus conciertos por medio de estaciones radiodifusoras. Hasta el último lugar de la nación han llegado las interpretaciones ofrecidas por la Sinfónica de Chile y los conjuntos de cámara o solistas que actúan en las series de conciertos de esta otra clase. Todos los grandes músicos que nos han visitado han podido también así ser conocidos por los chilenos amantes de la música, por apartado que se halle de la capital el lugar donde habiten.

La Sección de Música de Cámara del Instituto dió comienzo a sus temporadas de conciertos en Noviembre de 1941, una vez que el Cuarteto Chile, constituido en los primeros meses de aquel año, había alcanzado la suficiente madurez, en repetidos ensayos, y disponía de un cierto repertorio para poder comenzar a presentarse en público. Por medio del Cuarteto Chile, hasta el 1.º de Enero del

presente año, en que este conjunto fué disuelto por la inesperada ausencia de uno de sus elementos extranjeros contratados, la Sección de Música de Cámara ha organizado cuatro temporadas de conciertos de abono,—dos en los años 1942 y 1944; dos en 1943,—dos jiras al Sur del país, otra jira por algunas ciudades del Norte que se prolongó en una visita al vecino país de Bolivia, y numerosos conciertos educacionales, más conciertos privados para los miembros de la Sociedad de Música de Cámara (1944) y varios más gratuitos, con fines de difusión musical. Con estos conciertos y los organizados por la Sección de Música de Cámara en el curso de 1945, llegan a 186 los de esta índole que ha ofrecido el Instituto desde que fué creado.

Tan intensa como la de los otros conjuntos, aunque, por su carácter, menos numerosa en sus manifestaciones exteriores, ha sido la labor desarrollada por la Escuela de Danza. Fundada en 1941 e inauguradas sus clases en Octubre de aquel año, ya en Septiembre de 1942 pudo ofrecer una primera manifestación de los progresos realizados por el grupo más avanzado de sus alumnos, al presentarlos como un pequeño cuerpo de ballet, que tomó parte en la temporada oficial de ópera. En Diciembre de 1942, aquel primer Cuerpo de Ballet ejecutó las cortas obras de esta clase «Sueño» de Próspero Bisquertt y «Capricho Vienés» de Juan Strauss, con coreografía de Ernst Uthoff, Director de la Escuela de Danza, durante las festividades de conmemoración del Primer Centenario de la Universidad de Chile. En 1943, los alumnos de la Escuela de Danza volvieron a participar en los ballets de las óperas de la temporada oficial. Dentro de ella, dieron también una función íntegra de pequeños conjuntos de danzas y «divertissements», con coreografía creada por los alumnos más distinguidos, sobre música de propia elección.

En 1944 y 1945, el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza ofreció repetidas muestras de su constante progreso, que lo ha capacitado ya para actuar como un conjunto disciplinado y de alto nivel artístico. Así lo demuestra el éxito que lograron las representaciones del ballet Coppelia, con una moderna e interesante coreografía de Ernst Uthoff, que tuvieron lugar en el Teatro Municipal, con localidades agotadas varios días antes de cada función, durante las dieciocho que se llevaron a efecto. Coppelia fué también ofrecido a los escolares de Santiago en representación de carácter educacional, teniendo lugar, a precios reducidos, un buen número de las interpretadas dentro de la serie que antes se consigna. Mientras la Escuela de Danza prosigue su labor pedagógica,—formación de nuevos bailarines y perfeccionamiento de los alumnos que se destacan como seguros valores de nuestro arte para un futuro inmediato,—en el curso de 1945 ha quedado montado por su Cuerpo de Ballet una gran obra de este género: «Drosselbart», con música de Mozart, libreto de Kurt Jooss y coreografía de Uthoff.

No es nuestro propósito ni, por otra parte, tendría cabida en los límites de un artículo, hacer la referencia detallada de una obra como la cumplida por el Instituto de Extensión Musical en los cin-

co años que lleva de actuación. Hemos de contentarnos con la alusión hecha a algunos de los aspectos sobresalientes de su compleja labor. Pero no queremos cerrar estas líneas sin agregar algunas más a la parte correspondiente a lo realizado en el presente año. En cuanto se refiere a los conciertos sinfónicos, en 1945 se ha proseguido la serie de educacionales emprendida desde 1942, se ha ampliado el número de los conciertos a precios reducidos, para empleados y obreros, ejecutándolos en diversos teatros de barrio y, durante las temporadas de Otoño e Invierno, en el Teatro Municipal. En estas últimas se han dado a conocer numerosas obras del repertorio clásico y moderno y nuevos valores de la dirección de orquesta como Jascha Horenstein y David Van Vactor, que por primera vez actuaron en nuestro país, así como a destacados solistas. En síntesis, la Orquesta Sinfónica de Chile ha ejecutado en 1945 los siguientes conciertos:

Temporada de Verano, desarrollada simultáneamente en Valparaíso y Viña del Mar. Constó de una doble serie de conciertos en ambas ciudades: en Valparaíso se celebraron los días Lunes a los precios de \$ 30 a \$ 5 y los días Domingos, a los precios de \$ 10 a \$ 2; en Viña del Mar se ejecutaron dos conciertos en el Teatro Municipal (\$ 30 a \$ 5), y tres en el Parque Vergara a los precios de \$ 10 a \$ 5. En total, constó la temporada de diez conciertos, dirigidos por los maestros Carvajal y Tevah, con la participación como solistas de la recitadora argentina Berta Singerman, en el cuento sinfónico «Pedrito y el Lobo» de Prokofieff, de la clavecinista Julieta Goldschwartz, los pianistas Herminia Raccagni, Armando Palacios y Oscar Gacitúa y el violinista Tito Lederman.

El mes de Marzo fué consagrado a algunos conciertos populares en Santiago y a la preparación de la Tercera Jira al Sur. Esta tuvo lugar en Abril; se ejecutaron 19 conciertos, entre educacionales y populares gratuitos y los ordinarios, al precio máximo de \$ 30 la platea, en las principales ciudades visitadas. Actuaron como directores en la jira los maestros Carvajal y Tevah y como solistas la soprano Blanca Hauser, la arpista Clara Passini, el violinista Tito Lederman y el flautista Julio Vaca.

La temporada oficial de Otoño e Invierno en el Teatro Municipal de Santiago, cubrió los meses de Mayo a Septiembre. Constó de doce conciertos de abono, dirigidos por los maestros Armando Carvajal, Víctor Tevah, Juan Casanova, David Van Vactor, Jascha Horenstein y Fritz Busch; tres populares dirigidos por Jascha Horenstein; uno de la misma índole a cargo de Van Vactor; cuatro conciertos matinales a precios reducidos, dirigidos por Busch y cuatro conciertos más, fuera de abono, que interpretaron los directores Van Vactor, Tevah y Erich Kleiber. La temporada comprendió, por tanto, 27 conciertos, incluidas las repeticiones de tres de los conciertos de Santiago en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

Después de la participación de la Sinfónica de Chile en la temporada oficial de ópera, el 29 de Septiembre se organizó un concierto extraordinario como despedida al músico norteamericano David

Van Vactor, que tan valiosa labor desarrolló en nuestro país, en su triple carácter de compositor, director de orquesta y solista en la flauta.

En Octubre se dió comienzo a la última temporada sinfónica del año 1945. La formaron 15 conciertos: tres festivos en el Teatro Municipal, consagrados respectivamente a obras del compositor brasileño Camargo Guarnieri, del chileno Próspero Bisquertt y de música moderna checoslovaca; dos grandes conciertos para empleados y obreros, con entrada única a \$ 1, que se celebraron con muy numeroso público en los teatros Caupolicán y Baquedano; diez conciertos en teatros de diferentes barrios, a los precios de \$ 8 a \$ 2. Los conciertos de esta temporada de Primavera, fueron dirigidos por el maestro brasileño Camargo Guarnieri y los chilenos Tevah y Casanova. Una interesante iniciativa fué ofrecer la participación como solistas en esta serie a jóvenes intérpretes chilenos. Así figuraron en sus programas las cantantes Ruth González, Teresa Orrego, Inés Tapia e Ilse Haggeman, el pianista Alfonso Montecino, los violinistas Pedro D'Andurain, Alberto Dourthé y Tito Lederman. Otros solistas de la temporada de Primavera, fueron la pianista brasileña Lidia Simoes, la chilena Herminia Raccagni, el violoncellista Adolfo Simek y la soprano uruguaya Socorrito Villegas.

La Sección Música de Cámara del Instituto organizó en 1945 una sola temporada de dieciséis conciertos de abono, a los que se agregaron cinco extraordinarios y otros de carácter educacional. Tomaron parte en la temporada solistas del prestigio internacional de Lydia Kindermann, el arpista Nicanor Zabaleta, el flautista David Van Vactor y el laudista Paco Aguilar, junto a los valores chilenos Blanca Hauser, Herminia Raccagni, Tapia Caballero, Hugo Fernández, Zoltan Fischer, Raúl Martínez, etc. Entre los conjuntos presentados citaremos al Coro de la Escuela Moderna de Música, dirigido por Alfonso Letelier; al Coro de la Universidad de Chile, recientemente constituido bajo la dirección de Mario Baeza; a los coros de Concepción, que dirige Arturo Medina; una orquesta de cuerdas dirigida por Van Vactor en un Festival Bach y en otra ocasión por Víctor Tevah; y agrupaciones de cámara,—cuartetos, tríos, dúos,—formados por ejecutantes chilenos, que se desempeñaron con eficiencia subrayada por la crítica en la interpretación de obras clásicas y modernas para estos tipos de conjuntos instrumentales. Durante la visita al país del compositor Camargo Guarnieri, se ofreció un concierto de sus principales obras de cámara, en cuya interpretación tomó parte el propio compositor y la pianista Lidia Simoes. Un recital de música a dos pianos, ejecutado por Herminia Raccagni y Germán Berner, dos recitales de sonatas para violín y piano a cargo de Fredy Wang y Tapia Caballero, un concierto de

música folklórica ejecutada por Olga Prager de Coelho, deben asimismo señalarse entre los conciertos de música de cámara.

Esta es, a grandes rasgos, la obra cumplida por el Instituto de Extensión Musical en los cinco años de su existencia. Entrar en mayores detalles, exponer los proyectos de realización inmediata que a la dirección del Instituto animan, nos haría prolongar con exceso la extensión de este artículo, ya muy dilatado.

GABRIELA MISTRAL Y LOS MUSICOS CHILENOS

P O R

Jorge Urrutia Blondel

Se nos llenó el pecho con toda la ventura posible al recibir el mejor «recado» de nuestra Gabriela Mistral, recado no directo, mas el provocado por su inmensa fortaleza.

Ya era el día necesario para esto y para el advenimiento del lógico capítulo en una vida que, como la suya, los tiene de milagro, a la manera de los de existencias calculadas con artificio sobre escriptorios y aún con ventajas de belleza.

Siempre nos pareció natural el momento de alto contraste entre el Rey nórdico, enjuto, benévolo y anciano, ciñendo en un palacio con nieves las sienes cálidas y sentidoras de la mujer de Elqui, mostrándola así al mundo y transmitiéndole la ofrenda con que un extraño creador de los poderes destructivos ha ido habilitando a los de los positivos, a aquellos que han dado algo de paz, algo más de ciencia y mucha belleza a la tierra.

Mas, si para todos los de Chile en general, con o sin premio Nobel, fué siempre Gabriela también el pan hogareño, y necesario como el otro, para algunos lo fué muy en particular: los músicos creadores. Y señalo especialmente a los compositores chilenos que labran el capítulo viviente y primero en importancia efectiva de nuestra historia musical, que une a compositores de diversas generaciones cercanas y diferentes tendencias y estilos.

Estos, no sólo personalmente como artistas le deben a Gabriela Mistral horas de alta felicidad en recogimiento gozoso, y por ello también lealtad y amor. Le deben sobre todo el estímulo y la substancia misma de sus canciones.

Innumerables poemas suyos han llegado a ser la firme osamenta, la vértebra ordenadora de las composiciones en que cada creador, según su disciplina interior o exterior y la destreza de su pluma, ha buscado que la sonoridad y la voz humana hagan efectiva la tremenda explosión de canto latente en cada estrofa, mediante un gran vehículo, fervoroso: el de la garganta, temblando junto al labio que dice su palabra.

Y es que esa su palabra tiene una gracia y virtud especial para ser buscada por los músicos; es intensa y concisa, es a un tiempo amarga y dulce, a manera de coagulación de la ventura y afán del hombre eterno en una sola sangre, que llega a verterse fluyente por esa arteria común y feliz de nuestro castellano, «conducido» por ella con tal pulsación y ritmo musicales, que el «oírlo» estimula, provocando la reacción y correspondencia sonora.

Para otros, los que entregan su canción al niño, a la juventud y la escuela, ella como maestra también tiene el incentivo del fuego que no debe quemar, y les ofrece la substancia precisa en sus «canciones de cuna» y en sus poesías infantiles y escolares, exterior, no la interior consiente en relajarse voluntariamente, como reverencia ante lo tierno que tanto sabe amar y también respetar, escamoteando sutilmente para ello todo lo que sienta a helada «pedagogía».

En la delicada comarca de los niños ella tiene la rara excelencia de ser dulce, sin ser débil. Su dulzura, tan lejana del pastel y la confitería, es la de panal de montes: natural, sano, quizás rudo y rústico, que los pequeños en su alegría de gustar, lo hacen con hierbas y alas de abeja y todo.

Pero, humilde o feroz, en el poema, ella le imprime siempre suma unidad al grado de tensión, unidad que no puede quebrantarse ni tampoco dilatarse porque ha menester decir demasiado en poco tiempo. Esto importa mucho a los músicos cuyo arte es esencialmente intensivo. El más inspirado de ellos decaería también al encontrar «lagunas de aire» en un poema que esté animado. Una estrofa, una palabra que no se conservase en el clima general de hondura, pasión, paz o sencillez lo dejaría perplejo deteniendo su impulso (1). Acaso en un largo romance ello no sería de mucha cuenta, pero la mayoría de las composiciones de los músicos chilenos con texto de G. Mistral están basados en el poema corto, muy usado por ella y que conviene más para la canción, especialmente el de tres a cinco estrofas, como es el caso de la mayoría que conocemos.

Ya se sabe que la música es un arte del tiempo y que este debe ser «explotado» al máximo en la composición que llamamos «lied». Nos referimos tanto al romántico como al «moderno», opuesto especialmente al «aria» tradicional, anterior cronológicamente, pero que suele hacerse revivir, y en la que por razones de convencionalismo formal, la cuadratura de «estrofa y estribillo» no siempre es grata para el tratamiento de versos más plásticos de fondo y forma, tensos y dinámicos, como los de nuestra poetisa. Naturalmente, aunque sin contar con un paralelo en la novela (donde son posibles tantas páginas sin contenido específico, verdaderos vehículos y preparaciones para la situación de un ambiente o personaje) la música admite también en cierto modo y en sus formas más vastas (Opera. Ballet, Poema sinfónico, Sonata y Sinfonía) un poco de «conducción

(1) Nota. Y esto ocurrió precisamente a un autor nuestro mientras componía la canción «Piececitos». Al llegar a la quinta estrofa, detuvo largamente su labor, pues en medio de la dulce elevación del ambiente de tan tierno poema, surgía,—caso rarísimo, por no decir único en Gabriela Mistral,—cierta pequeña moraleja, de tono algo objetivo, imposible de sostener súbitamente con pilares sonoros adecuados. Después de muchas dudas y gracias al estímulo de un colega amigo, (quien mereció por ello la dedicatoria de la canción), decidió seguir...pero suprimiendo sencillamente la estrofa. Su conciencia artística, empero, no quedó en paz, hasta no haber consultado el caso y ser «absuelto» del pecado por la misma poetisa, quien le dió toda la razón y autorización para imprimir así la música.

al objeto», simples vehículos también, no absolutamente substanciales en sí mismos (desarrollos, episodios, etc.). Pero en el lied verdadero cada compás, cada nota deben ser aprovechados en toda su intensidad y valor.

A tan preciada particularidad que ofrece al músico una poesía de Gabriela Mistral, a quien podríamos llamar una «liederista sin melodía» (maltratando a nuestro idioma y contradiciendo a Mendelssohn), a tan intrínseca cualidad para la alianza con Euterpe, considerando cada poema en su totalidad, únese luego la plasticidad, el colorido, diríamos—y precisamente aquí está el nexo casi físico—el «sonido» particular de muchas de las palabras de su léxico personal y desusado, mezcla de arrullo y grito, de arcaísmo y modernismo... siempre sorprendente, gracias a su invención para derivar lo «inderivable», con todo lo cual provoca la ira y desazón de los puristas gramaticales lupa en mano y el estremecimiento de belleza para quienes van solo en busca de ella. En todo caso, el resultado de este juego extraordinario de contrastes (y licencias según esos puristas), es la centuplicación de los intereses con el pequeño capital estético empleado, un proceso de concentración parecido al que nos ofrece en música el acorde (o la agregación de intervalos, sustituto del acorde en la música contemporánea), el cual, gracias a su esencia vertical, acumula en una sola unidad de tiempo gran variedad de matices y posibilidades expresivas, según su constitución y enlace.

La sensibilidad del compositor, que se supone tan indispensable como su «técnica», es decir, el dominio, a través de quince o veinte años de disciplina múltiple de un lenguaje abstracto que no ha tenido la facilidad de aprender insensiblemente desde la cuna, como el hablado, materia prima del escritor. Esa sensibilidad, decimos, se extiende por naturaleza y, en todo caso, por necesidad hacia las otras artes, a las que,—aun practicando un arte que se basta a sí mismo—, necesita además para tratar el Drama Lírico (Opera), Oratorio, Ballet, obras corales, lied, etc. con lo cual se ve obligado a ahondar más en la esencia de las otras artes, especialmente de la literatura, poesía y drama. Esto no ocurre tanto con los escritores, menos dependientes de la música y por la cual,—se ha asegurado—llegan a veces a demostrar interés, sin aventurarse en su complejidad y técnica. Sólo a esto debe culparse la comparación anterior, nacida exclusivamente del campo musical que podría considerarse arriesgada, aún comprendiéndose bien el alcance de la metáfora.

Volviendo a ésta, diremos que una poesía como la de la Mistral, también en gran parte en prosa, que parece escrita con acordes, es ideal para el músico creador. ¿No son acaso una verdadera sucesión de acordes—unos sombríos, otros brutales, otros blandos—estos siempre tremendos versos *disonantes*?

Tengo ha veinte años en la carne hundido
—Y es caliente el puñal—
Un verso enorme, un verso con cimbras
de pleamar.

De albergarlo sumisa, las entrañas
Cansa su majestad.
¿Con esta pobre boca, que ha mentido,
se ha de cantar?

Las palabras caducas de los hombres
no han el calor
de sus lenguas de fuego, de su viva
tremolación.

Como un hijo, con cuajo de mi sangre,
se sustenta él,
Y un hijo no bebió más sangre en seno
de una mujer.

¡Terrible don! ¡Socarradura larga,
que hace aullar!
El que vino a clavarla en mis entrañas,
tenga piedad.

«El Suplicio» (de *Desolación*).

Esta concentración es la que nos sugiere además la aspereza de montaña que advertimos en su obra y en su espíritu. La montaña es concentración de la Naturaleza ¡no de haberla en ella que nos descende de ese Elqui alto, seco, majestuoso y verdaderamente rural! Esto se ha señalado a menudo, así como lo bíblico de su acento, su parentesco con los rusos (pero también con Tagore). Aún en los poemas infantiles, ya hemos dicho, hay la llama que no quema, no obstante ser siempre llama. Todo esto ha sido tan maravillosa y justamente sintetizado por el gran crítico chileno «Alone», en su Prólogo para «Desolación», que no resistimos la tentación de citar estas frases suyas:

«Hablará con ternura delicada de los niños, les compondrá rondas ágiles, tratará de sonreírles para que no tengan temor; aun en sus palabras más suaves, como en la fábula del Lobo y Caperucita Roja, se siente la garra de la fiera y uno experimenta el temor de que espante de súbito a sus criaturas infantiles con algún rugido.

«Irà hacia la naturaleza en busca de apaciguamiento, y sabrá traducir por momentos la armonía universal; cuando la dicha la visite, hablará de paz, de reconciliación, y apegada al oído de Cristo le dirá plegarias de una dulzura sencilla, aclarada en la fuente evangélica.

«Inventará símbolos maravillosos, parábolas y cuentos llenos de un prestigio antiguo, dejará el verso para ser más simple y tocará en prosa los lindes mismos de la perfección artística.

«Pero todo eso no es ella. La fuerza de Gabriela Mistral está en su sentimiento del amor y de la muerte, esos dos polos de la especie humana».

Este fatalismo agrio, esta blandura huraña, esta dulce terquedad de gente andina y de mares, más que influencias del Antiguo Testamento, ¿no son las de las características precisas y profundas de la Raza, de la Patria grande y también de la chica?, ¿las de estas extrañas tierras donde la llanura es hijo mezquino, tendido en la delgada cuna que le brindan sus elementos engendradores; las inmensas aguas y el macizo, el blanco baluarte del Señor?

Esta chilénidad de fondo, no de forma, es la que han sentido también—consciente o inconscientemente— nuestros compositores, moviéndoles a buscarla con afán en los poemas que la expresan, para fundirse en ellos y enrollar allí sus melodías como enredadera.

Sólo un elemento importante ha faltado en el arte de G. Mistral para ser más representativo de lo hondo de Chile. Este es el de la defensa, la reacción propia de los caracteres parcos y concentrados; la ironía y lo picaresco, lo que pone sal en nuestra idiosincrasia un poco seca y grave, lo que estalla en el pueblo chileno en cada copla de sus cantares, versos campesinos y danzas.

No imaginamos una actitud y una expresión de esta especie en Gabriela Mistral, ni por dentro ni por fuera, ya que interiormente es la gran madre desolada o el amor hecho herida y por fuera el ser humano, sencillo pero majestuoso en talla y expresión, en la que ya los escultores descubrieron el rictus beethoviano de su labio.

Por esta razón las obras musicales de chilenos que se nutren de ella, o son las blandas y «blancas» para la Escuela o las de candente desolación para el Lied. Ciertó es (y sea dicho en descargo de G. Mistral,—nuestros compositores siempre han sido un poco graves en sus concepciones en general, como si nunca en nuestro folklore o en el trato de las gentes hubiesen descubierto los aliños indispensables para el plato sencillo: la sal y el mucho ají.

Además de la musicalidad «per se» que hay en esos especies de acordes mistralescos, hay asimismo un ritmo extraordinario, no sólo exterior, sino profundamente interior, el que también ha constituido una atracción imperativa en sus dos formas para quienes, como los músicos, es todo el «alma mater» y herramienta maestra. El fué para Gabriela Mistral el primer estímulo, el templo primario que despertara su riqueza interior para inducirla a las formas. Fué el «principio» de todo, como para confirmar la ley cósmica del Evangelio de San Juan.

Es ella quien lo ha confesado: «La primera irresistible urgencia de escribir un poema la experimenté cuando, siendo niña, quedé fascinada por el monótono y rítmico chirriar de las ruedas de una carreta colmada con mieses».

Todas estas cualidades atraen necesariamente al músico, aunque ninguno de los poemas ha sido escrito expresamente para una alianza con él (exceptuando algunos himnos de escuelas, posiblemente).

Ni siquiera, como ha sido común en muchos grandes poetas castellanos, se hace en ellos alusión a la música o a sus elementos. Al llegar a este punto, en forma repentina, dimos en la peregrina idea de verificarlo (por simple curiosidad exterior y estadística, pues ello no tiene mayor importancia de fondo) y revisar lo mejor de su cosecha contenida en los tres volúmenes: «Desolación», «Tala» y «Antología poética», verso por verso, palabra por palabra. Nuestra admiración no tuvo límites al constatar que en todos ellos no aparecen, sino en contadas ocasiones y con más frecuencia en sus poemas en prosa, sugerencias, alusiones o imágenes extraídas del arte más adecuado para ello por lo abstracto y universal, y casi nunca palabras que la evoquen más indirectamente (*armonía, acorde, orquesta*, etc.), exceptuando el vocablo «canción», muy usado, pero en sentido literario.

¿Torre de marfil de los poetas? ¿Extraña limitación de que hablamos antes y confirmada aún en casos geniales? ¿Respeto o desdén? No sabemos, pues ignoramos los nexos que unen a Gabriela con nuestro arte, sus preferencias—si las hay—y sobre todo las reacciones que ha tenido al escuchar sus poemas animados por los músicos chilenos, que han demostrado una tan alta sensibilidad por su arte, y que como todos los músicos, no tendrían fundamento para pensar en la reciprocidad de los poetas... Ya hemos visto cómo sus creaciones llevan en sí tales cualidades musicales de orden interno, que el compositor no ha menester de muchos afanes para imitar el milagro eléctrico del cine sonoro, que transmuta un género de vibraciones en otra.

Con todo, hay algunos homenajes específicos y aislados de Gabriela Mistral para la música o sus cultores; entre ellos, el «Elogio de la Canción» y los poemas en prosa: «Canto» y «El Arpa de Dios». Dedicado a una amiga suya, la distinguida cantante chilena Sra. Cristina Soro de Baltra (*), escribió un poema que insertamos a continuación por tratarse de un trozo absolutamente inédito, desconocido y de gran alcuernia poética:

Viene del sol esta mujer que canta
Y el acre sol sobre sus labios vino.
Luz tiene sobre el cuello alabastrino,
Temblor de angustia bajo su garganta.

Miel y ardor mana la canción que canta,
Miel y embriaguez que vierte hacia el camino,
Y el alma entera tiembla como un lino
De aquel temblor que hay bajo su garganta.

(*) Atención del Sr. Enrique Soro, a quien hemos solicitado el manuscrito.

Todo el amor y la amargura canta,
Todo lo humano y todo lo divino,
Y al entregar la vida por un trino
Su cuerpo tiembla como su garganta.

Ebria del cielo y de la tierra, canta;
Ningún destino como su destino.
Pero a pesar del labio purpurino,
Lágrimas hay bajo su garganta.

Entre los numerosos compositores chilenos en cuyas obras fructifica la semilla poética de Gabriela Mistral, es evidente que han alcanzado mayor logro aquellos que poseen en forma natural la vena tierna o la trágica. De estos últimos es Alfonso Leng, el músico atormentado por excelencia, quien nos ha dado una obra que consideramos cumbre del lied latinoamericano y en todo caso del chileno, cuyo repertorio preside como obra clásica y consagrada. Nos referimos a «Cima» (para canto y piano). Su melodía, dolorosa e íntima, los ritmos angustiosos, su abrupta armonización, se amasan indisolublemente con el bellísimo poema hasta formar un todo indivisible. En tal sentido, la única poesía que de ella escogiera para una canción, y que casualmente es también la única adoptada en lengua castellana dentro de su obra vocal (las demás tienen un texto alemán o francés... que ya le hemos reprochado) resultó el tipo exacto e ideal del *lied* con letra de Gabriela Mistral.

Igualmente, la justa dosis de ese terrible y letal estatismo, al que interrumpen imprecaciones que son llamaradas de exaltación y terror primitivo contenidos en «La lluvia lenta», han impregnado el trozo admirable de Domingo Santa Cruz para soprano y acompañamiento. Este autor, de una sensibilidad más multiforme, virtió musicalmente en la misma atmósfera encendida a: «Tres árboles» y «El árbol muerto», y en una más tierna y dúctil a: «Piecitos» y «Rocío», esta última para coro a cinco voces mixtas.

P. H. Allende ha expresado a través de Gabriela Mistral un temperamento de gran conciencia y equilibrio formal, sin elementos de contrastación violenta o apasionada, pero de una especial «seguridad» expresiva y medido trabajo, especialmente en el terreno armónico, que es de donde él asegura derivar sus elaboraciones. Debido a esto encontramos muy lograda la elección de los poemas: «A las nubes» y «Mientras baja la nieve», que expresan una contemplación más serena y estática del paisaje, la naturaleza o el interior humano (tono un poco excepcional en la poetisa). Más vibrante es, por lo menos el texto, de «El surtidor» otro de los poemas tratados por Allende, para canto y piano como los anteriores, a los que se deben agregar dos himnos para instituciones pedagógicas; el del Liceo Manuel de Salas (a cuatro voces iguales) y el de la «Casa del Niño» (coro a cuatro voces mixtas y orquesta) con textos de G. Mistral.

Un espíritu muy especialmente atraído por el arte de la poetisa chilena es de Alfonso Letelier L., compositor nacional, cuya sensibilidad para captar lo intenso o lo delicado le ha permitido tratar ambos aspectos de ella, según el poema elegido. En todo caso ha sido, cronológicamente, el primero en crear un ambiente musical para los «Tres Sonetos de la Muerte», esa gran obra maestra poética, en unos vastos poemas orquestales con una voz. Para canto y piano, llevó a la música a «Otoño» y «Balada». En sus obras para coro mixto, («Hallazgo» y «Corderito») y para voz con pequeña orquesta («Suavidades» y «La Noche») una suave atmósfera de canción de cuna es la que predomina.

René Amengual es otro de los músicos chilenos que continuamente se acerca a la gran fuente de fortaleza y suavidad. Ha sabido encontrar, dentro de un estilo dotado de elegante y equilibrada diaphanidad, los acentos necesarios para poemas tales como «Caricia» y «Amo Amor» para voz alta y piano; «El Vaso» para mezzo soprano y orquesta de cámara, así como para «Miedo», canon a tres voces y «A las nubes», coro a cuatro voces iguales. Estas últimas, como contribución al canto coral para la escuela chilena, a la que ha dedicado muchos de sus esfuerzos en el terreno artístico y pedagógico. En este mismo sentido, María Luisa Sepúlveda, la gran autora de música para niños, ha hecho vibrar en sus mismas gargantas el verbo delicado que Gabriela les ofreciese como maestra.

Muy joven aún por la edad física y la calidad de estudiante de composición, pero dotado de una madurez artística que comienza ya a despuntar, Alfonso Montecino está demostrando asimismo una especial captación de la hondura o delicadeza del poema mistralesco. En relación a su edad, el número y calidad de sus lieder con poesías de Gabriela Mistral es digno de destacarse. Citaremos: «Yo no sé cuáles manos», «Ronda», «Meciendo» (para canto y piano), «Yo no tengo soledad», «La Noche» y «La Canción de la Sangre» (para coro a tres voces iguales).

Varios otros músicos chilenos, aunque esporádicamente, han escrito canciones con textos de la poetisa que nos ocupa, entre los cuales citaremos «Hallazgo» de Emita Ortiz, «Jesús» de Pablo Garrido, «Yo no tengo soledad» y «Caricia» de Juan Antonio Orrego, «Rondas» de Aracena Infanta y Estradé.

El suscrito ha ensayado también la versión musical de algunos poemas; entre ellos, varias canciones de cuna, tales como «Meciendo», «Yo no tengo soledad», «Corderito», «Hallazgo», «Apegado a mí», «La Madre Triste», «Suavidades», «La Noche», etc.

Se observará la repetición de algunos títulos en diversos autores, quienes han coincidido espontánea y casualmente en asignarles valor expresivo y musical a determinados poemas. Este fenómeno perfectamente legítimo, corriente y posible en música, demostrará por sí solo la potencialidad sonora latente en ellos y la existencia de ese poder para el estímulo musical que señalábamos más arriba como inherentes a la poética inmensamente sugestiva de Gabriela Mistral.

No pretendemos que la lista anterior de obras y autores sea completa. Estas anotaciones, escritas al calor del primer entusiasmo, sobre un tema digno de todo reposo y minuciosidad, no pueden constituir un estudio estadístico o crítico. El material de información más inmediato sólo pudo utilizarse y en él falta también, no obstante ser ajeno al tema mismo, por lo menos la cita de los autores musicales de la América española (especialmente de Argentina, Uruguay y Perú) que se han acercado al mismo turbulento río castellano que les llegara de esta tierra.

El recado que se diera al suscrito por esta Revista: situar en el medio musical chileno a la elquina que tanto nos alza en honor y medir la gran deuda de aquél, no podía sino haberlo acogido con entusiasmo y encendido gozo, aun presintiendo la flaqueza de realización. Y a tal entusiasmo movíame no sólo la admiración y la deuda de arte. Además de la ufanía por la patria grande que daba figura de tal alcurnia, se sumaban naturalmente en mi caso personal los sentimientos emanados de la patria chica con la mujer norteña que se ha exaltado. Todos son sensibles a ese vínculo que emerge del valle, la aldea, los caminos, la ciudad, cosas y seres de la provincia y región comunes. Es también poderoso en afectos. Así lo verifico en la misma Gabriela Mistral, quien no sólo no se sustrae a ello, sino que aún le da especial relieve, cuando leo en mi libro predilecto el final de su frase de dedicación y recuerdo: «...músico y coquimbano, dos excelencias».

Pero todavía hay razones aun más íntimas para todo ello: el tributo a lo que fuera la comunidad momentánea de la patria que podríamos llamar ultra-chica, la que imprime un fervor que siempre espera llegar al momento de expresarse, pues cierta clase de agradecimiento: el de los pequeños a quienes un extraño azar ha permitido respirar, junto con los grandes, el mismo aire de siembras y mares, comer el pan de un trigo circunscrito, sentir las inquietudes del mismo violeta de las tardes, haber convivido los misterios de unos pocos acres de la tierra. Y en este caso ellos fueron los de ciertos campos entre La Serena y Coquimbo (hacienda «El Recreo»). Allí, el padre del que esto rememora, celosamente cuidaba de hacer enviar a algunos niños de la hacienda al caserío polvoriento que la limitaba en el camino, que dependía en parte de ella y se nutría de sus surcos fecundos. Durante algún tiempo, a escasísima distancia física, (¡cuanto se agrandaría luego en el terreno espiritual!), esa misma tierra daba también sustento al niño apenas nacido en la vecina capital de provincia que allí buscaba fortalecimiento y al que ahora es permitido adelantarse para presentar el parabién de sus hermanos de arte a quien fué la maestra de escuela de aquel caserío, cerca del cual él jugara, oyese los cantares vernáculos o tem-

blase de temor ante los relatos—que acaso ella recuerde—de unos desaguisados del diablo y su guitarra.

El nombre de ese caserío es La Cantera, y el de la entonces su ignorada maestra; Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura en 1945, fuente que ha sido y será del más elevado canto para nuestros músicos y causal ahora del tremendo, pero santísimo y justo pecado de todo Chile: ¡orgullo!

BÉLA BARTÓK

P O R

Gabor Steinberger

La personalidad multilateral de Béla Bartók,—pianista eximio, sabio de la investigación folklórica y uno de los principales precursores y cultivadores de la música contemporánea—exigirían que le fuesen dedicados separados artículos. Sin embargo, al poder contemplar ahora en toda su extensión el camino de su vida prolífera, se nos presenta el problema: ¿era realmente tan dispersa su actividad?, ¿o bien, existía una conexión íntima entre todos los cauces de su creación?

Su largo peregrinaje comienza a temprana edad. Tenía ocho años cuando su padre murió y su joven madre hubo de volver a su profesión de maestra primaria. A consecuencia de los frecuentes traslados, el niño recorrió con ella Hungría de un extremo al otro. Su talento musical se manifestó temprano. A los nueve años, compuso ya pequeños trozos para piano y un año más tarde aparece ante el público, como pianista y compositor. En Pozsony (Bratislava) y en Budapest, completó sus estudios. Tenía 26 años cuando la Academia de Música de la capital húngara le invitó a ocupar el cargo de profesor, en la cátedra de piano. Y así inició una labor más reposada de músico, que se extendió por tres décadas, durante las cuales se dedicó a la educación de instrumentistas, a la vez que proseguía, de tiempo en tiempo, espaciadamente, sus jiras de conciertos, a través de toda Europa.

UN CONCEPTO ANTI-ROMANTICO DE LA INTERPRETACION

Su tesis pianística parecía sencilla: atenerse fielmente a la letra escrita. Sin embargo, la misma idea puesta en ejecución, no significaba menos que una ruptura total con las prácticas habituales. El pianista del romanticismo se caracterizó por agregar a la ejecución de la música una dosis exuberante de su propia personalidad, por subrayar y omitir deliberadamente cuanto su concepto personalísimo le exigiera. Se consideró libre por completo en cuanto a movimiento y dinámica. Bartók prohibía ante todo modificar las prescripciones dinámicas con *crescendi* y *diminuendi* arbitrarios. Por otra parte, como consecuencia de tal disciplina, claro está que las bellezas de la estructura entran a plena luz, en contraste con la interpretación caprichosa de los maestros románticos, que elaboraban los detalles con exceso, en perjuicio de la línea arquitectónica.

Las frecuentes acusaciones contra el pianista moderno de tocar

«sin emoción», «seco, frío, mecánico», reflejan la nostalgia del auditor, educado en el romanticismo, hacia efectos que le son familiares. Efectos excluidos del nuevo método, ya que la escuela moderna trata de evitar precisamente las arbitrariedades del «temperamento apasionado». El antagonismo entre los dos conceptos se ha prolongado hasta nuestros días, pero hay indicios de que las normas establecidas por Bartók, acabarán por imponerse. Por lo menos, así lo demuestran los triunfos de Arrau y Horowitz, entre otros. Se extiende una atmósfera de descubrimientos estéticos al escuchar las páginas de la literatura orquestal y solista en las interpretaciones actuales, cuando se las limpia de esa verdadera nube de tormentas pasionales que las cubría hasta no hace mucho.

EVOLUCION HACIA EL NACIONALISMO

A principios de nuestro siglo, el joven músico tuvo que enfrentarse con otro problema, más doméstico, pero no menos importante para él. Las primeras composiciones de Bartók—*Suite I*, para orquesta; *Rapsodia*, para piano concertante; *Quinteto*,—circunscriben su radio de acción dentro de la órbita del post-romanticismo. En toda Europa se encontraba entonces en pleno desarrollo el cultivo de las fuentes nacionales. En Hungría, los compositores recurrieron a temas característicos del país, pero el ambiente armónico y el sentido formal desembocaban invariablemente en el estilo alemán contemporáneo. No se trataba, pues, de un paso tan decidido hacia la independencia nacionalista como eran las iniciativas de Mussorgsky y Smetana.

No pasó mucho tiempo sin que Bartók se diera cuenta de la esterilidad de aquellas combinaciones. Mucho más tarde, cuando le fué otorgado un premio por los méritos de una obra escrita en su período inicial, Bartók rehusó aceptarlo, por considerarlo—y con razón—como un repudio a sus innovaciones posteriores.

La música húngara durante los siglos pasados, siguió fielmente los rumbos de la cultura europea, por lo menos en las ciudades. De esta manera, se desarrolló un estilo, determinado y típico, en los puntos de acceso al occidente. Siendo mutuo el contacto, Brahms y Berlioz no tuvieron que ir lejos, al encuentro de aquellas melodías cautivadoras. Se conformaron con el efecto refrescante del «color local», sin prestar mucha importancia al hecho de que aquel procedimiento equivalía a una re-exportación—valga la frase—puesto que aquel grupo melódico húngaro era ya occidental parcialmente.

En cambio, los músicos del pequeño país, sin los antecedentes de sus colegas occidentales, se sintieron en un callejón sin salida. O se conformaron con las posibilidades dadas, cultivando música alemana con decoraciones húngaras (Dohnanyi).

Otra adaptación de la música vernácula de Hungría a la europea, la música de los gitanos, durante siglos de convivencia había salvado parte de las peculiaridades del folklore húngaro; por ejemplo, el tempo libre *rubato*, y en general, el carácter improvisativo,

común tanto a la música húngara como a la gitana. En cambio, despojó a aquel folklore de sus ornamentos originales y de su modalidad pentatónica, introduciendo en su lugar, sus propias maneras, por no mencionar la transformación psíquica que sufrió el original. Así crearon los gitanos un estilo cerrado, autónomo.

La futilidad de levantar un edificio propio y espontáneamente nacional sobre aquellos fundamentos de segunda mano, se hizo evidente a Bartók. Había que recurrir a los prístinos manantiales de esta música. En compañía de Zoltán Kodaly, emprendió una jira a través del país, y más allá todavía, en busca de las tradiciones auténticas del pueblo.

El panorama que se ofreció ante sus ojos, los dejó sin aliento. Descubrieron que las transcripciones usuales reflejaban los cantos autóctonos en un espejo torcido. Tergiversaban o modificaban, según convenía, la tonalidad, armonía, ritmo y hasta la ornamentación original. Los «bajos obstinados» de la gaita, los ritmos desligados, los adornos semi-escondidos y, principalmente, la completa independencia de sus modos respecto de los mayor y menor de la música occidental, no sólo se salían del cuadro de los hábitos civilizados, sino que revelaban un mundo emocional totalmente distinto a la alegría y la pena del hombre occidental.

El reducto étnico de los *székely* les hizo conocer el *rubato* dramático de las baladas populares; los campesinos rumanos les cantaron las *kolindas* de Navidad, frescas e ingenuas, de una belleza parecida a los *negro spirituals*. Y cuando se reunieron los gaiteros y flautistas de la región, para acompañar la danza de la comunidad, fué como si se estremeciese la tierra.

Fidelidad ante todo era menester para captar las manifestaciones originales del pueblo. Con fonógrafo, papel y oído atento, Bartók se puso a trabajar. Durante sus jiras exploradoras, que lo llevaron hasta el Norte de Africa, reunió cerca de diez mil melodías, entre ellas un millar en grabaciones (1).

El mérito de su edición básica: «La canción popular húngara», aparte de su importancia musical, consiste primordialmente en levantar la investigación folklórica al rango de ciencia. Además, la sorprendente coincidencia entre ciertas expresiones de pueblos distantes, iban a servir de base para conclusiones etnográficas e históricas de singular interés.

DEFINICION DE SU ESTILO

El tesoro descubierto en el folklore no tardó en traslucirse en las obras compuestas en el período siguiente: *Para niños, 10 trozos* para piano, *Dos imágenes* para orquesta. Se muestran en ellas los temas populares sin alteración alguna. El acompañamiento es sencillo, dentro de las reglas comunes. Con todo, abundan todavía efec-

(1) Por desgracia, en la Segunda Guerra Mundial se ha destruido gran parte del archivo de estos discos.

tos post-románticos en la armonía, junto con intervalos de tonos enteros y cierta intertonalidad cromática. La armonización debe haber preocupado seriamente al autor: en la *Danza del Campo* abundan los *unísonos*, escasean los acordes. La atmósfera, sobrecargada de post-romanticismo, resulta a veces demasiado técnicamente elaborada junto a las fórmulas rítmicas y las estructuras melódicas demasiado simples.

En 1910, escribió *Allegro bárbaro*. Aparte de la innovación pianística del *martellato* (que empleara después Falla en la «Danza del Fuego») y de los frecuentes fenómenos politonales que encierra, con esta obra irrumpe en la música un factor desconocido hasta entonces: el dinamismo desenfrenado, salvaje de las fuerzas sub-históricas.

En torno de *Allegro bárbaro*, se afirma el estilo individual de Bartók. Elementos grotescos y demoníacos, ingenuos y extáticos brotan a la superficie en obras como la *Suite* op. 14 y *Burlescas* para piano, *Segundo cuarteto*, y el ballet *El príncipe de madera*. Danzas rumanas, adaptaciones de canciones campesinas húngaras, presentan un cuadro fiel de la cultura ancestral de la gente del campo y de la montaña. El sistema armónico se revoluciona, acomodándose a la naturaleza del *melos* folklórico. Las funciones fundamentales de tónica-dominante-subdominante dejan su lugar a construcciones sobre cuartos de tono, a combinaciones de distintas tonalidades y a los acordes derivados de las escalas folklóricas. Se agregan también disonancias de carácter ornamental, con preferencia la segunda superior. De esta manera, se modifica el antiguo equilibrio armónico, estableciéndose una conexión *relativa* entre consonancia y disonancia.

Buscar contacto con el ambiente meridional, es inclinación común en los grandes músicos de la cultura alemana, de Bach a Hindemith. En el este de Europa, se puede observar una preocupación análoga, ante el contraste Oriente-Occidente. Igor Stravinsky, con la frescura del bárbaro pagano, pone en ridículo las modalidades y esquemas de la civilización, (*Suite*, *Juego de naipes*, etc.). Al ponerse en contacto con los mismos orígenes de la cultura europea, se efectúa el enlace bizantino entre la interpretación, rusa y griega, del sufrimiento predestinado. (*Oedipus Rex*). La conexión entre los dos mundos, oriental y occidental, se lleva a cabo a la inversa en *Improvisaciones sobre canciones tradicionales* de Bartók, quien rebasa el punto de vista de intelectual refinado para analizar de una forma nueva los motivos primitivos. Se podría decir que el objeto queda expuesto al mismo tiempo que el comentario musical correspondiente. La lente vierte la luz desde distintos ángulos sobre una melodía central, la reduce a sus elementos, vuelve a observarla en otra posición. Procedimiento que parece análogo al de algunas tendencias modernas de la pintura.

Durante la Primera Guerra Mundial, la atención de Bartók se torna hacia el extranjero. Su primera y única ópera: *El Castillo de Barba Azul* refleja la influencia de Pelléas, por su línea *parlando* y por su acentuado simbolismo.

Al término del conflicto, Bartók se halla en la misma desesperación moral que todos los artistas, por lo que acude en busca de refugio al sentimentalismo tartamudeante de los expresionistas austriacos en las *Canciones sobre poemas de Ady*, *Estudios para piano*, dos *Sonatas para violín y piano*.

Suite de Danzas, (1923), para orquesta sinfónica, combina temas derivados del folklore instrumental, con ritmos sincopados. Los elementos de la frase se independizan, la simetría de compases se desintegra, de manera parecida a como ocurre en *Le Sacre*. La estructura es cíclica, con un *ritornello*—heredado de los preclásicos italianos—que enlaza los movimientos principales.

La música de la obra pantomímica *El Mandarín Milagroso*, es más asiática que occidental, a pesar del ambiente urbano. Los símbolos grotescos, referentes al instinto sexual, crean un tipo de totemismo musical.

LA ETAPA DECISIVA

Los años que siguieron, encauzaron la creación de Bartók hacia su etapa final, en una serie de obras de singular transcendencia. La idea fundamental del neoclasicismo, (construcción a base del contrapunto), le proporcionó el último aliciente para el perfeccionamiento de su idioma propio. Todos los factores básicos: ritmo, melodía, armonía; se disuelven en la riqueza polifónica, sin perder su sabor original. Otra aportación impresionante es la transformación del elemento folklórico en parte orgánica de la obra musical, en vez de quedar tan sólo en su elemento primario. Desaparece el carácter «típico», la música popular reviste una transcendencia universal, entre las diversas manifestaciones humanas.

En esta última época nacen *Sonata* y *Al aire libre* para piano, dos conciertos para piano y orquesta y los aclamados cuartetos de cuerdas.

La orquesta sinfónica siempre desconcertaba a Bartók. La heterogeneidad de los colores, los eternos problemas de equilibrio, contrastaban con la materia prima por él utilizada. Dificultades resueltas en este período fértil,—*Sonata para dos pianos y percusión*, *Música para cuerdas, celesta y arpa*, y *Divertimento para conjunto de cuerdas*,—ofrecían un acertado empleo de grupos homogéneos. *Cantata profana*, construida sobre un solo motivo musical, hace revivir la antigua leyenda húngara sobre su cuna asiática.

«MICROCOSMOS»

A la mayoría del público en general e incluso a gran parte de los aficionados más entendidos, la música de nuestros días se le hace incomprensible. Desde luego, se necesita preparación para entrar en el espíritu del arte moderno, pero no hay que olvidar que para poder apreciar a Schubert, es preciso disponer asimismo de cierta preparación. La diferencia radica en el hecho de que el idioma

del «período común» lo aprende todo el mundo automáticamente, en casa, la calle, la escuela, en todas partes. Tal como el niño puede poseer el idioma de su tierra de origen sin estudiar sus reglas gramaticales, así forma parte íntegra de nuestra naturaleza la herencia musical de los siglos pasados. Sin embargo, para dominar las nuevas formas de expresión musical, es indispensable ampliar la educación del oído, acomodarlo a las exigencias de aquéllas. Y en este punto aparece en escena una de las obras más representativas de Bartók: *Microcosmos*. Es muy claro el fin pedagógico que persigue: completar la enseñanza tradicional con los elementos de la nueva jerarquía musical. Por otra parte, es como una película retrospectiva de todo el trayecto artístico del autor, se encuentran representadas en ella las distintas etapas características de su pasado, en una reconciliación de tantos experimentos febriles. Y para cerrar el desfile: las *Danzas en ritmo búlgaro*, definitiva unión del estilo individual de Bartók con el folklore.

Los adversarios de su música, la apostrofan de «seca, mecánica, artificial». Si hay arte que no puede ser construido sobre esquemas, es el de Bartók. Se mueve dentro de un terreno en el que no puede hallar apoyo sino en su propio oído e imaginación.

Las obras de Bartók abarcan el mundo interior y exterior nuestro, no en menos grado que el arte de los grandes maestros anteriores. Los objetos de su interés son elevados al plano universal, más allá de las emociones momentáneas y casuales del romanticismo. Sin embargo, no son menos humanos; desde lo grotesco,—El príncipe de madera,—hasta lo solemne,—Cantata profana—; desde la vitalidad demoníaca,—Allegro bárbaro,—hasta la suprema sutileza,—«Segundo cuarteto»; desde la choza asiática,—Suite de Danzas,—hasta el castillo de Barba Azul, siempre y en todas partes su arte fué profundamente humano. No se puede hablar de decadencia, porque el animal predilecto de su imaginación no sea el cisne romántico o simbolista, o el ruiseñor, sino la rana (*Música de la noche*) o la mosca, (*Diario de un mosquito*).

Algunos comentarios benévolos causaron más confusión todavía, al calificarlo de «picante» y «exótico». Con el tiempo, la música de Bartók no parecerá más exótica que un *Minuetto* de Mozart. Así lo demuestra el camino recorrido por todos los grandes creadores.

El rasgo común entre todos los senderos de su actividad artística: veracidad y fidelidad, caracteriza con la misma fuerza a su actitud frente a los problemas sociales. Al mismo tiempo que escuchaba las manifestaciones musicales de los campesinos, tuvo que darse cuenta de la inmensa miseria en que vivía y moría el pueblo, la verdadera «clase histórica» de la nación.

Su modestia legendaria no le impidió que levantara la voz, donde y cuando le era posible. Se levantó ante él una muralla de desconfianza y hostilidad por parte de ciertas clases privilegiadas, que envolvió tanto al hombre como a su arte. Más aún, las conclu-

siones de su investigación folklórica, al mismo tiempo que contribuyeron al acercamiento de las naciones, despertaron la ira de los círculos oficiales, en ambos lados de la frontera.

Cuando el cielo se ennegreció sobre Europa, volvió a alzar su voz contra la tiranía. Consciente de la responsabilidad que recaía sobre él, líder intelectual de su generación, dió un ejemplo brillante no sólo a sus admiradores, sino a muchos otros que nunca habían oído un trozo escrito por él, ni asistido a un concierto suyo.

Su valiente y abnegada oposición culminó con el exilio voluntario. Desde la lejanía, continuó compartiendo preocupaciones y penurias con su pueblo. Hasta que recientemente, su patria le invitó en forma oficial para que ocupara el puesto que de siempre le correspondía en la vida de la nación. Entre proyectos y esperanzas fué sorprendido por la muerte, que le ha impedido conocer los frutos de su sacrificio.

Nota.—El autor de este artículo es el compositor húngaro, residente en Chile desde hace unos años, Gabor Steinberger.—En Budapest, fué discípulo de Zoltan Kodály, por lo que perteneció al círculo de los compositores de vanguardia que, en contacto estrecho y cotidiano, con Béla Bartók, animaron la vida musical de Hungría hacia su progreso contemporáneo.

LAS JORNADAS PEDAGOGICO- MUSICALES

Y LA

ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

Las Jornadas Pedagógico-Musicales, realizadas por invitación del señor Ministro de Educación y del Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, reunieron a un muy numeroso e interesante grupo de profesores de todos los sectores de la enseñanza musical, junto a compositores, ejecutantes, alumnos y egresados del Conservatorio Nacional de Música y personas interesadas en los problemas de la educación musical.

Estas Jornadas, conforme ya se informó en un número anterior de nuestra Revista, se inauguraron el Miércoles 22 de Agosto y funcionaron en la Facultad de Bellas Artes, en forma continuada, durante tres meses, en los que tuvieron lugar quince reuniones de intercambio de experiencias.

En el transcurso de las Jornadas Pedagógico-Musicales, actuaron como relatores y sobre los temas que se mencionan, los siguientes profesores: señora Consuelo de Guzmán, quien presentó problemas de impostación, dicción e interpretación en la enseñanza del canto, así como dió a conocer sus trabajos de foniatría, como medio para corregir deficiencias en la voz hablada y en la cantada. El Dr. César Izzo, desarrolló el tema «Fisiología e Higiene de la Voz». La Srta. Elisa Gayán, en su temario «Psicología y Enseñanza Musical», abordó en conceptos modernos los elementos psicológicos y nuevos sistemas de trabajo aprovechables en la educación musical. Completó dos de sus charlas con films prestados gentilmente por la Asociación Norteamericana de Cooperación Intelectual: «Las Ondas Sonoras» cuando trató el fenómeno de la audición y «Música en Miniatura», al referirse a la iniciación musical en el niño. El señor René Amengual dictó una serie de charlas sobre «Metodología de la Enseñanza Musical», las que completó con un curso optativo de «Capacitación Musical». El señor Salas Viú, en cuatro charlas, abocó el problema de la «Apreciación Musical aplicada a las escuelas». El Sr. Eugenio Pereira, en un ciclo de tres conferencias, dió a conocer el desenvolvimiento y valorización del folklore musical chileno. El Sr. Armando Carvajal se refirió a «Dirección Orquestal y Coral». La Sra. Andréa Haas, Profesora de Educación Ritmo-Auditiva del Conservatorio Nacional de Música, dictó dos charlas sobre su especialidad, las que completó con un curso práctico en el Instituto de Educación Física. El Sr. Mario Baeza, Profesor de Conjuntos Corales de colegios particulares, se refirió a «Problemas en la realización de coros escolares». El Sr. Fidel Cárcamo, Profesor de Coros de las Escuelas Normales, desarrolló dos clases prácticas de Conjunto Coral.

Paralelamente a las Jornadas Pedagógicas Musicales de los

días Miércoles, se realizaron en el Conservatorio Nacional de Música los Jueves, cursos sobre «Impostación de voces de niños», a cargo de la Sra. Lila Cerda de Pereira y de «Piano elemental», a cargo de Elisa Gayán.

El Miércoles 12 de Diciembre se puso término a las Jornadas Pedagógicas. Presidió este acto el Sr. Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Domingo Santa Cruz, quien dió a conocer a los concurrentes, en un interesante informe, la labor realizada, como asimismo la efectuada por la Comisión de Profesores de Música que, con anterioridad se había elegido para estudiar las finalidades de la educación musical y recibir sugerencias para su perfeccionamiento.

COMISION DE PROFESORES DE MUSICA PARALELA A LAS JORNADAS PEDAGOGICAS

La Comisión a la que acabamos de hacer referencia, y que se nombró para representar el total de profesores en un estudio detallado de la actual enseñanza musical, celebró varias sesiones de gran importancia con los fines de: a) determinar las finalidades de la enseñanza musical en sus diversos grados y aspectos; b) estudiar la realidad chilena de hoy día en el terreno de la enseñanza de la música; y c) señalar qué medidas podrían sugerirse para mejorar las condiciones actuales de dicha enseñanza, tanto las de inmediata posibilidad de realización, como las que pueden recomendarse para el futuro. Esta Comisión examinó al efecto, detenidamente los fundamentos que la educación pública chilena asigna a cada etapa de la enseñanza. Constató que la enseñanza musical guarda estrecha relación con toda la impartida para la formación cultural de los niños y que la música debe ser metódicamente enseñada, por cuanto la cultura no admite vacíos en el desarrollo integral del individuo.

Terminada la labor que le fué encomendada a esta Comisión, redactó un informe de sus deliberaciones y de las conclusiones a que había llegado, con el objeto de ser propuestas a la Comisión de Reforma de la Enseñanza que funciona en el Ministerio de Educación.

El informe fué leído y aprobado en la Asamblea de clausura de las Jornadas Pedagógicas.

ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

Como una consecuencia de las reuniones y estudios hechos por la Comisión de Profesores de Música, paralela a las Jornadas Pedagógicas, se consideró por unanimidad y con aplauso general de la Asamblea de clausura de estas Jornadas, una proposición formulada en el sentido de agrupar en una institución permanente, consagrada al estudio de la educación musical, a todas las personas que en una u otra forma participen en ella o se interesen por su evolución y progreso. De acuerdo con este espíritu, similar al que ha

animado a los Estados Unidos de Norte América al constituir el «Music Educators National Conferences», los miembros de la Comisión paralela declararon constituida la Asociación de Educación Musical, que tendrá como finalidad primordial el estudio de los problemas inherentes a la educación musical, con miras a la solución nacional de ellos.

La Asociación no interferirá en las actividades de los centros o agrupaciones gremiales del profesorado. De acuerdo con estos principios fundamentales, se eligió, firmando para el efecto un acta constitutiva, una comisión organizadora de la Asociación, la que quedó compuesta por las siguientes personas: Sras. Andrée Haas, Cora Bindhoff, Australia Acuña y Filomena Salas; Srtas. Laura Reyes y Elisa Gayán; Sres. Ezequiel Rodríguez, Luis Vilches, Teobaldo Meza y Carlos Isamitt. El Sr. Isamitt y la Srta. Laura Reyes fueron designados para los cargos de Presidente y Vice-Presidente respectivamente. Como Presidentes Honorarios se designó por aclamación a los Sres. Ministro de Educación y Rector de la Universidad de Chile. Directores Honorarios se nombraron a los Sres. Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Director General de Educación Primaria y Director General de Educación Secundaria.

La Asociación de Educación Musical cuenta en la actualidad con más de cien miembros inscritos en sus registros y está en conexión con los principales centros musicales y conservatorios particulares de Santiago y provincias.

La nueva Asociación ha recibido ya la invitación oficial para participar en los debates del Congreso técnico-artístico de los profesores especiales de educación primaria, siendo nombrado para representarla el profesor y consejero de la Asociación, Sr. Omar Greni. Igualmente ha sido invitada para participar en los trabajos del Seminario de Educación para Profesores Secundarios que se constituirá en el mes de Febrero en la ciudad de Viña del Mar, organizado por el Ministerio de Educación Pública. En esta ocasión, actuarán los Sres. Santa Cruz, Isamitt y Amengual como representantes de la Asociación. Oportunamente se designarán las personas que la representarán en la VI Convención Nacional del Magisterio, que se realizará en el mes de Enero y que tendrá a su cargo designar los delegados chilenos al Congreso Interamericano de Méjico.

ELISA GAYÁN.

C R O N I C A M U S I C A L

HOMENAJE AL DR. SPIKIN

En el Aula Magna de la Universidad Santa María, de Valparaíso, se rindió un homenaje al Dr. Alberto Spikin Howard, por la obra que ha desarrollado como Director del Departamento de Extensión Cultural de la citada Universidad.

El homenaje fué ofrecido por don Julio Salcedo, Presidente de la Alianza de Intelectuales de Valparaíso. A las palabras del Sr. Salcedo siguió un programa musical, en el que participaron los pianistas Olga Cifuentes, Margarita Domenech, Hugo Fernández y Oscar Gacitúa, la soprano Olga Caimi, acompañada al piano por el maestro Luis Esteban Giarda, y el Orfeón de Profesores de Valparaíso y Viña del Mar, dirigido por su fundadora, la Sra. María Righi de Vergara. La recitadora Pepita Silván tomó asimismo parte, con la declamación de poesías de Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, y la lectura de un cuento del escritor chileno René Campbell. El Dr. José García Tello pronunció un pequeño discurso al iniciarse la última parte de este acto, ensalzando la personalidad de Alberto Spikin como científico.

LA SINFONICA DE PERU VENDRA A VIÑA DEL MAR.

Como parte principal en la serie de actos culturales con que se celebrará en el vecino balneario de Viña del Mar la «Semana Peruana», se anuncia una serie de conciertos interpretados por la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima. Este destacado conjunto se trasladará en la integridad de sus componentes a Viña del Mar, para actuar en los últimos días de Enero y primeros de Febrero. Al frente de la Orquesta, visitará nuestro país su director, maestro Theo Buchwald.

Una exposición de pintura peruana moderna, conferencias y recitales, a cargo de destacadas personalidades del Perú, se consideran dentro de los programas de los actos culturales a que nos referimos.

LOS PREMIOS «ORREGO CARVALLO» DE 1945

El Premio «Orrego Carvallo» consagró en 1945 a dos valores que comienzan a destacarse de la joven generación musical chilena. Obtuvieron esta máxima distinción el pianista Alfonso Montecino y el violinista Tito Dourthé.

El programa que interpretó Montecino al oponerse a este concurso, fué el siguiente: «Fantasía Cromática y Fuga», de Juan Sebastián Bach; «32 Variaciones, en Do menor», de Beethoven; «Sonata N.º 2, en Sol menor», de Schumann; «Orgía», de Turina; y «Rítmica», de Samuel Negrete.

La trayectoria que ha seguido Montecino desde que inició sus estudios, hasta terminarlos en forma tan brillante, comenzó en Osorno, su ciudad natal (nació en 1924). Desde muy niño se sintió atraído por la música y la ejecución al piano. Comenzó a estudiar regularmente en el Conservatorio «Carolina Klagges», de Osorno, a los ocho años. Paralelos a sus estudios de música realizó los humanísticos, que terminó en Santiago, al trasladarse a la capital, en 1937, año en que entró al Conservatorio Nacional de Música, al curso del profesor Alberto Spikin Howard. Ingresó también a los cursos complementarios del Conservatorio, en los que reveló tener una sólida y amplia cultura, obteniendo así las votaciones más altas en todos sus exámenes. Después de obtener su grado de bachiller, terminó igualmente todos sus estudios teóricos y prácticos en el Conservatorio. Con el Premio «Orrego Carvallo» culminan sus actuaciones, tanto estudiantiles, como públicas. En efecto, Montecino ha participado en numerosos conciertos, organizados por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, por los Conciertos «Nuevo Mundo», y en recientes temporadas sinfónicas y de cámara. Actualmente estudia Composición con Domingo Santa Cruz, y en este terreno constituye también uno de los valores jóvenes más promisorios del arte nacional.

Tito Dourthé obtuvo el preciado galardón después de interpretar un programa que incluía obras de Händel, Wieniawski, Rode, Brahms y Mozart. Este violinista de veinte años de edad, miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, confirmó, con su notable interpretación, poseer relevantes condiciones artísticas.

Inició sus estudios de violín, en su ciudad de origen, Temuco, a los seis años, bajo la dirección del maestro Antonio Eibner, continuándolos con el profesor Luis Mutschler, en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago.

Sus actuaciones públicas han sido siempre de un significativo valor. Fuera de sus presentaciones estudiantiles, ha participado como solista en conciertos sinfónicos, bajo la dirección de los maestros David Van Vactor y Víctor Tevah, y últimamente interpretó en la temporada de Música de Cámara, la Sonata para violín y piano de Camargo Guarnieri, el destacado compositor brasileño, acompañado al piano por el autor.

ROSITA RENARD EN COLOMBIA

En el Teatro Colón de Bogotá se presentó, en su actual jira panamericana, la famosa pianista chilena Rosita Renard. El programa, formado por obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Chopin y Poulenc, mereció entusiastas comentarios de la crítica y constituyó un gran éxito de público.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA DE PRIMAVERA

Un total de quince conciertos populares, interpretados en diferentes teatros de barrio, ha constituido la temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Completamos la reseña de estos conciertos, iniciada en el número anterior, con la referencia de aquellos que han tenido lugar desde fines de Noviembre hasta la conclusión de la temporada.

Séptimo Concierto.—Teatro Nacional. 22 de Noviembre.

El violinista Pedro D'Andurain, discípulo del Profesor Mutschler, ejecutó la parte solista del «Concierto en Sol menor» de Max Bruch. La musicalidad que caracteriza a este joven artista,—que ya se anuncia como uno de los valores positivos con que ha de contar nuestra música,—y el dominio de las dificultades técnicas que presenta la partitura de Max Bruch, calificaron como ejemplar a la versión ofrecida en este concierto.

En el programa se incluían la obertura de «Oberon» de Weber, y obras de Liszt, Albéniz y Alfonso Leng. Dirigió el maestro Víctor Tevah.

Octavo Concierto.—Teatro Colón. 28 de Noviembre.

Actuó como solista la soprano Ruth González, ya presentada en conciertos anteriores de esta misma serie. Cantó dos arias, una de Alejandro Scarlatti y otra de Mozart, más la conocida «Canción de Mimí», de la ópera de Puccini «La Bohemia». El bello timbre de su voz, su ajustada técnica, le merecieron calurosos aplausos del público.

El maestro Tevah, que dirigió la orquesta, ofreció una bellísima interpretación de la «Sinfonía Inconclusa» de Schubert. De músicos modernos, figuraban en el programa la «Danza de la Súplica», del ballet «La Guitarra del Diablo» de Urrutia Blondel y la «Introducción y Danza» de «La Vida Breve», de Manuel de Falla.

Noveno Concierto.—Teatro Blanco Encalada. 29 de Noviembre.

Bajo la dirección del maestro Juan Casanova y con la participación como solista de la soprano Ilse Haggeman, se desarrolló el programa de este concierto.

Ilse Haggeman cantó los lieder «Mi Refugio», de Schubert, y «No te guardo rencor» de Schumann, más el «Retorna Vencedor» de «Aída» de Verdi. Era la primera vez que esta soprano se presentaba con orquesta en un concierto público y de semejante empresa, que presenta no pocos riesgos, salió por completo triunfadora. Exacta interpretación de tan distintos géneros como el lied romántico y la briosísima romanza de Verdi, descubrieron su ductilidad de ejecutante. Emoción firmemente mantenida, sobresalientes condiciones vocales y buena escuela, distinguieron a esta joven cantante, a la que espe-

ramos escuchar en programas más extensos, si no de mayor responsabilidad que el de su primera aparición.

Décimo Concierto.—Teatro Baquedano. 3 de Diciembre y Duodécimo Concierto, Teatro Oriente. 11 de Diciembre.

La soprano uruguaya Socorrito Villegas, de paso por Santiago, aprovechó la oportunidad de esta serie de conciertos sinfónicos populares para presentarse ante nuestro público. Visita tan fugaz y tan brillante como la de un meteoro, pero también como la de un meteoro no menos deslumbradora. Socorrito Villegas, dentro de su extremada juventud, posee una de las más bellas voces de soprano lírica que hemos escuchado. Por su grato color, como por la extensión de su registro. A esto, que es sustancial, ha de agregarse un dominio tan perfecto de «su instrumento», como sólo es posible cuando una inteligencia bien dirigida desde los primeros pasos se desarrolla a impulsos de una vocación irrefrenable.

En el primero de los dos conciertos que comentamos, Socorrito Villegas cantó cuatro canciones de Leo Delibes, entre ellas las famosas «Muchachas de Cádiz», y «En el Bosque». La gracia fin de siglo, el espanolismo de tarjeta postal de la primera, igual que los trinos, trémolos, portamentos, notas picadas y demás artificios de la volantería fingida en la segunda, fueron ofrecidos con absoluta propiedad en el estilo y en sus aspectos técnicos. La afinación de Socorrito Villegas es sorprendente, incluso en los pasajes más difíciles de las figuraciones melódicas de estos géneros líricos, que siempre suelen pasarse un poco por encima, resbalando sobre las notas. Pero Socorrito Villegas ejecutó las de sus canciones con la precisión y nitidez de un instrumento. Cada sonido, hasta el más rápido o simple adorno, justo, bien hecho. Sobre la interpretación del «Alleluia» de Mozart, este aria rococó con un máximo de galantería y un mínimo de religiosidad, no habría sino insistir en lo ya dicho.

En su segundo concierto, en el Teatro Oriente, Socorrito Villegas ejecutó las dos canciones de «Lakmé» de Leo Delibes, que tanto éxito obtuvieron en el de su presentación, y «Margarita en la rueda» de Franz Schubert. Este lied nos mostró que la artista puede calar en capas de más hondo lirismo que el tan a flor de piel de las obras que antes comentamos.

Víctor Tevah, al frente de la orquesta, interpretó como obras básicas de sus programas: en el primero, el «Capricho Español» de Rimsky-Korsakoff y un «Preludio» de René Amengual; en el segundo, la «Quinta Sinfonía» de Beethoven y el «Andante Apasionado» de Enrique Soro.

Undécimo Concierto.—Teatro Esmeralda. 6 de Diciembre.

Este concierto fué dirigido por el maestro Casanova Vicuña. La Orquesta Sinfónica de Chile interpretó el siguiente programa: Obertura de «El Príncipe Igor» de Borodin, «Dos danzas noruegas» de Grieg y «Las Tres Maravillas» de la ópera «El Zar Saltan» de Rimsky-Korsakoff. También figuró en este concierto el cuento sinfónico de Casanova Vicuña «El Huaso y el Indio». Como solista actuó la soprano Inés Tapia, quien interpretó dos arias de «Las Bo-

das de Fígaro» de Mozart y «Veremos un bello día» de la ópera «Madame Butterfly» de Puccini.

Celebramos en Inés Tapia el agradable timbre y la homogeneidad de su voz, aún en la parte grave de su registro, pese a que en ésta disminuyó la potencia de su voz. El Director no tomó en cuenta esta contingencia al hacer tocar a la orquesta demasiado fuerte, en vez de indicar un discreto diminuendo. En cuanto a la interpretación, hay que hacer notar en esta soprano sus grandes condiciones musicales; la correcta ejecución de las arias de Mozart se vió realizada por su cabal comprensión del estilo dramático de este maestro. Por otra parte, la interpretación que Inés Tapia brindó del aria de Puccini fué un notable acierto, al prescindir de las acostumbradas exageraciones que se suelen escuchar.

Décimo cuarto Concierto.—Teatro Portugal. 19 de Diciembre.

En el último concierto de la temporada sinfónica de Primavera, actuó el violinista chileno Tito Dourthé como solista. Este músico ha sido recientemente laureado con el Premio «Orrego Carvallo» del Conservatorio. Interpretó, bajo la dirección de Víctor Tevah, el «Concierto en Re menor» para violín y orquesta, de Wieniawski. Hemos comentado ya en otras ocasiones las extraordinarias cualidades de este joven virtuoso, ratificadas ahora una vez más. Celebramos que haya desaparecido en él la nerviosidad que a veces lo invadía y que opacaba levemente sus ejecuciones.

La Orquesta interpretó la obertura «La Gruta de Fingal» de Mendelssohn, un Gopak de Mussorgsky, el «Capricho Español» de Rimsky-Korsakoff y el «Preludio Sinfónico» de Amengual.

De los demás conciertos de esta serie, que presentaron características especiales, figuran comentarios aparte en esta misma sección.

CONCIERTOS PARA EMPLEADOS Y OBREROS

Además de los conciertos ofrecidos por el Instituto de Extensión Musical en diversos teatros de barrio y de numerosos educacionales, se han efectuado dos conciertos populares para empleados y obreros, en los teatros Caupolicán y Baquedano, durante la temporada de Primavera. Al primero de ellos ya nos referimos anteriormente. En él participó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Tevah y actuó como solista el notable pianista chileno Alfonso Montecino. En el segundo, la Orquesta Sinfónica de Chile, también bajo la dirección de Tevah, interpretó el siguiente programa: Obertura de La Gruta de Fingal, de Mendelssohn; primer movimiento de la Quinta Sinfonía, de Beethoven; Corpus en Sevilla de Albéniz; Canto de Invierno, del compositor chileno Alfonso Leng y Obertura 1812 de Tchaikowsky.

El joven violinista chileno Tito Ledermann interpretó la parte solista del «Rondó Caprichoso» para violín y orquesta, de Saint Saens. Esta obra, de gran efectismo, no tuvo ni por parte del Director ni por la del solista la exacta versión que le corresponde. Bien que Ledermann, a través de su ejecución acusó el dominio absoluto que

tiene de su instrumento. Juan Matteucci tuvo a su cargo los comentarios al programa.

FESTIVAL BISQUERTT

Como el festival de obras de Camargo Guarnieri, con que se inauguró la temporada sinfónica de Primavera, el de composiciones de Próspero Bisquertt se celebró en el Teatro Municipal. Constituyó el décimo tercer concierto de esta serie y tuvo lugar el 14 de Diciembre.

Fué organizado este Festival Bisquertt como homenaje al compositor, en los cuarenta años de su labor artística. Este mismo hecho,—el de una obra dilatada a lo largo del tiempo,—permitía ya una mayor variedad en el programa, más acusados contrastes dentro de un mismo estilo, que lo salvaban de la monotonía a que aludimos al reseñar el Festival Camargo Guarnieri.

Víctor Tevah incluyó en su programa obras como «Destino» y «Taberna al Amanecer», poemas sinfónicos que pertenecen a la que puede señalarse como una primera época de Próspero Bisquertt; obras que representan una etapa intermedia, como «La Procesión del Cristo de Mayo» y el tríptico «Noche Buena», más la suite sinfónica «Metrópolis», escrita en 1940 y, por tanto, una de sus últimas producciones.

El temperamento musical de Bisquertt, lírico-descriptivo, le permite obtener momentos de delicada sugerencia poética, por medio de una hábil disposición de timbres instrumentales. Si su orquestación tiene vinculaciones con las de ciertos maestros contemporáneos—Ravel, por ejemplo—jamás el músico chileno pierde la originalidad necesaria a su propia expresión. Se descubre en Bisquertt, en su concepto de la música y en la manera como se sirve de los elementos técnicos, una afinidad de posiciones con los post-impressionistas franceses. Lo que demuestra como, por distintos caminos, las leyes de una época al fin reúnen a los músicos, fieles al espíritu de su tiempo, en esa unidad común de estilo que las generaciones venideras reconocerán como el del Siglo XX, en su primera fase. Estoy seguro de que, dentro de doscientos años, personalidades tan dispares como Ravel, Milhaud, Falla, Halffter o Strawinsky, aparecerán dominadas por un matiz de época tan fuerte para los aficionados de entonces como para nosotros lo es el que existe entre los polifonistas del Siglo XVI, los clavecinistas del XVIII o los sinfonistas del primer romanticismo. Digo esto, porque si en Bisquertt he querido resaltar los lazos que lo ligan a los principios de nuestro tiempo, es precisamente para poner de relieve la vitalidad de sus creaciones, su autenticidad. Menos formal que Ravel o Roussel, a los que se vincula por su maestría en la disposición de la orquesta y por ciertos rasgos de su lirismo,—con hondas raíces románticas,—todo lo que en los impresionistas franceses tiende hacia la academia, en el músico chileno prosigue las rutas más libres de la música poemática. Sin caer en lo narrativo vulgar o en descripciones amaneradas,

Bisquer tt es ante todo un compositor de poemas sinfónicos, de música con programa. Ello se hizo bien evidente en la agrupación de sus principales obras presentadas en el concierto que comentamos. Elementos peculiares del folklore chileno,—giros de tonada, ritmos de cueca,—prestan su color inconfundible a estas composiciones que, sin duda, figurarán entre las que han de representar con justos títulos a la música chilena de hoy.

CORO ANA MAGDALENA BACH

A fines de Noviembre, se presentó en el Teatro Municipal el Coro femenino Ana Magdalena Bach, dirigido por Marta Canales Pizarro, entusiasta animadora de tantas iniciativas musicales. Artista nacida, personalidad que no ha rehusado esfuerzos para cultivarse, Marta Canales cuenta en su haber con una labor tan discreta como positiva en los anales de nuestra vida musical. No es éste el primero, ni será el último, de los coros creados por esta mujer infatigable para cultivar el repertorio más hermoso de la música para voces solas. Hoy día existen en nuestro país muchos y buenos coros polifónicos. Ni uno solo de ellos deja de tener que agradecerle algo al ardor con que Marta Canales inició, años atrás, la obra precursora a la completa renovación del ambiente que hoy admiramos. Precursora con títulos indiscutibles de la labor llevada a cabo por la Sociedad Bach, Marta Canales viene a serlo de cuanto con posterioridad a aquel movimiento se ha hecho dentro del campo de la música en Chile. Así de grandes han sido las repercusiones de un hecho tan sencillo como que una mujer, con sensibilidad artística y buen criterio, reuniera en su casa a un grupo de jóvenes para cantar obras olvidadas de los viejos maestros de la polifonía, de los renacentistas italianos y los primeros músicos del barroco alemán,—Juan Sebastián Bach, en primer término,—cuando todo lo que no fuera el canto operístico era un mundo desconocido para el común de los aficionados chilenos.

Para referirnos a la presentación del Coro Ana Magdalena Bach, motivo de esta crónica, hemos de destacar la disciplina que rige este conjunto de tan hermosas voces y lo acertado de las versiones ofrecidas. Que lo fueron de composiciones de Palestrina, Lassus, Costeley, Bach, Mozart, Carissimi y de la propia Marta Canales, en arreglos de música tradicional anónima o en creaciones originales, como su bella «Canción de Cuna».

La soprano, señora Teresa Irarrázaval de Jiménez, interpretó en la parte central del programa un recital de arias de Bach y Pergolesi y de canciones de Strauss, Duparc y Falla. Bella voz, de cálido timbre, excelente escuela, la hicieron merecedora del éxito que obtuvo ante el numeroso público que llenaba la sala del Municipal.

El Coro Ana Magdalena Bach, repitió su concierto el 12 de Diciembre en el mismo teatro, con idénticos resultados en cuanto a su triunfo artístico.

S. V. y D. N.

Arnaldo Tapia Caballero y Fredy Wang se presentaron ante los socios del Instituto Chileno-Británico en un recital de sonatas para violín y piano. Sonatas de Vivaldi, Arne, Händel y Beethoven, formaban el programa.

La Liga contra el Alcoholismo patrocinó un concurso de canto y recitación, que tuvo lugar en Valparaíso. Actuaron coros femeninos y masculinos de diversos liceos y escuelas de la ciudad, solistas, etc.

El arpista español Nicanor Zabaleta volvió a presentarse en los primeros días de Diciembre, en un concierto celebrado en la sala de audiciones del Hotel O'Higgins de Viña del Mar, bajo los auspicios de la Sociedad Pro-Arte. Zabaleta partió en una extensa jira de conciertos por el sur del país, que le ocupará las primeras semanas del nuevo año, para trasladarse después a Argentina, donde inaugurará la temporada de conciertos del Teatro Colón de Buenos Aires.

LA SERENA

Los Coros Polifónicos del Ateneo de La Serena se han presentado en un concierto realizado en la Sala Centenario, bajo la dirección del profesor Gustavo Galleguillos y del Sr. Jorge Peña Hen. Un pequeño conjunto instrumental de aficionados participó asimismo en el desarrollo de este acto cultural.

La crítica destaca con elogio el estreno de «Canción de Otoño», sobre un poema de Verlaine, escrita por Jorge Peña Hen para coros y orquesta. De este mismo joven compositor, se interpretó un «Concierto en Do menor, para piano y pequeña orquesta».

Jorge Peña Hen, nació en Coquimbo, el año 1928 y en la actualidad sigue los estudios de Humanidades en el Liceo de Hombres de La Serena. Estudió Composición con el maestro P. H. Allende, aunque por un corto tiempo, siendo casi en absoluto de autodidacta su formación musical.

En la Sala Centenario tuvo lugar, asimismo, una presentación de las alumnas de piano de la profesora señora Teresa Slaibe de Bullard.

COQUIMBO

El Coro Polifónico del Ateneo de La Serena se presentó en este puerto, actuando en el Teatro de la Escuela Modelo. Interpretó el motete «O vos omnes» de Tomás Luis de Victoria, corales de Juan Sebastián Bach y el «Ave verum» de Mozart, junto a otras composiciones de músicos románticos y modernos.

TALCA

En el Teatro Municipal de esta ciudad se han venido efectuando una serie de interesantes acontecimientos musicales durante el año recién pasado. En el mes de Marzo actuó la Orquesta Sinfónica de Chile; pocos meses después actuaban el famoso pianista Arnaldo Tapia Caballero y el violinista Tito Ledermann; en Octubre se presentó la pianista polaca Felicja Roon; en Noviembre el Coro de la Sinfónica de Concepción, dirigido por el maestro Arturo Medina, ofreció un magnífico concierto y, a fines de este mismo mes, la Compañía de la Asociación Lirica Nacional de Santiago, ofreció las óperas «Rigoletto» y «La Bohemia». Nicanor Zabaleta y el Coro de la Escuela Normal de Talca ofrecieron los últimos conciertos del año.

A todos estos actos musicales, la ciudad ha respondido con pleno entusiasmo, demostrando la madurez de su cultura artística.

CHILLAN

La orquesta de la Sociedad Musical Santa Cecilia, rindió homenaje a la patrona de la música en un concierto ofrecido al público de Chillán, el 8 de Noviembre. Fué dirigido por el maestro Otto Schaeffer. Se interpretaron la obertura de «El rapto en el serrallo» de Mozart y la «Sinfonía en Mi menor» de Haydn, en la primera parte. En la segunda, la orquesta ejecutó la «Sinfonía en Re mayor», asimismo de Haydn.

Bajo los auspicios de la Sociedad Musical Santa Cecilia, el 24 de Noviembre, en la sala de actos del Liceo de Niñas, se presentó el arpista español Nicanor Zabaleta. El violinista Lorenzo Recabarren ejecutó, ante el alumnado del Colegio Industrial Adventista de esta ciudad, dos conciertos con muy interesantes programas.

CORONEL

La Escuela Superior N.º 1 de Hombres, con la cooperación de la Escuela de Niñas N.º 2, han formado un conjunto coral a voces mixtas, que ha llevado ya con éxito varias presentaciones. En el repertorio del Coro figuran obras de los maestros de la música clásica europea y arreglos de canciones folklóricas de los diversos países de América.

VICTORIA

El Coro Polifónico de Victoria, nacido como prolongación del antiguo Coro de Hombres de la Escuela Normal, se ha constituido en agrupación a voces mixtas, gracias a la cooperación prestada por numerosas señoritas estudiantes de la Escuela Coeducacional de esta ciudad. Bajo la dirección del maestro Carlos Agüero, ha proseguido con infatigable celo sus ensayos, hasta poderse presentar el 22 de Noviembre en un concierto que obtuvo considerable éxito. El Comité de Extensión Cultural de esta ciudad ha resuelto patrocinar la obra que cumple este Coro.

El profesor Carlos Agüero dirige también una Orquesta de Cámara, formada por alumnos de la Escuela Normal.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

CUBA

La Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana ha cumplido recientemente 27 años de existencia. Fundada el 2 de Diciembre de 1918, por un grupo de señoras, ha sido regida desde entonces por una Junta Directiva femenina. Esta institución es la primera sociedad de conciertos establecida en Cuba. En el transcurso de su existencia ha

presentado a los más grandes artistas del mundo, cantantes y solistas instrumentales, así como a conjuntos; entre éstos a las orquestas sinfónicas de varias ciudades americanas, a la compañía de ópera del Metropolitan de Nueva York y a compañías de ballet y de teatro.

En 1928, Pro-Arte inauguró su propio teatro, el Auditorium, con cabida para 2.500 personas, edificio en el que además existen salas para conciertos de cámara, conferencias, biblioteca, etc.

Bajo la inteligente dirección de su fundadora, Sra. María Teresa García Montes de Giberga, fallecida en 1930 y de sus sucesoras, Sra. vda. de Albarran y Sra. Laura Rayneri de Alonso, actual Presidenta de la Sociedad Pro-Arte, la institución ha desarrollado una vasta labor de difusión musical, tanto por actuaciones públicas, como por la actividad docente llevada a cabo por sus escuelas de Ballet y Declamación.

URUGUAY

Una notable labor ha desarrollado en 1945 el Departamento de Arte y Cultura Popular del Ministerio de Instrucción Pública. Para apreciarla nos basta remitirnos a la enumeración de algunas relevantes personalidades que han participado en actos organizados por ese Departamento: el compositor norteamericano Everett Helm, el venezolano Juan Vicente Lecuna, el profesor Milton Rossel, de la Universidad de Chile, los músicos argentinos Alberto Ginastera y Angel Lasala, entre otros.

Recientemente se efectuó en el Salón de actos públicos de la ciudad de Montevideo, el acto de clausura anual de las labores del Departamento de Arte y Cultura Popular. Participaron los siguientes oradores: María V. de Müller, directora del citado Departamento; el Dr. Felipe Gil, Secretario General de la Universidad de Montevideo y el Dr. Juan J. Pol Saizar, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública. El programa musical estuvo a cargo del Coro de la Asociación Cristiana de Jóvenes, bajo la dirección de Gilda Müller.

ESTADOS UNIDOS

En un festival de música de cámara checoslovaca, que tuvo lugar en el Times-Hall de Nueva York, fueron presentadas obras de los compositores Leos Janacek (Diario de un Desaparecido, para canto); Bohuslav Martinu, (Quinteto para piano y cuerdas) y Ferenc Molnar (Quatre Visages, para viola).

Ultimamente se presentó al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el compositor francés Darius Milhaud, dirigiendo un programa en el que figuraban sus dos más recientes obras: «Suite Francesa» y «Bal Martini-Quais».

En el Museo de Arte Moderno de Nueva York fueron presentadas, bajo los auspicios del Grupo Musical Cubano-Americano,

varias composiciones cubanas, entre las que figuraban las siguientes: «Motivos de Son», de Amadeo Roldán, para pequeña orquesta; «Sones de Castilla», de Pedro Sanjuán; una «Sonata a tres», para dos trompetas y trombón, de José Ardévol; y «Homenaje a Soler», del joven compositor cubano Julián Orbón.

En primera audición fué dada a conocer en Nueva York, por la Pequeña Sinfónica de dicha ciudad, la «Sonata da Chiesa», de Virgil Thomson, en un concierto dirigido por el autor.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea presentó un programa que incluía «Tres Chaconas», para voz y piano, de John Ward; «Bredon Hill», de Dika Newlin; y «Sonata para cello y piano, Op. 17», de Ben Weber.

La Orquesta de Cámara de Nueva York estrenó recientemente «Pantomima» y «Marcha Sarcástica», del «Hamlet», de Shostakovich; «Rapsodia Transilvania», de Tibor Serly; y «Fantasía», para viola y orquesta, de John Klenner.

Eugène Ormandy, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, presentó las «Fábulas para narrador y orquesta», de Vincent Persichetti, sobre textos de Esopo. Igualmente en Filadelfia, fué interpretada en primera audición una «Pastoral para quinteto de instrumentos de viento», del mismo compositor, bajo los auspicios del Franklin Institute y la Arte Alliance. Por otra parte, en los Conciertos de Cámara del Conservatorio de Filadelfia, fué dada a conocer la «Tercera Sonata», para piano, interpretada por la esposa de Persichetti.

El Grupo Musical Siglo Veinte presentó una obra reciente de Persichetti, la «Sonata para dos pianos». En el mismo programa figuraba la «Suite para oboe, clarinete y viola», de Randall Thompson; y la «Sonata para piano, a cuatro manos», de Francis Poulenc.

GRAN BRETAÑA

Ultimamente fué transmitida por la BBC de Londres la más reciente de las obras del compositor británico, Vaughan Williams. Ella es un Concierto para oboe y orquesta de cuerdas, en estilo clásico. Fué interpretado por el famoso oboísta inglés, León Gossens, y la Orquesta Londinense de Cuerdas, dirigida por Charles Groves.

Han llamado la atención dos nuevas obras de Benjamin Britten: el «Cuarteto N.º 2, en Do, Op. 36», que fué ejecutado en Londres por el Cuarteto de Cuerdas Zorian; y un nuevo ciclo de canciones para tenor y piano, «Los sagrados sonetos de John Donne», Op. 35. Fueron interpretadas en el Wigmore Hall, de Londres, por Peter Pears, acompañado al piano por el autor.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Glasgow se reunió en un concierto con el coro de la Sociedad Coral de dicha ciudad, bajo los auspicios de la Real Academia Escocesa de Música. El programa, que fué dirigido por el Dr. Bullock, incluía las siguientes obras: «Primera Sinfonía», de Gliere; Obertura «Froissart», de Boyce; y «Cantos de Bravura», de Dyson.

La Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por William Cameron, dió un concierto en la Catedral de Glasgow, cuyo programa contemplaba las siguientes obras: «Enigma», de Edward Elgar; la «Quinta Sinfonía», de Beethoven; y «Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis», de Vaughan Williams.

La Sociedad Musical de la Universidad de Cambridge auspició un concierto en el que actuó la orquesta de dicha institución, interpretando el «Requiem», de Verdi, bajo la dirección del Dr. Patrick Hadley. El concierto tuvo lugar en la Capilla del Colegio del Rey.

Los Coros de la Catedral y del Colegio de Winchester, interpretaron recientemente un programa que estaba constituido por Motetes y Anthems. Compartieron la dirección de este concierto los doctores Sydney Watson y Harold Rhodes. El Dr. Rhodes interpretó al órgano el «Preludio y Fuga en la menor», de J. S. Bach. En el programa figuraba «Hossanna al Hijo de David» y «Gloria in Excelsis», de Weelkes; «Ascendit Deus», de Peter Philips; y coros de William Byrd, Bainton, y Charles Wood.

CRONICA RETROSPECTIVA

Dukas o el eclecticismo

EL MUNDO MUSICAL DE 1840

«En mi tiempo, señor, no se llegaba nunca». Esta réplica de Degas a un joven pintor anhelante de alcanzar la gloria a toda prisa, podría servir de epígrafe a una biografía de Eduardo Lalo. Como César Franck, como Camilo Saint-Saëns inclusive, Lalo conoció en su juventud todos los dulzores de una época particularmente enemiga de los talentos libres de la imitación servil de los modelos consagrados. ¡Modelos que eran todavía Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Auber y Adam! Representaban el gran arte y casi toda la música. Aunque la verdadera música no fuera ignorada en absoluto ni totalmente menospreciada. Se sabía que había sinfonías. Se estaba con vaguedad informado de la existencia de una música de cámara. Y se respetaban estos *géneros sabios*. Se les concedía una previa confianza. Pero se dejaba su culto a los especialistas, a los aficionados tesoneros y a los abonados a los conciertos del Conservatorio. Estos formaban un grupo de iniciados, demasiado poco numeroso como para imponer una reputación nueva, cerrado por principio a toda novedad y persuadido de que no había más buena música que la de los muertos, que se habían llevado su secreto a la tumba.

No obstante, Berlioz había por entonces, y a intervalos, turbado esas ideas y sacudido aquel pesado ambiente. Bien que sus manifestaciones fulgurantes no pasaran sino de un fenómeno aislado. Y aunque se creó calurosos partidarios, aunque suscitó violentos entusiasmos, sus apariciones pronto volvían a caer en el silencio y casi todos lo consideraban como un excéntrico, medio loco.

Tal era poco más o menos el estado del mundo musical cuando, hacia 1840,

Eduardo Lalo vino de Lille a París para formarse como compositor.

EL DESPRECIO A LA GLORIA Y LOS FINES DEL ARTE

Lo que salta a la vista inmediatamente en la historia de los comienzos del arte musical moderno, es la simplicidad de sus primeros destinos. Eran por completo religiosos, como en las demás artes, y no precisaban recurrir al sufragio de ningún público. En el canto-llano, la música es también tan anónima como en la canción popular. Fueron precisos varios siglos para que apareciese, con el contrapunto y la oposición de las melodías entre sí, un arte de formación sabia, cuyo fin es por otra parte, tan inmediato y casi idénticas sus relaciones con el objeto que persigue. Ni Palestrina, ni sus contemporáneos, ni sus sucesores bajaron para lo que se llama la gloria. Su obra lleva aún los rasgos del anonimato de las edades precedentes. La música religiosa no se hallará, en consecuencia, de acuerdo con las conveniencias de su función, sino en cuanto repudie toda relación con el arte mundano, individual y apasionado que, imaginado en el mismo tiempo por los madrigalistas, va gradualmente a procurar el nacimiento de la ópera y a colocar, por primera vez, la música bajo la dependencia del auditor.

Así, desde su primer y completo desenvolvimiento en formas artísticas, en las grandes escuelas italianas y flamencas, el arte musical reviste una significación trascendente que penetrará poco a poco las producciones del ingenio profano y no se perderá jamás. Los grandes maestros de todas las épocas despertarán los ecos de este arte sin público en algunas de sus obras, con frecuencia las mejores y las más

bellas. El sentido ritual de la música religiosa podrá debilitarse más y más. Su significación superior acrecerá con elementos nuevos y se enriquecerá con todos los modos de interpretación libre. La más alta música moderna nacerá de aquella, poco más o menos como la filosofía ha nacido de la teología escolástica.

MOZART, MUSICO DRAMATICO

Al aparecer Gluck, el predominio del drama sobre el espectáculo y sobre el placer puramente musical, se estableció de una manera que parecía definitiva. La música sinfónica, nacida de la alianza del contrapunto y de la música de danza, se emancipó poco a poco de las formas antiguas de la *suíte* y del *concierto*; con Haydn, ensaya intentos más audaces y con Mozart llega a maravillosos resultados. El prestigio de la música instrumental va desde entonces a ganar cada vez de una manera más firme el dominio entero del arte. Mozart, cuyo genio renueva todos los géneros, va a crear respecto del teatro de Gluck, y por oposición a él, otro por completo diferente, cuyo lenguaje musical, elevado al último grado de la flexibilidad y a una riqueza desconocida hasta ese momento, le servirá de base y de principio.

La aparición de este músico prodigioso, decide una orientación hacia rutas nuevas. Las grandes corrientes del arte moderno se hallan desde entonces establecidas. Las direcciones divergentes del drama musical se acusan progresivamente, mientras que la posición del artista frente al público se modifica cada vez más y el instinto de la multitud substituye decididamente en su influjo a los del gusto aristocrático. Esta evolución de dos siglos, que recorre todos los grados de formación y de crecimiento de la música instrumental y del teatro cantado, se corona con una floración de obras maestras. Pasará los límites de la tradición clásica, de la trazada por Gluck, Haydn y Mozart, y alcanzará con Beethoven el punto en el cual el arte tradicional se pierde en la fantasía y su función social vuelve a hacerse religiosa en el sentido más amplio de la palabra.

APOLOGIA DE WAGNER

Ricardo Wagner edificó su obra gigantesca sobre la idea de ese arte-religión que intentó aceptara la humanidad nueva y que es, si bien se considera, vecino al arte de las grandes épocas creyentes, al reencontrar su correspondencia exacta bajo una forma trágica y apasionada. Al penetrar la tradición dramática y musical de Gluck y Mozart con la luz trascendente de la obra de Beethoven, al colorearla con el pintoresquismo romántico de Weber, al transferirla una dignidad poética que la hace apta a la expresión de los conflictos más misteriosos del alma y del destino humanos, que la sinfonía resuelve en una armonía superior, el drama wagneriano reemplaza a la creación musical en el terreno del lirismo metafísico de las edades de la fe. El público de su tiempo, con el que Wagner se mantuvo en perpetuo antagonismo, estaba tan poco preparado como era posible para experimentar el despotismo ideal de una tal concepción dramática. El viejo arte decorativo de la ópera, encorsetado en algunos rasgos tomados al heroísmo clásico de Gluck y de Spontini, bastaba a sus necesidades de belleza. Ciertamente, la novedad musical de la obra wagneriana era ya de por sí un grave obstáculo a su difusión. Pero aún cuando el músico Wagner hubiera desde el primer momento triunfado como triunfó más tarde, la verdadera naturaleza de su arte no hubiera sido mejor comprendida, o por lo menos no se hubiera asimilado mejor a las costumbres del Teatro-Comercio que lo ha sido hoy, cuando forma el fondo de todo repertorio que se respeta.

El verdadero pensamiento de Wagner, aquel cuya imagen nos es fielmente trazada por las realizaciones de Bayreuth, imprime al arte un carácter tan severo, en efecto, como el apoyo de una verdadera religión tan solo hubiera podido prestarle cerca de un público de una legitimidad indiscutible, como en otro tiempo lo hiciera el culto católico con el arte de Palestrina.

(De los artículos de Paul Dukas, publicados por la «Revue Musicale», «Mercure de France», etc.)

EL RINCON DE LA HISTORIA

LA NAVIDAD Y SUS MAITINES

«De Diciembre a Enero, mejor puchero», decían los antiguos por el mucho recaudo que las pesadas carretas rechinantes iban trayendo de las chacras vecinas para surtir las abigarradas fondas de la Alameda de las Delicias.

A la vera de los bueyes o corriendo junto al tajo abierto de las acequias, enhiestas las cabezas con el bonete maulino o el jaspeado sombrero de Colchagua, los huasos traían al anca a las rollizas cantoras que venían a entonar en la vihuela el «cogollo» sencillo e intencionado a la «guagua linda» del pesebre favorito.

Las Iglesias atraían a los fieles con el adorno multicolor de los pesebres, y las casas particulares se hacían entonces estrechas para contener las visitas que iban a comentar las escenas bíblico-populares que por tradición exhibían las familias. En vano las autoridades eclesiásticas prohibieron «los cantos a lo adivino y los villancicos burlescos y pidieron moderación en aquella jocosidad que hace el bullicio una farsa del coro».

Sin embargo, la costumbre colonial seguía imponiéndose y todos los años la orquesta de Navidad de los niños preparaba sus trompetas ensordecedoras, los canutillos de zapallo, los pitos de caña, «los canarios de agua», las matracas y los pífanos, para corear estrepitosamente el esquinazo final de la Misa del Gallo.

Junto al pesebre, las cantoras agudizaban su falsete entonando los aguinaldos de la ofrenda:

Cebollas de las Barrancas
le trajo Pedro Llantén,
choclos y porotos verdes
de la Hacienda de Lonquén.

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

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

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

Duró aquello desde los primeros años coloniales hasta muy entrado el siglo XIX, y la «guagua linda», bajo un toldo formado por alas de ángeles, arrullado por las imágenes quiteñas de José y María, recibió el sano aliento agrario del asno bíblico y del paciente buey.

El último y más renombrado de los nacimientos que recuerdan las crónicas, fué el de doña María Palacios, en lo alto del edificio del Convento de las Monjas Agustinas, en que se oía aquel delicioso villancico que comenzaba con las siguientes estrofas:

San José miró a María,
María miró a José,
los dos miraron al Niño,
y se sonrieron los tres.

Al terminar la ceremonia de la Misa del Gallo, la Pascua continuaba bajo la noche estrellada, oliente a albahaca y a primicias frutales. Había maitines en el Llano de Santo Domingo, junto a la Viñita, donde el negro Coscoroa,—el negro jetón que toca el tambor—, asustaba a los niños con sus cabriolas de «catimbao». En la Plaza de San Isidro, las parejas entonaban, al filo de la propicia media noche, aquello de:

Esta noche es Nochebuena
noche de parar la oreja
y asomarse a la ventana
por ver si ronca la vieja.

Y en la vieja Cañada, la muchedumbre esperaba la aurora, bailando furiosamente la cueca en las fondas, entre el vocinglerío de los pregoneros—La albahaca para las niñas retacas—Bien heladita la horchata—Con malicia...a...a, en la confraternidad democrática de la vistosa ramada de: «*Aquí está Silva*».

E. P. S.

DISCOS - RADIO

TRANSMISIONES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE ha presentado a lo largo del presente año una intensa actividad radiodifusora, en colaboración con las emisoras CB 66, Radio Chilena, y CB 57 y CB 180, Radio Sociedad Nacional de Agricultura.

Radio Chilena ha tenido a su cargo la transmisión de los conciertos del Instituto de Extensión Musical, los días Viernes de cada semana, desde el Teatro Municipal de Santiago, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de prestigiosos maestros chilenos y extranjeros, en un total de diecinueve conciertos.

Esta misma emisora ha transmitido regularmente, desde el mes de Marzo, los días Sábado, las audiciones que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile organiza en colaboración con la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música. Los programas de estas audiciones radiofónicas son preparados a base de la transmisión de una parte sinfónica y otra de cámara, incluyendo siempre grabaciones de obras de autores nacionales. De la producción nacional, se han radiodifundido obras de los compositores Urrutia Blondel, Isamitt, Alfonso Leng, Santa Cruz, Bisquertt, Pedro Humberto Allende, Alfonso Letelier, Enrique Soro, René Amengual, y las grabaciones realizadas por los Coros Polifónicos de Concepción y los conjuntos de música popular chilena que actúan en la colección de aires folklóricos de Chile, discos seleccionados por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad. Cada una de estas audiciones ha intercalado siempre noticiarios de arte y completa información de las actividades del Instituto de Extensión Musical, la Facultad de Bellas Artes o los servicios de su dependencia, tanto en el terreno musical como plástico.

Por Radio Sociedad Nacional de Agricultura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en colaboración con el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, ha realizado todo un interesante ciclo de audiciones folklóricas, transmitiendo obras tradicionales de diversos países, en programas comentados y ambientados, tanto en forma histórica como analítica.

De esta manera, se han transmitido los siguientes programas:

MÚSICA FOLKLÓRICA ESLAVA: Con canciones y danzas tradicionales, litúrgicas y populares rusas, circasianas, caucásicas y armenias, representando desde los ásperos cantos de los «kirgizes», hasta la expresión del folklore eslavo en las obras de Borodin, Musorgsky y Rimsky Korsakoff.

MÚSICA POPULAR DE ORIENTE: El continente asiático, en su expresión musical, ha estado representado por canciones de Siam y Birmania, Ceylán, China y Persia.

MÚSICA NEGRA DE AFRICA: Grabaciones posibles gracias a la expedición al oeste del Continente Africano, realizada por el Field Museum de Historia Natural de Chicago, cuyas copias obran en nuestro poder gracias al obsequio de la Biblioteca del Congreso de Washington. Canciones del Sudán Francés, de las tribus de los Malinke y Bambara; de Angola, Timbuctú, cantos tunecinos y de la región del delta en Egipto.

MÚSICA DE EUROPA: Contempló grabaciones de impresiones sinfónicas basadas en cantos populares de España, en obras de los compositores españoles Granados, Albéniz y Manuel de Falla.

MÚSICA HISPANO-AMERICANA: Con obras representantes de las corrientes indo-americanista, mestiza o criolla y afro-americana de los siguientes países:

CHILE: Transmisiones de música aborígen: cantos recogidos por Pedro Humberto Allende. Danzas criollas típicas de la Patria Vieja y de la Patria Nueva; en versiones de José Zapiola, Frezier y Poeppig; cantos tradicionales recogidos por María Luisa Sepúlveda, Los Provincianos, hermanas Acuña, Alfonso y José Letelier, y Derlinda Araya en las regiones de Mangarral de Cauquenes, San Carlos, Chillán y Chiloé. Canciones tradicionales y religiosas, esquinazos, villancicos, décimas a lo divino y a lo humano, recogidas por Carmen Alvarez, Alfonso Letelier y hermanas Acuña.

ARGENTINA: En su corriente criollista estuvo representada por obras de Alberto Williams.

BRASIL: Con su triple fondo étnico lusitano, africano e indígena, presenta un repertorio vastísimo, del cual se seleccionaron danzas y canciones del Norte del Brasil, interpretadas por coros mixtos, dirigidos por Heckel Tavors. De la música contemporánea se hizo oír obras corales, sinfónicas y de cámara de los compositores Héctor Villa-Lobos, Francisco Mignone y Oscar Lorenzo Fernández.

PERÚ: Estuvo representado por yaravies, huaynos y canciones recogidas por Bernard D'Harcourt y Andrés Sas.

COLOMBIA: Por las obras folklóricas, «Danzas» y «Trozo en el sentimiento popular», del compositor Guillermo Olguín.

CUBA: Por temas afro-americanos del compositor Amadeo Roldán.

MÉJICO: Su música folklórica presenta obras representativas de la corriente criollista, producto de la fusión de lo hispánico y lo autóctono. Obras sinfónicas de Carlos Chávez, en la tendencia indigenista. Música de los Yaquis, armonizada por Luis Sandi en versión orquestal. Sones Marachis, arreglados por Blas Galindo. Cantos infantiles, cantos para el Nacimiento, Autos Sacramentales y aires danzables, en grabaciones directas tomadas por el investigador Allan Lomax, de los Estados Unidos.

MEDITERRÁNEO AMERICANO: Canciones de la región del Mar Caribe y golfo de Méjico, antiguos cantos de las Islas Bahamas, de Massau, Luisiana, Nueva Iberia, Arcadia y Nuevo Méjico.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA: Representado por numerosos tipos de su acervo musical. *Música aborígen:* de las tribus

hopis y mohave de Arizona, zuñis, navajos, apaches, pimas, papagos, etc., en grabaciones directas tomadas por la Expedición del Field Museum de Historia Natural de Chicago, con reproducciones obsequiadas a Chile por la Biblioteca del Congreso de Washington. Baladas tradicionales, grabadas por el tenor montañés John Jacob Niles. Cantos de las montañas, en grabaciones interpretadas por la familia Carter, trío Arthur y J. S. Manner y sus montañeses. Canciones tradicionales, recogidas por los investigadores John, Allan e Isabel Lomax y grabadas y obsequiadas por los archivos de la Biblioteca del Congreso de Washington, con cantos de Virginia, Oklahoma, Wisconsin y Texas. Cantos marineros de las regiones del Mar Caribe. Cantos mineros de las regiones de Tennessee, Kentucky y California. Canciones populares de las regiones del Missisipi, Alabama, Arkansas y Carolina del Norte. Contradanzas y aires bailados recogidos por los esposos Siller; Blues, sus orígenes, evolución y jazz actual. Canción negra: cantos religiosos, de labor, de prisioneros, infantiles y de amor, de los algodóneros y cañaverales del Missisipi y Carolina del Sur, interpretadas por negros del Missisipi. Canciones afro-americanas, interpretadas por el Cuarteto Hampton. Espirituales negros, interpretados por el Cuarteto Hampton y la Cantoría negra «Wings over Jordan».

E. G.

EDICIONES MUSICALES

Enrique Soro. «Elegía», para piano. Ediciones Casa Amarilla. Santiago. 1945.

La Editorial Casa Amarilla acaba de publicar una «Elegía» para piano, obra del compositor Enrique Soro, dedicada a la memoria de la señora Adriana Cardemil de Soro, en el primer aniversario de su muerte.

Esa fluidez melódica, esa expresión honda y sincera tan característica de las mejores producciones de este músico, se muestran con los más depurados acentos en estas breves páginas. Música tan espontánea, de tanta emoción, impide todo análisis, hace inoportuno cualquier comentario que no se refiera a lo que en ella lo es todo: su espíritu. Precisamente aquello que no hay palabras que puedan traducir, sin caer en el riesgo de desvirtuarlo.

Cuando un músico cargado de experiencia se entrega por entero a la emoción que lo embarga, el resultado ha de ser una obra perfecta. Y mucho de obra maestra tiene esta pequeña Elegía. Los melancólicos pensamientos que la llenan, discurren serenos, reflexivos por los cauces de la música. Una bellísima melodía inicial, de gran interés en la irregular disposición de sus períodos, conduce a un pasaje central, pleno de transparencias, en el que se hacen presentes las más altas claridades del espíritu. Después de unos compases de violenta rebeldía, la melodía de un principio vuelve a aparecer para imponer el ambiente de resignada calma que prevalece en la Elegía. Unos compases lúgubres, en los bajos del teclado, cierran la obra.

Entre las últimas composiciones del maestro Soro que hemos tenido ocasión de escuchar, su «Elegía» para piano es acreedora a ocupar el rango de las que más bellezas musicales encierran.

SALAS VIU.

Madeleine Goss. «Bolero». Vida de Maurice Ravel. Traducción de Hermann Ehrhardt. Ediciones Peuser. Buenos Aires. 1945.

No es este libro tan superficial y para el grueso público como su título parece indicar. Sin duda que la mala idea de llamarlo «Bolero» provino, antes que de falta de respeto de la autora por la personalidad de que se ocupa, del mal gusto y los pocos escrúpulos de editores demasiado atentos a sus fines comerciales. Fomentar esa contrafigura de Ravel que ha venido a ser el desconocido compositor de un Bolero de café-concierto, que no conserva del primitivo más que su desfigurada melodía, es riesgo en el que este libro no cae... del todo. En realidad se trata de una biografía anecdótica

como hay muchas, adornada con algunas consideraciones sobre la obra del músico francés. En lo puramente biográfico, ese tipo de acumulación de hechos *por lo menudo* está bien realizado; se retiene entre tantos pequeños episodios mucho de la imagen viva de Ravel. Puede así servir este libro a cierta clase de aficionados, para un primer contacto con una personalidad compleja, inextricable como pocas. En el análisis de las obras se cumplen idénticos fines de vulgarización. Claro es que vulgarizaciones como ésta, a la manera de los comentarios para radioescuchas, suelen contribuir mucho más a la pedantería del público que a matizar su cultura.

Encierra el libro de Madeleine Goss algunos errores importantes. No los hemos de enumerar, pero sirva de ejemplo uno de los mayores. Se afirma que Ravel orquestó «L'après-midi d'un faune» de Debussy, cosa que no hizo jamás. Como es sabido, el famoso preludio no sólo es obra de Debussy de punta a cabo, sino que constituye con la «Iberia» el producto más puro de su peculiar concepción de la música sinfónica. Todo el impresionismo orquestal está ya en él presente. Lo que hizo Ravel con «L'après-midi d'un faune» fué todo lo contrario de orquestarlo: transcribir para piano a cuatro manos una partitura que admiraba y que influyó sobre él, como sobre todos los músicos europeos de aquel período de pre-guerra, en forma decisiva.

La traducción directa del inglés que el señor Ehrhardt ha hecho de «Bolero», tampoco es ciertamente ejemplar. Hay que reconocer que el público sudamericano mantiene una excesiva tolerancia en este aspecto. Si gentes responsables no ponen remedio a este problema, las traducciones baratas de traductores improvisados acabarán por hacer de nuestro idioma impreso un verdadero galimatías, mezcla de terminachos mal traspasados del inglés o francés, incomprensible e impreciso, además de su fealdad ilimitada. Al tomar «performance» por «representación», en este libro se nos habla de continuo de representaciones de cuartetos, obras sinfónicas, etc., que es el colmo de lo absurdo si uno se detiene a pensar en lo que la palabra significa en castellano.

Cuando uno recuerda los libros que se leían e imprimían en nuestra lengua, tanto en España como en Sudamérica, hasta no hace más de unos cincuenta años, produce pavor ver a los extremos a que el público llamado culto ha llegado en su insensibilidad respecto del idioma. Pasemos por que los devoradores de libros,—¿y para qué?, podríamos preguntarnos,—no sientan ninguna apatía de goce en el estilo de éste o el otro escritor, cosa que era primordial para los aficionados a la literatura hasta hace poco. Pero de esto, hasta acabar en el consumo de los indigestos centones de barbarismos que hoy se agotan en ediciones muy copiosas, hay mucho más que un paso en la corrupción y envilecimiento de la fuente primera de nuestra cultura, que es la vitalidad y belleza del idioma.

S. V.

Roland-Manuel. «Manuel de Falla», seguido de un ensayo de Vicente Salas Viu sobre «Falla y el futuro de la música española». Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.

Roland-Manuel es un profundo conocedor de España. A lo menos es, entre los escritores no españoles, uno de los que tiene la visión más completa de aquel arte. Así ha podido escribir un libro en el que enfoca, a través de un acertado estudio sobre Manuel de Falla, toda la música y el alma misma de España. Con amplitud, con honda comprensión, presenta un panorama que no se limita a la pintoresca y casi falsificada visión que de la Madre Patria suele tenerse. En este estudio comprendemos que España se encuentra tanto como en las orientales provincias sureñas, en el fiel reflejo de las sierras centrales: en Castilla. Sólo con una visión completa del país y del pueblo españoles se puede comprender la obra de Manuel de Falla, porque ella es España en su unidad y en su diversidad.

Extraordinario musicólogo, Roland-Manuel considera en su libro, en forma detallada, las diversas influencias que han pesado sobre el arte de Falla y por la sucesión de sus observaciones vamos comprendiendo lo maravilloso de la labor del compositor: la superación constante, de obra en obra, la profunda conciencia del músico que en cada una de sus composiciones cierra un ciclo y se aboca a la iniciación de una nueva etapa, casi de un nuevo estilo.

El libro finaliza con un ensayo del traductor, Vicente Salas Viu, sobre «Falla y el futuro de la música española». Se completa en este ensayo la trayectoria de la música española, al analizar los valores de la nueva generación, cuyo desenvolvimiento se ha detenido temporalmente, por las dolorosas contingencias que sufrió primero España, y luego el mundo entero.

DAVID NUTELS.

Edición de las Obras Completas para Organo de Juan Sebastián Bach.

Marcel Dupré es bien conocido en los medios musicales europeos como uno de los más grandes organistas que hoy existen. Las informaciones llegadas recientemente de París nos hablan de un aspecto de su personalidad menos divulgado, pero de mayor trascendencia si cabe para la historia del arte que su labor de excepcional intérprete. Entre los años 1938 a 1945, los más duros sufridos por la Francia contemporánea, Marcel Dupré ha dado cima a un magno proyecto: la revisión y edición de las Obras Completas para Organo de Juan Sebastián Bach, que parcialmente, con una suma de errores o en confuso desorden, habían aparecido hasta la fecha.

En el prefacio a los varios volúmenes que integran esta obra, Marcel Dupré declara: «He querido ante todo ordenar las Obras Completas para Organo de Juan Sebastián Bach para mi propio uso, en el transcurso de largos años. Como su ordenación me ayudó grandemente a comprenderla, la entrego hoy a la publicidad

con la esperanza de que pueda a su vez ayudar a todos los estudiantes de órgano. Los estudiosos encontrarán en ella indicaciones precisas concernientes a la técnica, sobre las cuales he basado mis ejecuciones y mis interpretaciones de este aspecto de la obra de Bach».

La edición que comentamos consta de doce tomos, en los que las composiciones para órgano de J. S. Bach aparecen agrupadas lógicamente, conforme a un plan claro. Los grandes Preludios y Fugas, las Fantasías y Toccatas están clasificadas por tonalidades; los Corales, en el orden que el propio Bach había adoptado y que la mayoría de las ediciones anteriores no respetaron. Los cuarenta y cinco Corales del Pequeño Libro de Órgano, escritos con intención pedagógica («A la mayor gloria de Dios y para edificación del prójimo»), se han reunido en el volumen séptimo. Los veintiún Corales del Dogma en Música, enmarcados por el Gran Preludio y Fuga en Mi bemol, aparecen en el tomo octavo y en el noveno los dieciocho Corales de Leipzig. Así, al abandonar la clasificación de estos Corales por orden alfabético, la serie surge de nuevo en su grandiosidad. En vez de estar dispersos, confundidos entre los demás Corales, se muestran en la edición de Dupré tal y como fueron concebidos, como partes de un edificio sonoro, pleno de armoniosa unidad.

LIBROS APARECIDOS

MUSICA

- BACON, ERNEST, *The Burr Frolic*. Para dos pianos. Associated Music Publishers, Inc. Nueva York, 1945.
- BEREZOWSKY, NICOLAI, *Fantasy for two pianos*, Op. 9. Associated Music Publishers, Inc. Nueva York, 1945.
- BRITTEN, BENJAMIN, *Introduction and Rondo alla Burlesca*, Op. 23, N.º 2. Para dos pianos. Boosey & Hawkes. Londres, 1945.
- COPLAND, AARÓN, *Sonata para violín y piano*. Boosey & Hawkes. Londres, 1945.
- GUARNIERI, M. CAMARGO, *Cantiga de Ninar*. Para violín y piano. Associated Music Publishers, Inc. Nueva York, 1945.
- MOZART, W. A., *Concierto N.º 1*, en Sol Mayor, para flauta y orquesta. The Cundy-Bettoney Co., Inc. Boston, 1945.
- MOZART, W. A., *Concierto N.º 2*, en Re Mayor, para flauta y orquesta. The Cundy-Bettoney Co., Inc. Boston, 1945.
- O'NEIL, CHARLES, *Nobility Overture*. Para banda. Remick Music Corp. Nueva York, 1945.
- PLAZA, JUAN B., *Seven Venezuelan Songs*. Associated Music Publishers, Inc. Nueva York, 1945.
- PROKOFIEFF, SERGE, *Lieutenant Kijé*, suite symphonique, Op. 60. Broude Bros. Nueva York, 1945.
- SHOSTAKOVICH, DIMITRI, *Piano Concerto*, Op. 35. Broude Bros. Nueva York, 1945.
- VAUGHAN WILLIAMS, R., *Fantasia on a theme by Thomas Tallis*. Boosey & Hawkes. Nueva York, 1945.
- ción del Prof. Josué de Castro, por la Biblioteca de Investigaciones y Cultura, en la Imprenta de la Livraria do Globo. Porto Alegre, 1939.
- FORNS Y QUADRAS, JOSÉ, *Estética aplicada a la música*. Tomo I. Séptima edición. E. Marisal. Madrid, 1943.
- ENCINA, JUAN DEL, *Canciones*. Edición, Introducción y Notas de Angel J. Battistessa. Editorial Argentina. Buenos Aires, 1941.
- STANISLAVSKY, CONSTANTINO S., *Mi vida en el arte*. Editorial Futuro. Buenos Aires, 1945.
- VAGANOVA, A., *Las bases de la Danza Clásica*. Editorial Centurión. Buenos Aires, 1945.
- MARZOLLA, UGO BERNARDINI, *Somario di storia della musica*. La Nuova Italia. Florencia, 1940.
- PROFETA, ROSARIO, *Storia e letteratura degli strumenti musicali*. Casa Editrice Marzocco. Florencia, 1942.
- SILVESTRINI, DOMENICO, *L'insegnamento del canto fisiologico*. Nuovo metodo científico e artistico-teorico e practico con l'ausilio della cinematografia, per le scuole pubbliche e private. Nicola Zanichelli. Bolonia, 1940.
- LAWSON, FRANKLIN DANA, *The Human Voice*. A concise manual on training the speaking and singing voice. Harper & Brothers. Nueva York y Londres, 1944.
- JACOB, GORDON, *How to read a Score*. Boosey & Hawkes, Inc. Nueva York, 1945.
- DAVID, HANS THEODORE, J. S. Bach's *Musical Offering*; history, interpretation and analysis. G. Schirmer. Nueva York, 1945.
- TAPPER, THOMAS, *First year analysis (musical form)*. The Arthur P. Schmidt Co. Nueva York, 1944.

ESTUDIOS SOBRE MUSICA

CAMARA CASCUDO, LUIS DA, *Vaqueiros e Cantadores*. Editado bajo la direc-

- WERNER, ERIC, and ISAAH SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature*. (Off-print from Hebrew Union College Annual, Vol. XVI). Editado por los autores. Cincinnati, 1941.
- WILLMANN, RUDOLPH ROBERT, *An experimental investigation of the creative process in music. The transposability of visual design stimuli to musical themes*. The American Psychological association, Inc., 1944.
- NOBLE, PETER, *Transatlantic jazz. A short history of American jazz and a study of its leading exponents and personalities, including a guide to classical jazz records and a complete bibliography*. The Citizen Press, Ltd. Londres, 1945.
- SULIKOWSKI, JERZY, *Polish music*. The Northern Publishing Co., Ltd. Liverpool, 1944.
- NEWMAN, ERNEST, *Life of Richard Wagner*, Vol. 3. Cassell. Londres, 1945.
- LANCELOTTI, MARIO A., *Cuatro Ensayos sobre Nicolás Paganini*. Librería Huemul. Buenos Aires, 1945.
- COMBARIEU, JULES, *La música, sus leyes y su evolución*. Editorial Cronos. Buenos Aires, 1945.
- LEICHTENTRITT, HUGO, *Música, historia e ideas*. Editorial Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1945.

REVISTA DE REVISTAS

The Musical Times. Vol. 86, N.º 1.228. Junio, 1945. Londres.

- | | |
|-------------------------------------|--------------------|
| John Parr and his Concerts | George F. Linstead |
| The Well-Read Musician | James Speirs |
| The Musician's Bookshelf | |
| Notes and News | |
| London Concerts | |
| Music in the Provinces | |
| Suplemento musical: | |
| «To my humble supplication». Anthem | Gordon Jacob |

The Dancing Times. N.º 419. Agosto, 1945. Londres.

- | | |
|--------------------------------|-----------------|
| Opera and the Ballet | Dyneley Hussey |
| Speculations «sur les pointes» | Joan Lawson |
| British War-Time Ballets | |
| Onward Dance Film Notes | John Newnham |
| More Repose | Phyllis Bedells |

The Music Review. Vol. VI, N.º 3. Agosto, 1945. Londres.

- | | |
|---|---------------------|
| A Landmark in Gramophone History | Editorial |
| Johann Sebastian Bach: An Appreciation | Donald Jay Grout |
| The Three C's: Pioneers of Pianoforte Playing | Kathleen Dale |
| Random Notes on Lyadov | Gerlad Abraham |
| The Royal Artillery Concerts | Henry George Farmer |
| Rhythmic Freedom in Jazz? | Mátyás Seiber |
| Reger | E. H. W. Meyerstein |

Música, revista de la Asociación Musical Juvenil.

N.º 5, Año I. Julio, 1945. Guatemala.

Cultura artística y defensa del artista
El Conservatorio. Antes-Ahora
La cultura musical del pueblo
Melodía indígena de Guatemala
La percepción del ritmo
Notas informativas

César Brañas
Salvador Ley
René Augusto Flores
Jesús Castillo
José Castañeda

INDICES

1.º—DE NUMEROS PUBLICADOS HASTA ENERO DE 1946 INCLUSIVE

N.º 1. Mayo, 1945.

	PÁG.
NUESTRO PROPOSITO.....	1
E. PEREIRA SALAS.—Los estudios folklóricos y el folklore musical de Chile.....	4
R. ALMEIDA.—La Música del Brasil.....	13
D. SANTA CRUZ.—La música contemporánea en los conciertos..	17
V. SALAS VIÚ.—Viejos y nuevos laúdes.....	22
CRONICA RETROSPECTIVA.—DEBUSSY, el crítico.....	36
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS, La primera danza chilena.....	38
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 2. Junio.

EDITORIAL.....	3
Difusión musical en las provincias.....	4
C. HUMERES SOLAR.—Beethoven y Goya.....	7
MUSICOS DE AMERICA por DOMINGO SANTA CRUZ.—Charles Seeger y su obra americanista.....	12
CHARLES SEEGER.—Músicos y educadores.....	16
PEDRO HUMBERTO ALLENDE.—Las bandas y los orfeones munici- pales.....	19
FILOMENA SALAS.—Conciertos educacionales en Chile.....	22
CRONICA RETROSPECTIVA.—Berlioz, una actitud romántica	45
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS.— Las artes en el banquillo.....	47
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 3. Julio.

EDITORIAL.—La música en la futura estructuración de la Edu- cación Secundaria.....	3
El Premio Nacional de Música al Maestro P. H. Allende.....	7
CARLOS ISAMITT.—La música y el niño.....	8
PEDRO NÚÑEZ NAVARRETE.—Pedro Humberto Allende.....	15
FILOMENA SALAS.—El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical.....	19

	PÁG.
CRONICA RETROSPECTIVA.—Ravel ante sí mismo.....	46
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS.— Los primeros pianos en Chile.....	48
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 4. Agosto.

EDITORIAL.—¿Habrá ópera?.....	3
MARIO H. BAEZA G.—La ejecución de la Música Gregoriana.....	6
JUAN ORREGO SALAS.—La creación musical contemporánea en los Estados Unidos. Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias.....	14
CRONICA RETROSPECTIVA.—Mozart y la música del Rococó	39
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS.— El arpa... que en dulce nota.....	41
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 5. Septiembre. Número dedicado a P. H. Allende.

EDITORIAL.—El Premio Nacional de Música.....	3
PEDRO HUMBERTO ALLENDE.—Apunte biográfico.....	5
E. LIRA ESPEJO.—Raigambre popular en la expresión de Allende..	8
V. SALAS VIÚ.—Allende y el nacionalismo musical.....	15
DANIEL QUIROGA.—Las «Doce Tonadas» para piano.....	25
CARLOS ISAMITT.—La música sinfónica y de cámara.....	32
RENÉ AMENGUAL.—La música vocal.....	37
LOS MUSICOS CHILENOS OPINAN SOBRE P. H. ALLENDE	48
GASTÓN O. TALAMÓN.—Allende y la música americana.....	57
I. PEREIRA VALDÉS.—Allende en el Uruguay.....	60
LOS GRANDES MAESTROS Y LA OBRA DE P. H. ALLENDE	62
CATALOGO DE OBRAS DE ALLENDE.....	66
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 6. Octubre.

EDITORIAL.—Centenario del Conservatorio Nacional de Música	5
CARLOS HUMERES SOLAR.—Música y Plástica.....	8
SANTIAGO VELASCO.—La Vida Musical en Colombia.....	14
CRONICA RETROSPECTIVA.—Falla y la música de nuestro tiempo.....	38
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SA- LAS.—La vihuela en la Colonia.....	40
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 7-8. Noviembre-Diciembre.

	Pág.
EDITORIAL.—El Premio Nobel a Gabriela Mistral.....	4
Emergencias de nuestra vida musical.....	5
VANETT LAWLER.—Más amplios horizontes para la Música de las Américas	10
HONORIO SICCARDI.—Las Sonatas de Scarlatti.....	16
ANDRÉE HAAS.—La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.....	19
CRONICA RETROSPECTIVA.—Wagner, agitador romántico..	47
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS.—Voce organica, carmen melodica	49
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, Ediciones, Etc.	

N.º 9. Enero, 1946.

EDITORIAL.—Cinco años de labor del Instituto de Extensión Musical.....	3
Algunos datos sobre la labor cumplida por el Instituto.....	6
JORGE URRUTIA BLONDEL.—Gabriela Mistral y los músicos chilenos	11
GABOR STEINBERGER.—Béla Bartók.....	21
ELISA GAYÁN.—Las Jornadas Pedagógico-Musicales y la Asociación de Educación Musical.....	28
CRONICA RETROSPECTIVA.—Dukas o el eclecticismo.....	45
EL RINCON DE LA HISTORIA por EUGENIO PEREIRA SALAS.—La Navidad y sus maitines.....	47
CRONICA MUSICAL, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

2.º—DE ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ALLENDE, PEDRO HUMBERTO.—«Las bandas y los orfeones municipales», N.º 2	19
ALMEIDA, RENATO.—«La música del Brasil», N.º 1	13
AMENGUAL, RENÉ.—«P. H. Allende.—La música vocal», N.º 5.....	37
BAEZA GAJARDO, MARIO H.—«La ejecución de la música gregoriana», N.º 4	6
BAEZA MARAMBIO, MARIO.—Ediciones Musicales, Cuatro Canciones de Cuna, de Alfonso Letelier, N.º 1.....	42
BERLIOZ, HÉCTOR.—Crónica Retrospectiva, «Berlioz, una actitud romántica», N.º 2.....	45
BISQUERTT, PRÓSPERO.—Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende, N.º 5.....	50
DEBUSSY.—Crónica Retrospectiva, «Debussy, el crítico», N.º 1.....	36
Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende—Debussy y el «Concierto para cello», N.º 5.....	63
DUKAS, PAUL.—Crónica Retrospectiva, «Dukas o el eclecticismo», N.º 9	45
FALLA, MANUEL DE.—Salutación a la «Revista Musical Chilena», N.º 1, páginas centrales, fuera de texto.	

	Pág.
Crónica Retrospectiva, «Falla y la música de nuestro tiempo» N.º 6	38
GAYÁN, ELISA.—Las Jornadas Pedagógico-Musicales y la Asociación de Educación Musical, N.º 9.....	28
HAAS, ANDRÉE.—«La Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical», N.º 7-8.....	19
HUMERES SOLAR, CARLOS.—«Beethoven y Goya», N.º 2.....	7
«Música y Plástica», N.º 6.....	8
ISAMITT, CARLOS.—«La música y el niño», N.º 3.....	8
«La Música Sinfónica y de Cámara» de P. H. Allende, N.º 5.....	32
LAWLER, VANETT.—«Más amplios horizontes para la vida musical de las Américas», N.º 7-8.....	10
LENG, ALFONSO.—«Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende», N.º 5	48
LETELIER LLONA, ALFONSO.—«Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende», N.º 5.....	55
LIRA ESPEJO, EDUARDO.—«Raigambre popular en la expresión de Allende», N.º 5.....	8
MONTECINO, ALFONSO.—«Conciertos de Giorgy Sandor», N.º 3.....	37
MOZART.—Crónica Retrospectiva, «Mozart y la música del Rococó», N.º 4	39
• NEGRETE W., SAMUEL.—«Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende», N.º 5.....	52
NÚÑEZ NAVARRETE, PEDRO.—«Pedro Humberto Allende, apuntes para una semblanza», N.º 3.....	15
NUTELS, DAVID.—Ediciones Musicales, Sonata para dos pianos y percusión, de Béla Bartók, N.º 2.....	51
Sonata N.º 2, para violoncello y piano, de Bohuslav Martinu, N.º 4	44
Concerto en mi bemol, «Dumbarton Oaks», para orquesta de Cámara, de Igor Stravinsky, N.º 5.....	91
«Bohuslav Martinu, the Man and his Music», por Milos Safránek, N.º 7-8.....	73
«Manuel de Falla», por Roland-Manuel, N.º 9.....	54
ORREGO SALAS, JUAN A.—«La creación musical contemporánea en los Estados Unidos». Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias, N.º 4.....	14
• Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende, N.º 5.....	53
PEDRELL, FELIPE.—Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende, Pedrell y las «Escenas Campesinas», N.º 5.....	62
PEREDA VALDÉS, ILDEFONSO.—«P. H. Allende en el Uruguay», N.º 5.....	60
• PEREIRA SALAS, EUGENIO.—«Los estudios folklóricos y el folklore musical de Chile», ensayo, N.º 1.....	4
El Rincón de la Historia, La primera danza chilena, N.º 1.....	38
Las artes en el banquillo, N.º 2.....	47
Los primeros pianos en Chile, N.º 3.....	48
El arpa... que en dulce nota, N.º 4.....	41
La vihuela en la Colonia, N.º 6.....	40
Voce organica, carmen melodica, N.º 7-8.....	49
La Navidad y sus maitines, N.º 9.....	47
Ediciones Musicales, The American Singer, por John W. Beattie, Josephie Wolverton, Grace Wilson y Howard Hinga, N.º 7-8..	53

	Pág.
QUIROGA, DANIEL.—«Las Doce Tonadas para Piano» de P. H. Allende, N.º 5.....	25
RAVEL, MAURICIO.—Crónica Retrospectiva, «Ravel ante sí mismo», N.º 3	46
RENGIFO, JAVIER.—«Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende», N.º 5.....	50
SALAS, FILOMENA.—«Conciertos educacionales en Chile», N.º 2.....	22
«El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical», N.º 3..	19
Crónica Musical, La música ante la reforma educacional, N.º 5...	71
P. H. Collins y el intercambio artístico con Inglaterra, N.º 5....	74
SALAS VIU, VICENTE.—«Viejos y nuevos laúdes», N.º 1.....	22
Discos-Radio, Henry Purcell, «Suite», transcripción de John Barbirolli, N.º 2.....	48
«Allende y el nacionalismo musical», N.º 5.....	15
Ediciones Musicales, Vanett Lawler, «Educación musical en catorce repúblicas americanas», N.º 3.....	52
Adolfo Salazar, «Síntesis de la Historia de la Música», N.º 4.....	43
Cuadernos de la «Editorial Argentina de Música», N.º 6.....	43
Nicolás Slonimsky, «Music of Latin America», N.º 7-8.....	51
Enrique Sora, «Elegía», para piano, N.º 9.....	52
Madeleine Goss, «Bolero», Vida de Maurice Ravel, N.º 9.....	52
SANTA CRUZ, DOMINGO.—«La música contemporánea en los conciertos», N.º 1.....	17
Músicos de América. «Charles Seeger y su obra americanista», N.º 2.....	12
Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende, N.º 5.....	48
Editoriales.—Nuestro propósito, N.º 1.....	1
Difusión musical en las provincias, N.º 2.....	4
La música en la futura estructuración de la educación secundaria, N.º 3.....	3
¿Habrà ópera?, N.º 3.....	3
El Premio Nacional de Música, N.º 5.....	3
Centenario del Conservatorio Nacional de Música, N.º 6.....	5
Emergencias de nuestra vida musical, N.º 7-8.....	5
Cinco años de labor del Instituto de Extensión Musical, N.º 9..	3
SCHMITT, FLORENT.—Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende, «Florent Schmitt y las Tonadas», N.º 5.....	63
SEEGER, CHARLES.—«Músicos y educadores», N.º 2.....	16
SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA.—Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende, N.º 5.....	52
SICCARDI, HONORIO.—«Las Sonatas de Scarlatti», N.º 7-8.....	16
STEINBERGER, GABOR.—«Béla Bartók», N.º 9.....	21
TALAMÓN, GASTÓN O.—«P. H. Allende y la música americana», N.º 5....	57
URRUTIA BLONDEL, JORGE.—«Gabriela Mistral y los músicos chilenos», N.º 9	11
VALLAS, LEÓN.—Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende, «Descubrimiento de un gran artista», N.º 5.....	64
VELASCO LLANOS, SANTIAGO.—«La vida musical en Colombia», N.º 6..	14
VIILLERMOZ, EMILLE.—«Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende», N.º 5.....	64

WAGNER, RICARDO.—Crónica Retrospectiva, «Wagner, agitador romántico», N.º 7-8.....	47
---	----

3.º—DE PRIMERAS AUDICIONES Y COMPOSICIONES CHILENAS

ABACO, F. E. DALL'.—Concerto da chiesa, N.º 5.....	78
ALBERTI, RAFAEL.—Invitación a un viaje sonoro; cantata para verso y laúd, N.º 2.....	36
ALLENDE, PEDRO HUMBERTO.—Escenas Campesinas Chilenas; para or- questa, N.º 1.....	29
La Voz de las Calles; poema sinfónico, N.º 1.....	30
Concierto para violoncello y orquesta, N.º 5.....	78
Sé bueno; coro, N.º 7-8.....	37
AMENGUAL, RENÉ.—Pequeña Suite; para flauta y piano, N.º 3.....	38
Introducción y Allegro; para dos pianos, N.º 6.....	26
Tórtola amante; madrigal, N.º 7-8.....	37
Preludio; para orquesta, N.º 9.....	34
BACH, JUAN SEBASTIÁN.—Edición de las obras completas para órgano, N.º 9.....	54
BARBER, SAMUEL.—Adagio; para orquesta de cuerdas, N.º 6.....	21
BARTÓK, BÉLA.—Sonata; para dos pianos y percusión, N.º 2.....	51
Danzas Rumanas; para orquesta, N.º 4.....	29
BISQUERTT, PRÓSPERO.—Juguetería; suite para orquesta, N.º 1.....	29
Taberna al amanecer; poema sinfónico, N.º 2, pág. 35.—N.º 9..	36
Sueño, ballet de la ópera «Sayeda», N.º 3.....	34
Destino; poema sinfónico, N.º 9.....	36
Procesión del Cristo de Mayo; cuadro sinfónico, N.º 9.....	36
Nochebuena; tríptico para orquesta, N.º 9.....	36
Metrópolis; suite sinfónica, N.º 9.....	36
BLOCH, ERNST.—Schelomo; rapsodia hebrea para violoncello y orquesta, N.º 2.....	35
BRAHMS, JOHANNES.—Danzas Húngaras; para orquesta, N.º 5,	77
Tercera Sinfonía, en Fa Mayor, N.º 5.....	77
CAMARGO GUARNIERI.—Obertura Concertante, N.º 7-8.....	34
Concierto para piano y orquesta, N.º 7-8.....	34
Primera Sinfonía, N.º 7-8.....	34
Cuarteto para cuerdas, N.º 7-8.....	34
Segunda sonata; para violín y piano, N.º 7-8.....	34
Sonatina N.º 1; para piano, N.º 7-8.....	34
CARVAJAL, ARMANDO.—Ocho piezas para niños; para orquesta, N.º 1.....	29
CASANOVA VICUÑA, JUAN.—Machitún; para orquesta, N.º 1.....	30
Así es mi tierra; para orquesta, N.º 1.....	30
El Huaso y el Indio; cuento sinfónico, N.º 3.....	34
María Luisa, Vals; para orquesta, N.º 3.....	34

	Pág.
COPLAND, AARÓN.—Obertura al aire libre, N.º 3.....	35
Ciudad Tranquila; para orquesta, N.º 4.....	29
COTAPOS, ACARIO.—Los Invasores; para orquesta, N.º 7-8.....	29
DEBUSSY, CLAUDE ACHILLE.—Rapsodia para clarinete y orquesta, N.º 2..	34
Siringa; para flauta sola, N.º 3.....	38
DELIBES, LEO.—Coppelia; ballet, N.º 1, pág. 30.—N.º 3,	33
DOHNANYI, ERNST.—Quinteto en mi bemol, con piano, N.º 7-8.....	36
FALLA, MANUEL DE.—Fantasía Bética, para piano, N.º 2.....	37
GRIEG, EDWARD.—Del tiempo de Holberg; suite para orquesta de cuerdas, N.º 3.....	37
HAYDN, FRANZ JOSEPH.—Casación en Do Mayor, para laúd, violín y vio- loncello, N.º 1.....	31
HINDEMITH, PAUL.—Passacaglia de la suite para orquesta, Nobilissima Visione, N.º 1.....	28
Sonata Op. 11, N.º 4, para viola y piano, N.º 7-8.....	36
ISAMITT, CARLOS.—Seis motivos poéticos; suite para orquesta, N.º 6.....	23
LAMARTER, ERIC DE.—Los Esponsales; suite para orquesta, N.º 6.....	21
LENG, ALFONSO.—Canto de Invierno; para orquesta, N.º 1.....	27
Fantasía para piano y orquesta, N.º 2.....	34
LETELIER, ALFONSO.—Nocturno; para coro, N.º 5.....	81
Poema para viola y piano, N.º 7-8.....	36
LÓPEZ, JULIA.—Jesu dulcis memoria; coro sobre un tema gregoriano, N.º 7-8	37
MARTINU, BOHUSLAV.—Segunda Sinfonía, N.º 7-8.....	35
MELO CRUZ, CARLOS.—Mauricio; ópera, N.º 7-8.....	31
MENDELSSOHN.—I.a Bella Melusina, Obertura, N.º 5.....	78
MILHAUD, DARIUS.—Scaramouche; para dos pianos, N.º 6.....	26
PROKOFIEFF, SERGIO.—Pedrito y el Lobo; cuento sinfónico, N.º 1.....	29
PURCELL, HENRY.—Suite para orquesta. Transcripción de John Barbiro- lli, N.º 2.....	48
RACHMANINOFF, SERGIO.—Suite N.º 2, Op. 17, para dos pianos, N.º 6.....	26
REGER, MAX.—Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart; para orques- ta, N.º 5.....	77
ROUSSEL, ALBERT.—Sinfonietta para orquesta de cuerdas, N.º 2.....	35
SANTA CRUZ, DOMINGO.—Cuarteto para cuerdas, N.º 1.....	27
Variaciones en tres movimientos, para piano y orquesta, N.º 5..	78
Canción de cuna, N.º 5.....	81
La mala nueva; madrigal, N.º 5.....	81
Sinfonía Concertante, con flauta solista, N.º 7-8.....	32
SCHÖNBERG, ARNOLD.—Tema con variaciones; para orquesta, N.º 4.....	29
SHOSTAKOVITH, DIMITRI.—Quinta Sinfonía, N.º 2.....	34
Primera Sinfonía, N.º 4.....	29
SORO, ENRIQUE.—Medicación; para orquesta, N.º 1.....	27
Suite N.º 2; para orquesta, N.º 1.....	27
Aires Chilenos; suite para orquesta, N.º 1.....	29
Andante Appassionato; para orquesta, N.º 5.....	78
Danza Fantástica; para orquesta, N.º 5.....	78
Himno de los Estudiantes Americanos; para voz y orquesta, N.º 5	83

	PÁG.
STRAUSS, JUAN.—Capricho Vienés; vales para orquesta, N.º 3.....	34
TANSMAN, ALEJANDRO.—Variaciones sobre un tema de Frescobaldi; para orquesta, N.º 4.....	29
TCHAIKOVSKY, PETER ILICH.—Cuarta Sinfonía, en Fa menor, N.º 6.....	21
TURINA, JOAQUÍN.—Escena Andaluza, para viola y quinteto con piano, N.º 7-8.....	36
URRUTIA BLONDEL, JORGE.—Danza triunfal del Diablo, del ballet «La Guitarra del Diablo», N.º 1.....	29
Danza de la Súplica y Danza del Diablo vuelto Sapo, del ballet «La Guitarra del Diablo», N.º 6.....	22
VAN VACTOR, DAVID.—Obertura para una Comedia, N.º 3, pág. 35.—N.º 7-8	32
Sonatina, para flauta y piano, N.º 3.....	38

4.º—DE PERSONAS Y CONJUNTOS CITADOS EN LA CRONICA MUSICAL

ACEVEDO, JULIO.—N.º 5.....	84
AGUAYO, DAVID.—N.º 7-8.....	31
AGÜERO, CARLOS.—N.º 9.....	41
AGUILAR, PACO.—N.º 1, pág. 31.—N.º 2.....	36
ALLENDE, ADOLFO.—N.º 7-8.....	29
ALLENDE, PEDRO HUMBERTO.—N.º 2, pág. 31.—N.º 3, pág. 7.—N.º 5 (completo)	
AMENGUAL, RENÉ.—N.º 2, pág. 31.—N.º 3, pág. 38.—N.º 4, pág. 31.—N.º 5, pág. 72.—N.º 6.....	29
ANDRADE, MARIO DE.—N.º 2.....	29
ANDURAIN, PEDRO D'.—N.º 3, pág. 37.—N.º 7-8, pág. 36.—N.º 9.....	33
ARACENA INFANTA, ANÍBAL.—N.º 5, pág. 84.—N.º 9.....	39
ARANCIBIA, MARIO.—N.º 7-8.....	40
ARAYA, ELIANA.—N.º 5.....	84
ARIAS, JOSÉ.—N.º 5.....	84
ARRAU, CLAUDIO.—N.º 1, pág. 28.—N.º 2, pág. 32.—N.º 5.....	79
ARRIETA CAÑAS, LUIS.—N.º 3.....	31
ARTIGAS, ENRIQUE.—N.º 6.....	32
Asociación Lírica Nacional.—N.º 7-8.....	30
BAEZA GAJARDO, MARIO H.—N.º 5, pág. 72.—N.º 7-8.....	37
Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. N.º 1, pág. 31.—N.º 3.....	33
BARTÓK, BÉLA.—N.º 7-8.....	27
BATH, ABDULIA.—N.º 7-8.....	38
BERNER, GERMÁN.—N.º 6.....	26
BISQUERTT, PRÓSPERO.—N.º 2, pág. 31.—N.º 9.....	36
BLUM, ANA.—N.º 3.....	33
BOETTICHER, LILO.—N.º 6, pág. 29.—N.º 9.....	39

	PÁG.
BOTKA, LOLA.—N.º 1, pág. 31.—N.º 3.....	33
BUNSTER, PATRICIO.—N.º 3.....	33
BUSCH, FRITZ.—N.º 1, pág. 30.—N.º 3, pág. 30.—N.º 5,	77
BUSTAMANTE, ISABEL.—N.º 5.....	82
CAIMI, OLGA.—N.º 5, pág. 84.—N.º 7-8.....	41
CALDERÓN M., BAUDILIO.—N.º 6.....	26
CAMARGO GUARNIERI.—N.º 5.....	79
CANALES PIZARRO, MARTA.—N.º 9.....	37
CANDIANI, SALVADOR.—N.º 7-8.....	39
CARVAJAL, ARMANDO.—N.º 1, pág. 28.—N.º 2, pág. 33.—N.º 5, pág. 72.— N.º 7-8.....	31
CASANOVA VICUÑA, JUAN.—N.º 1, pág. 29.—N.º 4, pág. 28.—N.º 9.....	33
CASTILLO, ERASMO.—N.º 9.....	39
CASTRO, JOSÉ MARÍA.—N.º 3.....	41
CASTRO, JUAN JOSÉ.—N.º 3.....	41
CASTRO, WASHINGTON.—N.º 3.....	41
CERDA DE PEREIRA, LILIA.—N.º 5.....	72
CHASE, GILBERT.—N.º 3, pág. 30.—N.º 5.....	73
CHECHILNITZKY, REBECA.—N.º 4.....	31
COELHO, OLGA PRAGUER DE.—N.º 4, pág. 28.—N.º 5.....	79
COLLINS, PAMELA HENN.—N.º 5,	74
Conjunto Coral a voces mixtas de la Escuela Superior N.º 1 de Hombres y de la Escuela de Niñas N.º 2 de Coronel, N.º 9.....	41
Conjunto Coral «Santa Cecilia» de Quilpué.—N.º 6.....	30
Coro Ana Magdalena Bach.—N.º 9.....	37
Coro del Instituto Chileno-Británico, N.º 5.....	84
Coro de la Escuela Moderna de Música.—N.º 5.....	81
Coro de la Universidad de Chile, N.º 2, pág. 29.—N.º 7-8.....	37
Coro Femenino «Viña del Mar», N.º 6.....	30
Coro Polifónico de Victoria, N.º 9.....	41
Coro Polifónico del Hogar Infantil N.º 2.—N.º 9.....	39
Coros de la Sinfónica de Concepción, N.º 7-8, pág. 37.—N.º 9.....	39
Coros Polifónicos del Ateneo de La Serena, N.º 9.....	40
COTAPOS, ACARIO.—N.º 2, pág. 29.—N.º 7-8.....	29
DAVIS, ELLABELLE.—N.º 7-8.....	38
DOURTHÉ, ALBERTO.—N.º 3, pág. 37.—N.º 5, pág. 83.—N.º 9.....	37
DUPRÉ, MARCEL.—N.º 9.....	54
EIBNER, ANTONIO.—N.º 7-8.....	41
FERNÁNDEZ, HUGO.—N.º 2, pág. 34.—N.º 5, pág. 78.—N.º 7-8.....	36
FISCHER, JACOBO.—N.º 3.....	41
FISCHER, ZOLTAN.—N.º 3, pág. 37.—N.º 5, pág. 82.—N.º 7-8.....	36
FULLER, FREDERICK.—N.º 2, pág. 30.—N.º 5.....	74
GACITÚA, OSCAR.—N.º 1, pág. 28.—N.º 5, pág. 84.—N.º 6.....	31
GALLEGUILLOS, GUSTAVO.—N.º 9.....	40
GARCÍA DE PAREDES, DIEGO.—N.º 6.....	31
GARCÍA MEDELES, FAUSTO.—N.º 2, págs. 37.—N.º 3, pág. 39.—N.º 6, pág. 31.—N.º 9.....	39

	Pág.
GARCÍA MORILLO.—N.º 3.....	41
GIANNEO.—N.º 3.....	41
GINASTERA, ALBERTO.—N.º 3.....	42
GIUSTI.—N.º 7-8.....	31
GOLDSCHWARTZ, JULIETA.—N.º 1, pág. 28.—N.º 3.....	39
GONZÁLEZ, RUTH.—N.º 7-8, págs. 31.—N.º 9.....	33
Grupo «Chopin» de Temuco.—N.º 7-8.....	41
Grupo Orquestal «Palestrina» de Temuco.—N.º 7-8.....	41
GUZMÁN, EUGENIO.—N.º 2.....	31
HAAS, ANDRÉE.—N.º 1.....	31
HAGGEMAN, ILSE.—N.º 9.....	33
HAUSER, BLANCA.—N.º 2, pág. 33.—N.º 5, págs. 78.—N.º 7-8.....	31
HENNIG, RUTH.—N.º 3.....	40
HERNÁNDEZ, LUIS.—N.º 1.....	27
HORENSTEIN, JASCHA.—N.º 1, pág. 30.—N.º 2, pág. 28.—N.º 3, pág. 35.— N.º 4.....	29
Instituto Cultural Argentino-Chileno de Buenos Aires.—N.º 1.....	40
Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (Album Folklórico).—N.º 1	40
ISAMITT, CARLOS.—N.º 1, pág. 40.—N.º 6.....	23
KINDERMANN, LYDIA.—N.º 6.....	25
KLEIBER, ERICH.—N.º 6.....	23
KUSSROW, GIOCASTA.—N.º 4.....	31
LARREGLA, JOAQUÍN.—N.º 4.....	28
LAVÍN, CARLOS.—N.º 1.....	40
LAWLER, VANETT.—N.º 7-8.....	28
LEDERMANN, TITO.—N.º 1, pág. 28.—N.º 2, pág. 33.—N.º 5, pág. 85.— N.º 6, págs. 31.—N.º 9.....	35
LENG, ALFONSO.—N.º 1, pág. 26.—N.º 2.....	31
LESCHIN, HERMANAS.—N.º 7-8.....	39
LETELIER, ALFONSO.—N.º 2, pág. 31.—N.º 3, pág. 41.—N.º 5.....	81
LOEWE, HANS.—N.º 2, pág. 35.—N.º 3.....	37
MARTÍNEZ, RAÚL.—N.º 3.....	38
MASCAGNI, PIETRO.—N.º 5.....	76
MC DERMOTT, WILLIE.—N.º 7-8.....	29
MEDINA, ARTURO.—N.º 4, pág. 42.—N.º 7-8.....	37
MICHELIN, BERNARD.—N.º 7-8.....	36
MONTECINO, ALFONSO.—N.º 3, pág. 38.—N.º 4, pág. 32.—N.º 7-8, pág. 36.—N.º 9.....	32
NÚÑEZ NAVARRETE, PEDRO.—N.º 6.....	20
OBINO, NISE.—N.º 4.....	32
Orquesta de la «Sociedad Musical Santa Cecilia» de Chillán.—N.º 6, pág. 32.—N.º 9.....	41
Orquesta Sinfónica de Chile del Instituto de Extensión Musical de la Uni- versidad de Chile. En todos los números, repetidas citas.	
Orquesta Sinfónica del Liceo de Hombres de Concepción.—N.º 5.....	85
Orquesta Sinfónica Nacional del Perú.—N.º 9.....	31

	Pág.
Orquesta Sinfónica «Santiago».—N.º 7-8.....	39
ORREGO SALAS, JUAN.—N.º 1, pág. 28.—N.º 3.....	32
ORREGO, TERESA.—N.º 3, pág. 40.—N.º 5, págs. 82.—N.º 6, pág. 30.— N.º 7-8.....	32
OXLEY, CARLOS.—N.º 2, pág. 36.—N.º 6.....	28
PALACIOS, ARMANDO.—N.º 1.....	28
PASCAL, ENRIQUE.—N.º 4.....	34
PASINI, CLARA.—N.º 2.....	33
PAZ, JUAN CARLOS.—N.º 3.....	41
PEREIRA SALAS, EUGENIO.—N.º 1, pág. 40.—N.º 5.....	72
PESCHT, RUDOLPH.—N.º 1, pág. 31.—N.º 3.....	33
PLAZA, ARABELLA.—N.º 4.....	32
PUELMA, ROBERTO.—N.º 7-8.....	31
QUIROGA, DANIEL.—N.º 2.....	30
QUITRAL, RAYEN.—N.º 7-8.....	29
RACCAGNI, HERMINIA.—N.º 1, pág. 28.—N.º 3, pág. 34.—N.º 6.....	26
RENARD, ROSITA.—N.º 3, pág. 39.—N.º 9.....	32
ROON, FELICJA.—N.º 6, pág. 28.—N.º 7-8.....	41
SANDOR, GIORGY.—N.º 3.....	37
SAN MARTÍN, ISIDORO.—N.º 6.....	27
SAN MARTÍN, LELIA.—N.º 7-8.....	39
SANTA CRUZ, DOMINGO.—N.º 2, pág. 31.—N.º 5, pág. 73.—N.º 7-8, pág. 32.—N.º 9.....	39
SAVI, ELVIRA.—N.º 5, pág. 84.—N.º 7-8.....	40
SCHAEFFER, OTTO.—N.º 6, pág. 32.—N.º 9.....	41
SCHÖNBERG, ARNOLD.—N.º 2.....	41
SEEGER, CHARLES.—N.º 6.....	20
SEGOVIA, ANDRÉS.—N.º 5.....	80
SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA.—N.º 6.....	31
SIBELIUS, JAN.—N.º 2.....	40
SICCARDI.—N.º 3.....	41
SIMEK-VOJTEK, ADOLFO.—N.º 5, pág. 83.—N.º 7-8.....	35
SIMÕES, LIDIA.—N.º 7-8.....	34
SINGERMANN, BERTA.—N.º 1.....	28
Sociedad Musical Mozart de la Universidad Católica de Chile.—N.º 6, pág. 29.—N.º 9.....	39
SOLARI, MALUCHA.—N.º 3.....	33
SPAARWATER, JAN.—N.º 6, pág. 29.—N.º 9.....	39
SPIKIN HOWARD, ALBERTO.—N.º 9.....	31
STRAVINSKY, IGOR.—N.º 2.....	41
SUÁREZ, CARMEN.—N.º 5.....	81
TAPIA CABALLERO, ARNALDO.—N.º 1, pág. 27.—N.º 2, pág. 37.—N.º 3, pág. 36.—N.º 4, pág. 33.—N.º 5, pág. 80.—N.º 7-8.....	41
TAPIA, INÉS.—N.º 9.....	34
TEVAH, VÍCTOR.—N.º 1, pág. 28.—N.º 2, pág. 33.—N.º 3, pág. 34.—N.º 7-8, pág. 35.—N.º 9.....	33
TORO, JULIO.—N.º 2.....	34

	Pág.
URRUTIA BLONDEL, JORGE.—N.º 1, pág. 40.—N.º 6.....	22
UTHOFF, ERNST.—N.º 1, pág. 30.—N.º 3.....	33
VACA, JULIO.—N.º 2.....	33
VALENTI COSTA.—N.º 3.....	42
VAN VACTOR, DAVID.—N.º 1, pág. 26.—N.º 2, pág. 31.—N.º 3, pág. 34.—N.º 4, pág. 30.—N.º 5, pág. 78.—N.º 6.....	21
VILLA-LOBOS, HÉCTOR.—N.º 5.....	79
VILLEGAS, SOCORRITO.—N.º 7-8.....	40
WANG, FREDY.—N.º 3, pág. 36.—N.º 4, pág. 29.—N.º 5, pág. 78.—N.º 6.	28
XANCÓ, ERNESTO.—N.º 3, pág. 31.—N.º 4, pág. 31.—N.º 5.....	78
ZABALETA, NICANOR.—N.º 5, pág. 76.—N.º 6, pág. 24.—N.º 7-8.....	41

Precio del ejemplar: \$ 5.--
Suscripción anual (nueve números). „ 40.--