

REVISTA MUSICAL CHILENA

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

12

JUNIO 1946

Instituto de Extensión Musical - Universidad de Chile

Orquesta Sinfónica de Chile

TEMPORADA DE INVIERNO 1946

ABONO A 18 CONCIERTOS

CONCIERTOS DE JUNIO Y JULIO

DIRECTORES:

HANS KINDLER

FRITZ BUSCH

Y

EUGENE ORMANDY

SELECTOS PROGRAMAS

Con la participación de los mejores solistas chilenos y de primeras figuras entre los extranjeros

RICORDI AMERICANA S. A.

BUENOS AIRES - REPUBLICA ARGENTINA

La más grande y prestigiada Editorial de
Sud-América.

Ofrece:

las mejores y más correctas ediciones de métodos de
estudio y literatura musical clásica, romántica y
moderna.

Haga sus pedidos a nuestro
único representante para Chile.

CASA MARGARITA FRIEDEMANN

MONEDA 1027 - CASILLA 3937 - TEL. 88360 - SANTIAGO

GRANDES DESCUENTOS A COMERCIANTES



Música y toda clase de ins-
trumentos los encontrará en

CASA AMARILLA

SAN DIEGO 128 - TELEFONO 83483

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: Filomena Salas

AÑO 2. Santiago de Chile, Junio de 1946 N.º 12
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Salas de Conciertos</i>	3
AARÓN COPLAND.— <i>La Música en Estados Unidos desde 1930.</i>	7
RENÉ DUMESNIL.— <i>La querella del diapasón</i>	12
ANDRÉS SÁS.— <i>La música culta de América.—Consideraciones sobre su estado actual</i>	15

EDUCACION MUSICAL

CARLOS ISAMITT.— <i>En qué consiste la reforma de la educación musical en secundaria</i>	23
LAURA REYES.— <i>La enseñanza musical en las escuelas</i>	25
<i>Informaciones</i>	27

CRONICA

<i>Noticias y conciertos</i>	29
<i>Actividad musical en el extranjero</i>	37

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Chopin o la más pura de las músicas, por André Gide</i>	46
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Las primeras bandas militares de Chile.</i>	48
--	----

DISCOS-RADIO	50
EDICIONES MUSICALES	53
LIBROS APARECIDOS.	58
REVISTA DE REVISTAS	59

EDITORIAL

SALAS DE CONCIERTOS

Todo aficionado a la música habrá podido experimentar con satisfacción en los países de vieja cultura, que las actividades propias de este arte se desarrollan en locales aptos, expresamente contruidos para estos fines. Lo que tiene mucha mayor importancia de lo que a primera vista parece. Quien haya estado en cualquier capital europea o haya recorrido los Estados Unidos de Norteamérica, habrá constatado cuánto cambia el ambiente, cómo crece el respeto por la música y se hace perfecta la organización de los conciertos cuando éstos son dados en salas consagradas a ellos. Todo parece armonioso; desaparece el sello de «espectáculo» para cimentarse el hecho de que las salas musicales son verdaderos templos artísticos en que la música se halla situada con plena dignidad en el lugar que le corresponde. Las salas de conciertos, por su prestigio tradicional, ostentan nombres que por sí solos bastan para señalar la escala de valores de los artistas. ¿Quién no sabe lo que significa haber actuado en el viejo Gewandhaus de Leipzig, en el Albert Hall de Londres, en el Augusteo de Roma, en el Carnegie Hall de Nueva York o la Salle Pleyel de París?

La existencia de salas de conciertos, diferentes y aparte por completo del concepto de los teatros, adquiere caracteres de necesidad imperiosa cada vez que la vida musical de un país toma la envergadura de seriedad que es síntoma de su madurez. Nuestro ambiente chileno, creemos, ha llegado ya a esta etapa y reclama con urgencia locales adecuados para la música; auditorios en que la acústica sea apropiada, en que no haya más que aquello que la música necesita y adonde puedan concurrir grandes masas de público, porque las manifestaciones musicales no son únicamente para los adinerados o para los pocos hombres de suerte que logran vencer en la lucha titánica que representa la adquisición de las escasas localidades baratas existentes en nuestros reducidísimos teatros. Si pensamos en el panorama que ofrece la actividad de conciertos en lo que respecta a sus locales, debemos reconocer que vivimos tan atrasados como para que se nos pudiera negar todo el progreso hecho en los últimos veinte años.

En Chile hay una multitud de teatros, cada día se alzan construcciones de este género más y más suntuosas, casi no hay volumen grande de edificios que no se estudie con el consabido teatro en algún sitio. Hasta hemos visto construir teatros uno casi al lado

del otro. Todo esto, ¿para qué? Inevitablemente para el cine. Para ese arte nuevo trocado en verdadero vicio de la época, ya que el porcentaje de obras artísticas que ofrece es bien pobre frente a la explotación comercial de un público que pide en qué distraerse. El cine es magnífico como posibilidades, como riqueza de novedosas realizaciones, pero ha venido a resultar una sangría más en el terreno económico, una esclavitud imperiosa de los países pequeños tributarios de los grandes consorcios de Hollywood (*). Para el teatro hablado, con el cual no tiene nada que ver, y para la música, el cine ha venido a ser un enemigo incompetible: ¿quién pensará en destinar capitales a la construcción de teatros o de salas de conciertos si con un cine se obtiene un rendimiento pingüe y en él basta hacer funcionar una máquina para que, como nos dijo un empresario, lo «actores en conserva» salgan a escena, representen y «den dinero sin molestar»?

Tenemos a lo largo del país una extensa cadena de cines que se agrupan en «circuitos». Algunos de esos cines están adaptados a las salas de viejos teatros para comedias; otros, realizados como modernas construcciones en las que se ha evitado cuidadosamente toda posibilidad de utilización ajena al biógrafo. Para la música no hay locales; absolutamente ninguno, ni en Santiago ni en el resto de Chile. La magnífica sala de la Universidad Federico Santa María, en Valparaíso, es tal vez la única que hasta ahora no ha sido comercializada y que, situada por desgracia entre dos ciudades, no podrá desempeñar el papel que nosotros deseáramos y que, por lo demás, seguramente no es aquél en que pensaron sus creadores al hacerla Aula Magna de una Universidad.

Los teatros municipales mismos, esos que la ley que creó el Instituto de Extensión Musical imaginó al margen del comercio y por lo tanto al alcance de las actividades culturales, son otras tantas fuentes de ingresos de las municipalidades. En casi todo Chile, han sido dados en concesión a empresas de cine, con alguna cláusula, destinada a cubrir las apariencias, favorable a la municipalidad respectiva, para un uso muy limitado.

El problema, pues, se presenta con caracteres graves. Nuestra experiencia nos permite afirmar que cada día comprobamos peor voluntad en los administradores teatrales para acoger cualquier manifestación artística que no sea cine. La Sociedad de Autores Teatrales inició una campaña no hace mucho para obtener la construcción de un teatro para dramas y comedias; el Teatro Experimental de la Universidad de Chile clama por una sala en donde sus conjuntos puedan actuar. Nosotros, los músicos, debemos sumarnos a ese clamor contra un estado de cosas que amenaza con ahogar todo espectáculo que no sea el cine, toda manifestación musical o artística que no venga mecanizada en las películas.

(*) Para ilustrar la certeza de esta afirmación, sirva el siguiente dato: anualmente Chile paga a las empresas de Hollywood en concepto de «royalty», es decir, aparte de las gruesas sumas que representa el arriendo de las películas, veinte millones de pesos.

Si la situación en el país, en general, es de total abandono para lo que no sea cine, habría de pensarse que tal vez en Santiago, capital de la República y sede de una activa vida de conciertos, las cosas estarían mejor encaminadas. Debemos decir con franqueza que aquí no sólo no estamos mejor, sino acaso peor, por cuanto las actividades en competencia son mayores y más dura la lucha para abrirse camino.

El único teatro no comercializado por el cine, aparte de una que otra temporada dramática ofrecida en salas conseguidas con dificultad, es el Teatro Municipal. Todas las declaraciones y proyectos del Banco de Chile, cuando anunció que construiría una verdadera Sala Pleyel en el Teatro Central y pidió los planos al mismo M. Gustave Lyon, que calculó el auditorio parisiense, han quedado reducidos prácticamente a nada. No hay en esta institución, como en ninguna otra entidad capitalista chilena, sentido alguno de sus deberes para con la colectividad, de lo que exige su posición privilegiada para hacerse disculpar tanta riqueza con obras de bien público. Lo mismo el Teatro Central que más tarde el Cervantes, han sido absorbidos por el negocio del cine y cada año hay mayores tropiezos para emplearlos en lo que el entonces Presidente del Banco, don Pedro Torres, deseaba y anunció públicamente.

Junto a estos teatros estaba el Real, donde se hicieron temporadas de conciertos sinfónicos; el Victoria, el Comedia, en donde la Sociedad Bach actuó muchas veces. ¿Qué fué de todo esto? Nuevamente el cine hizo desaparecer la posibilidad de usar estas salas con otros fines artísticos, en forma tal que, con un número inmensamente mayor de teatros que los que había en 1932 ó 1934, por ejemplo, hoy nuestra orquesta y los concertistas no disponen de otro local para sus actividades que no sea el del Teatro Municipal. En donde, por otra parte, se ha alojado una empresa importadora de espectáculos que ha rebajado lo que fué nuestra «Gran Opera» al nivel de los teatros de tercer orden, en donde se presentan operetas, zarzuelas y espectáculos muy cercanos al género de la revista y del music hall.

El concertista chileno ha sido la primera víctima: ha desaparecido. ¿Quién se atreve a presentarse, a soportar los bochornos humillantes de mendigar una sala y tener que «mover empeños» para obtenerla, para después sufrir el malhumor de los empresarios, quienes no ven otra cosa que una calamidad en la acogida dispensada al pobre pianista o cantante oriundo del país? El Instituto de Extensión Musical tiene toda suerte de dificultades para asegurarse unas cuantas fechas, que se le acuerdan como por favor. Sufre a continuación la desagradable campaña de los empresarios, que obstaculizan a los artistas chilenos so pretexto de que «todas las fechas» han sido tomadas por el Instituto. Así hemos venido a servir de cómoda pantalla para la molesta situación.

Sin embargo, la actividad musical del país crece de día en día y tendrá que crecer aún mucho más. América Latina se ha incorporado ya efectivamente al mundo artístico internacional. Chile empieza

a ser conocido como nación que posee instituciones musicales sólidas. Pero es evidente que no se puede pretender hablar de vida musical del futuro sin pensar en todo el país, sin recordar que la capital no debe absorber toda la energía de nuestras organizaciones. Ahora bien, todo ese futuro y ese desarrollo lógico vendrán a quedar limitados y comprometidos por la ausencia de salas de conciertos.

Una crítica que se hace frecuentemente, y no sin razón, a las actividades de nuestro Instituto de Extensión Musical, es el alto precio de las entradas a los conciertos. Los locales de que éste puede disponer, especialmente el Teatro Municipal de Santiago, son tan de poca capacidad, que los gastos generales imprescindibles de los mismos conciertos los encarecen en forma tal que resultan fuera del alcance del auditor medio. Hay que recurrir entonces a establecer escalas de conciertos, especie de división de clases, que buena está para una diversificación educacional de ellos, pero no para dejar prefijado que audiciones de ésta o la otra clase son para los ricos o para los que no lo son. Estos últimos, por lo demás, como ya hemos dicho, no pueden ser admitidos sino en pequeño número por el reducido número de localidades menos caras existentes en nuestros teatros actuales. Si la capital de la República siquiera, tuviese una sala adecuada, todos estos inconvenientes cesarían, ya que el Instituto no es una organización comercial y únicamente busca, al verse obligado a elevar los precios, financiar lo que no es precisamente de su capacidad por el momento, como es la traída a Chile de artistas extranjeros.

La situación, como ha podido verse, es harto grave: mientras se ha desarrollado una cultura musical de magnitud creciente, la disponibilidad de salas ha disminuído; mientras la música ha progresado y el público se ha hecho más y más exigente en cuanto a la preparación de los conciertos, éstos se hallan en abierta lucha con el cine que los hostiliza y los obliga a existir como alojados en teatros en donde se resume y compite todo aquello que la voracidad comercial de los capitalistas no deja vivir porque no rinde suficiente interés para Hollywood.

Este problema muy agudo y descorazonador se toca directamente con otro que señalamos en el N.º 6 de esta Revista: el de la construcción de un edificio para el Conservatorio, que le permita desarrollar con plena eficacia sus funciones al cumplir su primer centenario, dentro de tres años más. Hablamos mucho de cultura musical, nos enorgullecemos de la Orquesta y del Ballet, hablamos de que el público es refinado y, sin embargo, no ha llegado esta cultura hasta golpear la conciencia de nuestros millonarios, tan nulos como filántropos, ni hasta interesar al Gobierno en una iniciativa mucho más urgente y útil que tantas otras en que se gastan altísimas sumas. Es hora, pues, de dedicar nuestra energía a resolver el problema de los edificios para la música, de independizarlos de teatros inadecuados en donde se nos confunde con cuanta cosa existe y en donde, en definitiva, constituímos la especie bien desairada de alojados indeseables.

D. S. C.

LA MUSICA EN ESTADOS UNIDOS DESDE 1930

P O R

Aaron Copland

EL compositor de los Estados Unidos ha llegado a su mayor edad, constituye un marcado nuevo fenómeno en el mundo de la música seria. Fenómeno que sólo gradualmente se hará notar en el universo musical. Lo que es de sobra natural, ya que, desde mediados del siglo XIX, los Estados Unidos eran conocidos exclusivamente como *importadores* de músicos ejecutantes. Ahora, casi en la mitad del Siglo XX, los Estados Unidos están preparados para *exportar* obras de sus propios artistas creadores.

Esta nueva situación en modo alguno carece de antecedentes históricos. A través de toda la historia de la música se observa que los centros de actividad creadora se han trasladado de un lugar a otro, de período en período. Países tenidos precedentemente como «amusicales», en forma gradual han agregado su voz al coro de las naciones. Así, para citar un ejemplo reciente, durante el pasado siglo Rusia y los países escandinavos por primera vez contribuyeron al arte de la música con compositores originales. No es temerario predecir que el presente siglo incorporará el Hemisferio Occidental, —América del Norte y del Sur,— al mundo de la música como creador de un nuevo arte.

Como un testimonio adicional de la creciente importancia de la escena americana, desde el punto de vista de la creación musical, no hay que olvidar el hecho de que durante el período de 1930 a 1940 los más destacados compositores contemporáneos de Europa han establecido su hogar en los Estados Unidos: Strawinsky, Schönberg, Bartók, Hindemith, Milhaud, Martinu, Krenek, Toch, Tansman, Weill; sin olvidar a Manuel de Falla, que reside en Argentina. Es evidente por sí mismo, que la futura historia de la música europea se hallará por esto estrechamente unida a la trayectoria que la música siga en las Américas.

En los Estados Unidos, los primeros síntomas de un saludable nuevo movimiento musical aparecieron inmediatamente después del término de la Primera Guerra Mundial. Antes de aquel tiempo, nuestra música era en gran medida académica, modelada conforme a los estilos europeos establecidos. La presencia de Antonin Dvorak en Norteamérica como profesor, a finales del siglo, contribuyó a despertar entre nosotros el interés por la utilización de nuestros materiales musicales indígenas. Es obvio que el compositor norteamericano no disponía de ninguna tradición musical a la que pudiera vincularse, pero poseía, como el checo Dvorak, ciertas fuentes de materiales propios, que se originaban en localidades separadas por grandes distancias en el amplio escenario americano.

Apenas a comienzos de nuestro siglo, un cierto número de com-

positores buscó en los Estados Unidos una música típica americana por el procedimiento de basar sus melodías en los cantos de los indios norteamericanos o en las canciones anglo-sajonas que sobreviven en las montañas de Kentucky y Virginia. Más tarde, los «espirituales» de los negros y nuestras modernas canciones y danzas de jazz fueron consideradas como un esperanzador fundamento para un serio arte nativo. Todos estos intentos han impreso su marca en el desarrollo de nuestra música, pero ninguno ha demostrado ser la solución final, conclusiva al problema de un original y reconocible estilo norteamericano en la música.

En tiempos más recientes, comenzamos a depender de ciertas figuras directoras entre nuestros compositores, que nos muestran el camino para alcanzar una música realmente nuestra. Esto, creo yo, parece que ha de producir más duraderos resultados. Es quizás todavía demasiado pronto para intentar definir con muchas palabras qué es lo que constituye exactamente la calidad americana de la música de esos maestros a que aludimos. No obstante, podemos hablar, sin temor a caer en errores, de un cierto amor a los grandes frescos, a los amplios y simples perfiles, a una cierta nerviosa energía y a ritmos incisivos, como rasgos que distinguen a lo mejor de nuestra música. Rasgos que son los primeros signos de lo que estamos seguros que ha de hacerse más claro en el futuro.

Desde 1930, un considerable número y variedad de obras han sido creadas por los compositores nacidos en Estados Unidos. Sigue a continuación un breve sumario de las mayores contribuciones, clasificadas de acuerdo con su categoría.

1. *Música orquestal*.—Nuestras diecisiete grandes orquestas sinfónicas, además de muchas otras más pequeñas y algunas sinfónicas de las estaciones de radio, han provisto al compositor norteamericano de la principal plataforma desde la que podía atraer hacia sí la atención. Más de treinta y cinco sinfonías de compositores nacidos en los Estados Unidos han sido llevadas al concierto público desde 1930. Una corta lista de aquellos autores cuyas sinfonías han despertado especial interés, incluiría a los siguientes:

Roy Harris (6), William Schuman (5), Howard Hanson (4), David Diamond (3), Walter Piston (2), Randall Thompson (2), Virgil Thomson (2), Samuel Barber (2), Paul Creston (2), Morton Gould (2), David Van Vactor (2), E. B. Hill (3), George Antheil (4), Harl Mc Donald (2), Roger Sessions (2). En los últimos cinco años, han sido interpretadas primeras sinfonías escritas por los jóvenes compositores Jerome Moross, Lukas Foss, Leonard Bernstein, Robert Ward, Elliot Carter y Gardner Read.

Esta constituiría una lista considerable en cualquier país. Bien entendido que entre esas obras figuran las seis sinfonías de Roy Harris y las cinco de William Schuman. Harris pertenece a la generación de Piston, Sessions y Thomson; todos los cuales aparecieron en escena después de la Primera Guerra Mundial y cuentan alrededor de cincuenta años. Schuman se halla en la treintena y pertenece a la generación de Barber, Diamond y Creston.

Roy Harris es originario de nuestro oeste, nació en Oklahoma

y se desarrolló en California. Una cierta tosquedad y angulosidad de sus primeras composiciones es comúnmente atribuida a su casi primitivo fondo musical. Pero aparte de esto, desde los comienzos de su carrera posee una de las más pronunciadas personalidades musicales que existen entre todos los compositores que ahora escriben. Se piense lo que se quiera de sus seis sinfonías, cada una de ellas está henchida de la personalidad de Roy Harris. A nosotros esta personalidad nos parece peculiarmente americana. Cuanto Harris traza, es música de auténtica cepa, con poder y capacidad de emocionar tales como tan sólo un comparativamente nuevo país podría producir. Rítmicamente, los «allegros» de sus sinfonías son especialmente característicos, con una irregularidad, una calidad ética, que parecen reflejar cuando menos un aspecto de América. Pero su más sorprendente valor radica siempre en sus dotes melódicas. Su habilidad para crear largas y ondulantes melodías de un sello personal, como aquellas con que comienza su «Tercera Sinfonía», dá a su música una amplitud e intensidad de expresión que es rara en la música contemporánea. Desgraciadamente su sentido de la forma no siempre se ha equiparado a sus otras cualidades. Pero invariablemente escribe una música que se dirige a un vasto público, signo seguro de un compositor de un vasto país.

William Schuman fué en un tiempo discípulo de Roy Harris. Su estética musical siempre se ha mostrado emparentada muy de cerca con aquella otra. En sus mejores logros, la música de Schuman es maravillosamente elocuente y convncente desde el punto de vista emocional, con un irresistible optimismo y un entusiasmo juvenil que no tiene un exacto paralelo en la música europea. Sus sinfonías están realizadas de manera que produzcan en el auditor una sensación de exuberancia física. En los tiempos lentos, tranquilos, Schuman sabe muy bien cómo desvelar cierto humorismo, por medio de armonías expresivas y hermosas líneas melódicas. Además de todo esto, es un orquestador y contrapuntista de primer rango. No pretendo sugerir que carezca de defectos; a veces, el desarrollo de un tiempo parece mecánicamente conseguido, como si no le fuera posible triunfar en el propósito de mantener la composición en el mismo plano de que había partido. Sus dificultades derivan de la necesidad de ser al mismo tiempo, entusiasta y auto-crítico en sus ideas. Pero incluso ya ahora mismo sus obras orquestales prueban que Schuman ha de contarse entre los más espontáneos talentos creadores de nuestro tiempo.

2. *La Ópera*.—En los Estados Unidos, la ópera nunca ha desempeñado un papel tan predominante como en Europa. Cualesquiera que sean las razones para ello, nuestra ópera se ha visto por completo confinada en el Metropolitan de Nueva York y en la Ópera Cívica de Chicago. Un cambio se insinúa no obstante, ya que las nuevas compañías de ópera,—más pequeñas, locales,—parecen surgir en los más diversos puntos de los Estados Unidos. Aunque de momento no se aventuran mucho más allá del habitual y restringido repertorio, nuevas empresas de más vuelo acabarán por hacerse inevitables.

Hasta ahora las más importantes óperas norteamericanas han nacido en el teatro musical «Broadway»; es decir, fuera de los confines del convencional hogar de la ópera. La más conocida de todas es la ópera «Porgy and Bess», escrita por George Gershwin sobre materiales del folklore negro. Una ópera de esta especie se hallaría fuera de lugar en el Metropolitan. Su idioma de jazz, manejado por Gershwin en su peculiar e inimitable manera, su rancio encanto y su fresca espontaneidad, nos han proporcionado una obra que los europeos reconocerían de inmediato como típicamente norteamericana. «Four Saints in Three Acts» de Virgil Thomson y «No for an Answer» de Marc Blitzstein, constituyen dos óperas altamente personales que ostentan tan sólo una ligera semejanza con sus modelos europeos. La ópera de Thomson es una pura fantasía y la de Blitzstein un avanzado drama social, pero ambas tienen en común la manifiesta destreza con que en ellas se muestra un lenguaje «norteamericano» apto para ser cantado. Más vinculadas a los modelos establecidos se hallan óperas como «The Devil and Daniel Webster» de Douglas Moore, «Amelie goes to the ball» de Manotti y «Peter Ibbetson» de Deems Taylor.

3. *Música de Cámara.*—Muchas obras para conjuntos de música de cámara han sido escritas por los compositores contemporáneos de Estados Unidos y ejecutadas por organizaciones creadas especialmente para tales propósitos, como la Liga de Compositores de Nueva York y otras sociedades similares existentes en las grandes ciudades del país. Los cuartetos de cuerdas de Walter Piston, Roger Sessions y Quincy Porter acuden de inmediato a nuestra mente como aquellas que se encuentran en la categoría de las más hermosas obras de música de cámara. En contraste con Roy Harris, —el compositor del Oeste,— estos músicos pertenecen todos a Nueva Inglaterra. Tienen de común una perfecta técnica de la composición y su arraigado credo estético en la tradición «universal» de la música. Sus cuartetos de cuerdas no son únicamente «norteamericanos». Han sido creados por maduras mentes musicales; su escritura demuestra un pleno dominio de la técnica escolástica y sus obras están concebidas con claridad. Estas obras pueden ser bien comprendidas en cualquier parte donde el idioma musical contemporáneo sea apreciado.

4. *Cine y Radio.*—El sonido grabado en las bandas del cine y reproducido por los micrófonos, ciertamente empieza a desempeñar un papel de creciente importancia en el futuro de la música, sobre todo en América. Para ser medios revolucionarios, todavía se los emplea demasiado de acuerdo con los principios del teatro hablado y de la sala de conciertos. No obstante, un enorme acrecentamiento de actividad se derrocha en ambos campos y, en cuanto a la técnica se refiere, los compositores de Estados Unidos se hallan a la cabeza en el perfeccionamiento de los recursos que estos medios ofrecen. Una posición destacada ocupan las partituras para el film y la radio de Bernard Herrmann, un director de la Columbia Broadcasting System. Sus partituras para los films «Citizen Kane» y «All that money can buy» fueron sorprendentes, no tanto por su ori-

ginalidad musical, sino por la manera como aborda el antiguo problema de lograr un eficiente acompañamiento dramático para la acción. Echando por la borda todos los conceptos de la música «normal» de concierto, maneja un verdadero saco de recursos y trucos mágicos, al emplear orquestas especiales,—en una ocasión, con ocho celestas,— y aprovechándose de todas las ventajas de la más avanzada técnica del micrófono. Experimentaciones posteriores permitirán descubrir insospechados recursos en éstos en cierto modo inexplorados campos de la música.

5. *Ballet*.—Los últimos quince años han mostrado un considerable aumento del interés por la danza. Dos compañías que visitan el país en jiras regulares,—la del Teatro de Ballet y la del Ballet Ruso de Montecarlo,—así como muchos danzarines independientes de la moderna escuela animada por Martha Graham, han estimulado la escritura de composiciones para la danza entre los compositores norteamericanos. Varias fases de la evolución del escenario nacional han servido como temas para sus creaciones. Leonard Bernstein, uno de los jóvenes músicos norteamericanos mejor dotados, tomó por escenario Nueva York en su ballet jazzístico de marineros «Fancy Free». Paul Bowles llevó a cabo una reproducción del paisaje de Nueva México en «Pastorales». Jerome Moross pintó los suburbios de Chicago en «Frankie and Johnny». Diferentes aspectos de la peculiar vida americana fueron explotados por el que esto escribe en sus tres ballets «Billy the Kid», «Rodeo» y «Appalachian Spring». Así, la forma de ballet, cosmopolita en sus orígenes, se ha mostrado como apta o fácilmente adaptable al medio americano.

Este breve sumario de una década y media de esfuerzos creadores en la música de los Estados Unidos, puede ofrecer al lector cierta impresión de la riqueza musical inherente al presente de América. Representa un sorprendente auge, desde unos comienzos que apenas datan de hace medio siglo. Si todavía los Estados Unidos no pueden jactarse de contar entre sus compositores una figura universalmente aceptada, es obvio que el terreno se encuentra preparado para que surja una escuela de nuevos músicos, cuyo significado en los dominios universales de este arte será alcanzado en breve con plenitud.

LA QUERELLA DEL DIAPASON

P O R

René Dumesnil

DESDE hace tiempo, el mundo de los músicos se siente turbado por lo que concierne al incesante aumento del diapason. El asunto no data de ayer. En efecto, en 1858, una comisión compuesta de compositores, de físicos y de instrumentistas, se reunía en París para solventar la cuestión de una manera definitiva. Pero parece que nada es duradero en este mundo, puesto que las medidas tomadas por esos árbitros, cuya competencia no se puede discutir, quedaron sin efecto.

El informe fué confiado a Halévy—autor de *La Juive*—, y el ministro de Estado Achille Fould, adoptando las conclusiones, fijó por decreto de fecha 16 de Febrero de 1859, el nivel del *la* en 870 vibraciones por segundo. El artículo 3.º del decreto prescribía la construcción de una matriz prototipo del diapason normal, que había de ser depositada en el Conservatorio Imperial de Música y Declamación; el artículo 4.º añadía que todos los establecimientos musicales autorizados por el Estado debían estar provistos de un diapason verificado y sellado, de acuerdo con la matriz prototipo.

Y así se hizo. La matriz existe y sirvió para establecer numerosos diapasones distribuidos por todo el mundo. Pero todo eso no sirvió de nada o por lo menos no sirvió mucho tiempo, pues el diapason de las orquestas no ha dejado de subir desde entonces.

Un poco antes de la guerra, un periódico especial, *L'Instrumental*, confiaba a uno de sus redactores, el compositor Le Fleu, director de la célebre coral «Les Chanteurs de St. Gervais», el trabajo de hacer una encuesta al respecto.

Las respuestas fueron varias, pero todas concordantes. Tanto es así, que el asunto fué llevado ante la Comisión de Música de la Sociedad de las Naciones, donde Mlle. Hélène Vacaresco presentó un informe concluyente para que se pusiera fin al uso ilegal de diapasones no conformes con la matriz establecida en 1859.

¿A qué responde esta alza constante del diapason? ¿Qué razones invocan los responsables?

La antigüedad del fenómeno tiende a demostrar que se trata de una cosa inevitable, ya que nada ha podido detenerlo. Esta antigüedad está demostrada por la existencia de los instrumentos en uso en los siglos pasados y que poseemos en las colecciones públicas o privadas. Las flautas rectas, por ejemplo, los «sacabuches» nos dan sonidos fijos muy sensiblemente más bajos que los de nuestros instrumentos modernos. Pero si las consecuencias de esa elevación son ya lamentables para la música instrumental,—pues la tonalidad de una pieza no es una cuestión indiferente— lo es aún más para la música vocal, ya que si se pueden estirar las cuerdas de un violín,

o alargar o acortar un tubo de metal, es imposible hacer lo mismo con las cuerdas vocales de un tenor o de una soprano. La laringe de los cantores no se presta a esas fantasías. Por otra parte, en todas las óperas, en todas las cantatas y en todos los oratorios, existen piezas que utilizan las notas agudas y a veces hasta se extienden hasta la extremidad de la escala. La partitura de algunas composiciones es a menudo muy alta. Con el diapasón que se usa actualmente, toda la música de los siglos XVII y XVIII se encuentra elevada en más de un tono, y el esfuerzo exigido a los cantores supera los límites permitidos. A veces, los solistas logran realizarlo, pero ¿acaso se puede exigir a todos los solistas tamaño virtuosismo?

* * *

El diapasón fijado en 1859 es mucho más alto que el de Beethoven, sensiblemente más elevado ya que el de Bach. M. Gustavo Lyon, lo destaca en su respuesta a la encuesta de *L'Instrumental*: «¿Acaso se creen, escribe, que Beethoven ha escrito su Novena Sinfonía para que sea cantada en el tono que se le da hoy?» En la actualidad esa obra maestra se está «avinagrando». En tiempo de Lully y de Bach, el diapasón se basaba en 810 vibraciones simples. Toda la música clásica se halla traspuesta, pues, unas veces de un tono y otras de un poco más.

M. Lyon agregaba que se había establecido, en efecto, admitir para las ejecuciones sinfónicas un diapasón llamado de orquesta, que alcanza alrededor de 382 vibraciones cuando se atacan los primeros compases de la pieza con que debuta el programa. El diapasón de partida, al calentarse los instrumentos, se va elevando progresivamente, de suerte que al final del concierto llega a pasar de las 910 y 920 vibraciones.

Los coros de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, precisamente, no comienzan a cantar hasta el final de la obra maestra, y así se exige de los coristas un tono por encima del tono original. Es demasiada exigencia, tanto más cuanto que las sopranos tienen largas suspensiones en las notas altas. Deben emitir un *si* en lugar del *la* que escribió Beethoven, ya de por sí muy difícil. ¿Cómo extrañarse luego de que las ejecuciones de ese coro sean tan deplorables?

¿Cómo extrañarse de que las dos arias de la Reina de la Noche, en *La Flauta Encantada* se conviertan en verdaderos ejercicios de acrobacia vocal, que únicamente voces excepcionales pueden emprender sin exponerse a lamentables maullidos? El *do* de pecho que Lully exigía a los tenores se ha convertido en un *re* sostenido. No se piensa en eso. Y, sin embargo, es la verdad.

¿De dónde viene el mal? ¿Y qué remedio tiene?

Los violinistas, al efectuar sus solos, creen que elevando la pieza que ejecutan, la hacen más brillante. Error lamentable; es similar al que podría cometer un pintor si, para hacer su pintura más luminosa, utilizase sólo colores resplandecientes: Rembrandt supo brindarnos el sol utilizando en contraste los grises y los negros. Un sabio acústico, M. Bouasse, Profesor de la Facultad de Ciencias

de Toulouse, lo destacaba: «El brillo—escribe—viene de la elección de los timbres; la trompeta de caballería, más baja que el clarín, da la impresión de estar una octava más arriba. El brillo puramente artificial con que los solistas quieren a toda costa adornar sus ejecuciones, va en contra de lo que el compositor ha querido».

* * *

El mal se ha agravado con la moda del jazz. El «high pitch» de los americanos está un medio tono más arriba del *la* moderado, y los ejecutantes europeos han sido arrastrados en esta carrera desenfrenada.

Se anunció recientemente que una comisión internacional, compuesta como la de 1859, de instrumentistas, compositores y físicos, acababa de decidir que el *la* normal sería fijado en lo sucesivo en 440 períodos de segundo, es decir 880 vibraciones, o sean diez más de las fijadas por el diapasón matriz de 1859. La diferencia tiene poca importancia, y es apenas perceptible; pero no deja de sancionar la tendencia tan lamentable hacia el aumento. Parece tan singular como podría serlo un acuerdo que redujera a 95 centímetros el metro, a 95 centilitros el contenido de un litro, a pretexto de que así despachan un poco menos de mercadería.

Pero se nos promete en compensación una «estabilidad» y una unificación por lo menos relativa. La radio emitirá el *la* normal así como emite ya la hora oficial. Pero ¿quién podrá obligar a los instrumentistas a ponerse de acuerdo con él *la* de las ondas cuando dejaron de someterse al *la* de los diapasones oficialmente marcados, que según los términos de la ley de 1859 debían ser los únicos en uso en todas partes donde se hiciera música?

París, Abril de 1946.

LA MUSICA CULTA DE AMERICA (*)

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU ESTADO ACTUAL

P O R

Andrés Sáiz

II

Tomando en cuenta la variedad de tendencias entre las cuales se distribuyen, en América, los compositores de una misma nación, resulta por demás difícil determinar cuál de ellos es verdaderamente representante «típico» del arte de su país. Será, desde luego, siempre fácil decir de un compositor que es nacionalista, porque se inspira en el arte folklórico de su país, pero ¿no son típicamente franceses: Debussy, Ravel y Fauré, aunque tan pocas veces utilizaron temas populares de su patria?

Si admitimos la definición algo rimbombante, que pretende que el compositor «nacional» es el que «traduce el alma de su raza», habremos de convenir en que cada república americana tendrá una buena cantidad de músicos dispares que ofrecer, pero que pocos de éstos podrán reclamar por sí el honor de ser «el» compositor típicamente representativo de su país.

Por otra parte, hay compositores que, aunque perteneciendo a distintas nacionalidades, proceden de una misma raza, pura o mestiza. En estos casos, las obras de los músicos de una de estas naciones, podrán tener tantos rasgos en común con las de sus colegas de otra bandera, que difícilmente podrá considerarse a aquellas composiciones como más representativas del país, donde nacieron, que de las naciones vecinas (v. gr.: Bolivia, Ecuador y Perú).

En fin, si consideramos a un país como los Estados Unidos de Norte América, donde viven y escriben numerosísimos músicos, de todas las razas, de todas las culturas y de todas las escuelas, nos encontramos aún más indecisos, cuando queremos apuntar al compositor genuinamente norteamericano. Porque ¿cuál es el autor musical auténticamente estadounidense: el que se satisface románticamente con el arte schubertiano de Forster, aún modernizado, o el que prefiere las expresiones vaporosas del simbolismo francés; el que se inspira en las fuentes folklóricas indias, blancas o negras, o el que comparte doctoralmente el arte respetable de los neoclásicos; el que optó por la música armónica, vertical, de los latinos, o el pesimista que cree en el porvenir áspero del sistema schoenbergiano?

(*) Véase la primera parte de este ensayo en el número anterior (N.º 11, Mayo, 1946) de nuestra Revista.

El «Suplemento Musical», que acompaña al «V Boletín latinoamericano de Música» (Montevideo, 1941) editado por el leader del americanismo musical, Francisco C. Lange, y dedicado casi exclusivamente al arte de los colegas norteamericanos, no deja duda, a pesar de lo aparentemente tendencioso de su elaboración, en cuanto al caos en que se debate todavía la composición musical norteamericana. Desde el punto de vista artístico, es innegable y natural que sean los EE. UU. el país de nuestro continente que mayor cantidad de grandes compositores tenga, pero, desde otro punto de vista, no creo que posea ya a un compositor-síntesis, cuya función histórica sea, para el arte musical norteamericano, idéntica a la de un Villa-Lobos, para el Brasil; de un Caturra, para Cuba, o de un Chávez para muchos mexicanos (16).

Considerando el eclecticismo de su riquísimo ambiente artístico creador, y a la enorme variedad de razas y de culturas de los elementos que concurren a su formación, ¿puede uno imaginar que algún día nacerá, en EE. UU., firmada por un compositor blanco, negro o indio, una obra musical verdaderamente representativa del «alma colectiva» de esta gran nación? Why not?

* * *

Al lado de los compositores que, en América, se han decidido, con mayor o menor firmeza e independencia por tal o cual sistema de expresión musical, viven, inquietos y algo desamparados, una enorme cantidad de colegas, confesados o en potencia, que no saben cuál camino emprender. Víctimas o cómplices inocentes, de ambientes artísticos en formación, estos compositores, muchas veces acertados y honestos en sus intenciones musicales, tratan de escribir como pueden, o no pueden, para satisfacer sus anhelos instintivos; no siempre encuentran entre los verdaderos músicos o el público en general, el eco crítico, pero atento y alentador, sin el cual seguirán vegetando silenciosamente, mecidos, una u otra vez, por los amistosos o corteses aplausos de un auditorio escueto y no convencido. Entre estos músicos, figura el compositor que busca todavía «su manera», enfrentándose a menudo, con todo el peso de sus atavismos múltiples y de las influencias sufridas (generalmente en su contra), a las fuerzas adversas, casi siempre victoriosas, del medio en que vive y que le arrastró. Es el compositor que escribe obras inequívocas, por lo fácil que es descubrir los componentes primarios y fundamentales de sus composiciones; es el autor menospreciado por los doctos y los puristas de discutible pericia, y por los aficionados pretenciosos y desconfiados que siguen esperando la llegada de algún Beethoven o Wagner, de algún Debussy o Shostakovich americanos. Es el colega excomulgado: por los ultranacionalistas discurrientes y patrioterros; por los infra-indigenistas

(16) Admito sin regateo, que es más fácil, para el compositor competente, escribir una obra típicamente brasileña, cubana, mexicana o indo-peruana, que sintéticamente norte-americana!

misántropos, que pregonan «urbi et orbi» la excelsitud nec-plus-ultra del folklore «puro» (?) del micro-terruño; por los blancos y los mestizos, los mulatos y los policromatizados, que quieren, cada uno, una música pigmentada a su exclusivo tinte. Es éste el compositor americano (latino sobre todo) más conocido y abundante de hoy, en todas nuestras Repúblicas; el que trata a menudo, aunque vanamente, de ser «sí-mismo», de crear lo que él cree «su» propio arte, en medio de todos los escollos que le rodean y le apresan. Es el músico que, por falta de convicciones respaldadas por un criterio severo y una voluntad juiciosa, por carecer del valor necesario para cometer un gesto decisivo y salvador, prefiere (con razón, a veces) seguir culpando a los Poderes, al público y a la suerte, del estancamiento en que se encuentran él y su arte. Sus creaciones musicales no siempre son desdeñables, por lo menos en parte; sus ingenuidades aparentes pueden ser expresiones de un auténtico y bello instinto artístico; sus realizaciones, aun cuando pecan de descuido o de falta de saber, pueden ser salpicadas de detalles preciosos; sus cualidades naturales pueden suplir, en ciertos casos, las fallas de su educación técnica. Su música interesaría, si él asumiese una actitud interesante; mas, no es quijote (en el sentido cervantesco del vocablo); está algo desanimado, con cierta razón; está acorbardado, sin derecho. Nació, tal vez, para la Música, pero, impaciente en «llegar», desatendió o descuida el estudio serio y profundizado de la técnica de un arte a cuyas exigencias no quiere someterse, y al servicio del cual no quiere o no puede luchar.

Este compositor, a menudo más dilettante que profesional, escribe en todos los estilos, y muy particularmente en el que acaba de «llegar» o el de la última obra que escuchó. No encontró, o no encuentra, «su» manera, pero participa, sin embargo, de una: la que las abarca a todas; es el estilo abigarrado que no oculta a ninguno de sus integrantes, y no llega, por lo mismo, a formar un estilo fundido, a ser lo que en química se califica de combinación. Es una mezcla (17). Es poco probable que las obras de estos compositores (autodidactos muchas veces) resistan el esfumino del tiempo; pero no se les podrá ignorar al redactarse la historia de la música, en cada uno de nuestros países.

* * *

He hablado de los compositores que han logrado expresarse en un estilo propio, de los que han adoptado un modo de escribir más universal y de aquellos que, por cualquier razón, no se han decidido todavía por ningún sistema o ningún estilo definido.

(17) Débese reconocer que hay compositores americanos muy cultos que escriben en este estilo «mezclado» obras de real valor. Esta manera de componer denota, sin duda, donde el autor, una falta de personalidad, pero esa permeabilidad a las influencias escolásticas ¿no puede, en los casos sinceros, ser un indicio de gran sensibilidad?

Existe, en fin, otro conjunto de colegas, vacilantes como los anteriores, pero por motivos muy distintos (18).

Leí alguna vez, no recuerdo dónde, una opinión de Hindemith que se mostraba de lo más reticente, en cuanto a las posibilidades que brindaban, al compositor, los modos pentafónicos. Por respetable que sea este modo de pensar, no puedo dejar de oponerle algunas obras (y no las menores) de Debussy, por no citar sino a este genio. Pero para nosotros, los bolivianos, los ecuatorianos y los peruanos, de distintos orígenes y culturas diversas, que nos dedicamos empeñosamente, con mucha, poca o sin suerte, a introducir en la composición musical un elemento artístico completamente nuevo: las melodías quichuas y las aymarás, lo versado por el gran compositor alemán no puede ser menos que desalentador. Sin embargo, para quienes, de entre estos colegas del antiguo Tahuantinsuyu, que no se desaniman fácilmente, la apreciación, algo germánicamente categórica, de Hindemith no puede tener sino una sola consecuencia: instigarnos en la prosecución de nuestros ideales... o de nuestras quimeras! ¿Terquedad de compositores contrariados? No creo, porque sobran, en la música culta, los ejemplos que nos confortan. ¿Atracción superficial de lo exótico? Inadmisible, entre compositores muchas veces indios o mestizos ellos mismos, y poco probable, entre no-indios que tienen con el arte inca relaciones ininterrumpidas de cordial hermandad ya algo vetustas. ¿Patriótico o ardiente afán de crear «algo nuevo», aún si los resultados logrados hasta ahora no son todo lo apetecido que se anhela? ¡Sin lugar a duda!

Los dos grandes problemas, de orden artístico, consisten, para nosotros, en encontrar los procedimientos estilísticos adecuados, que nos permitan triturar estos temas indígenas, o de inspiración folklórica india, sin desvirtuar sus características esenciales, y hallar las técnicas más aptas al tratamiento armónico o contrapuntístico de estas melodías.

Esas dificultades decrecen evidentemente en la misma medida en que estos temas, debido a mestizajes sucesivos, participan de las modalidades occidentales (europeas). En estos casos, la técnica general adquirida en los textos usuales sirve, en su casi integridad, como si se manejara a una música folklórica del tipo europeo.

Mas, en presencia de temas pentafónicos, las cosas cambian por completo: la técnica del mayor-menor se siente incómoda en sus tratos con las cinco notas indias; los grados buscan su función modal, y las fundamentales sus enlaces lógicos, esto es para evitar de «des-indianizar» las melodías. Por otra parte, tratándose de motivos esencialmente monódicos (como lo fueron los del arte de los trovadores primitivos) ¿cuál es el ropaje moderno que mejor

(18) Siendo yo parte interesada, es evidente que este párrafo ofrecerá todas las características de una confesión. El lector amable me disculpará la divulgación de estas mis cuitas musicales y las de mis colegas bolivianos, ecuatorianos y peruanos, quienes conocen, tanto como yo, la magnitud de los problemas con que nos hemos enfrentado.

conviene a estas líneas musicales: la latina armonía o el germánico contrapunto? (19)

Si nos apartamos de estos primeros trabajos artísticos indispensables, o sea: lograr la realización de algún acompañamiento adecuado para un aire inca (20), y penetramos en los ilimitados dominios de la composición musical libre, la sola solución que se presenta, a mi modo de ver... y de oír, para dar vida definitiva al arte culto de inspiración inca, es el procedimiento ya empleado por los primeros nacionalistas rusos, españoles, mejicanos y otros, y que consiste, en nuestro caso y en primer lugar, en escribir una música cuya esencia sería substancialmente india (donde el pentáfono sería el armazón modal), pero cuyos complementos «exteriores» se acomodarían, sin adulterar lo indio de todos y cualesquiera de los elementos de la técnica europea. Llegado nuestro arte a esta segunda etapa de su vida ascensional, podrían, los nuevos compositores prendados de la música india, nutridos y amparados por la experiencia de sus mayores (como ocurrió en otros países de idéntica formación musical), lanzarse, cada uno de acuerdo con sus aficiones estéticas personales, por las rutas donde caminaron con tanto brillo, los de Falla y los Strawinsky, los Béla Bartók y los Villa-Lobos, los Allende y los Chávez (21).

No me corresponde afirmar si cada uno de los países del antiguo imperio del Rey-Sol americano tiene, o tuvo ya, al compositor que ha sabido expresar, en un plan elevado y técnicamente seguro, el sentir musical de su raza o de su patria; no me atrevo en asegurar (sería vanidoso hacerlo) que alguno de nosotros, los *supporters* del arte inca, podría haber escrito ya una obra que no pestañearía frente al resplandor de una de las bellas composiciones de los grandes nacionalistas europeos o americanos; pero sí, puedo sostener, respaldada ya mi convicción por numerosas obras, logradas o frágiles, grandes o cortas, que las tentativas de nuestros colegas bolivianos, ecuatorianos y peruanos no son vanas, y que lo que espera-

(19) Me refiero, sobre todo aquí, al tratamiento técnico que conviene aplicar a los temas indios folklóricos, o a los escritos originalmente en este estilo. No tratar de armonizarlos, vertical u horizontalmente, sería negar para este nuevo arte indo-americano, lo que son, para la composición, los primeros estudios técnicos musicales. Tampoco me refiero a meros trabajos de escuela; numerosos son los grandes compositores que publicaron cuadernos de piezas folklóricas, estilizadas y armonizadas por ellos mismos. Rimsky-Korsakoff, de Falla, Ravel, Béla Bartók, son ejemplos del caso, dignos de consideración!

(20) Empleo aquí la palabra «inca», en un sentido general; entiendo, en este caso, a la música inspirada en fuentes indias, bolivianas, ecuatorianas o peruanas.

(21) No estoy en condiciones adecuadas como para discutir, con los mexicanos, el indianismo, el mexicanismo o el universalismo de la música de Carlos Chávez. Mas por lo que al Perú se refiere, y pese a mis inclinaciones personales, no pienso que la música india culta será la que llenará, por sí sola, toda la escuela peruana; será ese, sin lugar a dudas, su rasgo más característico, pero el arte sonoro de los costeños, blancos o negros, tiene también algo que decir en el arte peruano.

mos para convencer al magnífico compositor Hindemith de lo equivocado que fué su dictamen, es la venida de un genio cuya obra maestra clavará en los picachos andinos del arte de los sonidos, el pendón de una música culta nueva, inspirada en lo que el Tahuantinsuyu tuvo de más hondo, y que sus hijos conservan celosamente: su alma india.

* * *

Este sucinto e incompleto análisis del estado actual del arte musical americano culto, es tal vez suficiente (aunque más convincente sería una audición de obras norte- y latino-americanas) como para demostrar la existencia, en nuestro Continente, de todas las tendencias artísticas que florecieron, o subsisten todavía, en el Viejo Mundo.

Quisiera, para concluir, subrayar lo vano e injusto de todo cuanto tiende a repartir nuestras producciones musicales, cualitativa o despreciativamente, entre «avanzadas» o «atrasadas».

¡Cuánto desearía tener suficiente autoridad y crédito profesionales, como para llegar a calmar y convencer los espíritus de aquellos colegas, admirables compositores, sin duda, que pretenden que se debe vivir «en su época», y garantizarles que, aún en nuestra época, es lícito mantenerse algo por encima de las contingencias! (22) Les felicitaría sinceramente, si me lo permitiesen, por haber encontrado el camino seguro (procedente de cualquiera escuela) por donde conducir su inspiración (si creen todavía en esta!) y su voluntad artística; les daría toda la razón de no perder fe en «su manera» o en su obra, cualquiera sea su tendencia estética; no exigiría de estos espíritus ni siquiera de ser democrática y burguesemente tolerante, pero sí, de no ser inconsecuente, y de recordar que si algún músico del pasado, cercano o lejano, ha de merecer sus sufragios, deben admitir inteligentemente que algún compositor de hoy puede, sin desmerecer, haber adoptado los credos estéticos y los procedimientos técnicos de aquel su genio predilecto, físicamente de ayer, pero artísticamente de siempre. La cronología, el nacionalismo o el universalismo, nada tienen que ver en el asunto. Doy por seguro, a modo de ejemplo, que ningún artista tachará de «atrasado» al renacimiento pictórico español, o al flamenco, por haber adoptado, éste y aquél, un espíritu y reglas nacidos un siglo antes en Italia, ni que, razonablemente, podría discutirse el valor de tal o cual sinfonía de Shostakovich, únicamente por no exaltar ésta ningún clamor soviético, o ser nieta carnal de los «Cinco» y de Tchaikowsky.

No por haber escrito «a la francesa», «a la Hindemith» o «a la Strawinsky», dejará un argentino, un brasileño o un norteamericano de ser un valioso compositor americano; no por haber vestido sus yaravies y sus cuecas, sus rumbas o sus sonos, con armonías nacidas en Europa (¿cuáles son las armonías que no nacieron allá?), dejarán

(22) ¡Lejos de mí, la más leve intención de predicar el orgullo, la vanidad o el desdén, pero sí, y con voluptuosidad, alabar las delicias de vivir más libremente!

sus autores de ser dignos de figurar airoosamente al lado de los universalistas. Lo importante y lo imprescindible es que sus obras, las de los «universalistas» o las de los «folkloristas», sean sinceramente inspiradas y bellamente realizadas, con material de ayer o de hoy; lo esencial es que estos compositores tengan «algo que decir», cualquiera sea el idioma en que se expresen, o el vocabulario que empleen.

En cuanto a la técnica ¿quién de nosotros osaría afirmar que su escritura musical es oriunda del Nuevo Mundo? El sólo hecho de aceptar su inclusión en una escuela (23) nacida en Europa (hasta ahora, no hay otra) implica, de parte del compositor, la aceptación tácita de los requisitos mínimos exigidos para formar parte de esta escuela, y la sola y verdadera personalidad del autor, consistirá en la manera más o menos feliz con que él amoldará estas exigencias al material temático que habrá creado él mismo, o adoptado.

Los compositores americanos del norte, del centro o del sur de nuestro continente, autóctonos desde siempre o nacionales desde ayer, hemos aprendido a manejar la pluma, bien o mal, en Europa misma, o en América, con maestros europeos o americanos educados en el Viejo Mundo, o con sus alumnos directos, y aun los autodidactas estudiaron con textos esencialmente europeos en el fondo y en la forma. Además, abundan actualmente, en el Nuevo Mundo, maestros europeos que escaparon de su país, con motivo de la segunda guerra mundial, y que tendrán, a no dudarlo, una gran influencia sobre el desenvolvimiento del arte musical americano; influencia inmediata, por irradiada directamente en los propios ambientes americanos; influencia que emana de maestros que pertenecen a todas las escuelas; influencia que paralizará o hará retardar aún más, el advenimiento de un arte típicamente americano (24).

Lo justo pues, en materia de crítica, no será «medir» el valor de una obra partiendo de la escuela de donde deriva o de la tendencia que la guió; no habrá que relacionarla, cualitativamente, con la mayor o menor cantidad de regionalismos o de elementos cosmopolitas que dejará escuchar, pero sí, de tratar de descubrir si esta obra es un logro o un fracaso, sabiéndose, de antemano, que

(23) Escuela, significa, aquí, tendencia, en el orden técnico. Las «escuelas nacionales» no suelen diferenciarse mucho en lo técnico, pero solamente en lo temático.

(24) Cabe preguntarse si uno de los países que más sufrirá de este estado de cosas, no sea E.E. UU., donde emigraron más numerosamente las grandes personalidades musicales europeas. Sé que un buen maestro trata siempre de favorecer la libre expansión artística y creadora de su alumno, pero no puede discutirse que esta libertad corre peligro de restringirse inconscientemente, en el discípulo, bajo la influencia de una fuerte personalidad guiadora. A ese respecto, la América Latina, menos visitada, por su bien o por su mal, por los grandes compositores del Viejo Mundo, habrá tenido, tal vez, una mayor oportunidad para seguir con un destino musical más propio, si no mejor orientado.

ninguna escuela podrá vanagloriarse ni ser tenida por responsable del uno o del otro de estos resultados.

* * *

En resumen, creo firmemente que, en América, no hay todavía escuelas nuevas (25), en el sentido... escolástico de la palabra, pero que sí viven, entre el Alaska y Magallanes, una cantidad de fuertes personalidades musicales, que han escrito ya obras muy características y definitivas. Al igual que en la política, en el Nuevo Mundo, la personalidad del artista-individuo domina la del grupo musical a que pertenece, o que él dirige.

Mas, hay en nuestro Continente, una cualidad magna que aparece en toda su producción musical, nacionalista o universalista, definitiva o de corta vida; una cualidad ajena ya (¡esta vez, sí!) a las influencias del Viejo Mundo; una cualidad hoy auténticamente americana: el optimismo, sinónimo de «fe en el porvenir». Es éste el distintivo más característico de la música americana, es su verdadera «escuela», la más envidiable para un artista.

Y para concluir, séame permitido formular algunos pareceres oportunos, creo, para los jóvenes o futuros colegas: que cada cual escriba música como quiera o como pueda, sin amedrentarse con la opinión de sus compañeros más «avanzados» o más «conservadores», nacionales o extraños; que cada compositor admita razonablemente que en América vivimos, unos y otros, eras distintas, aunque en un mismo siglo, eras que señalan y provocan irremediablemente estilos diferentes; que nadie, blanco, indio o negro, se crea obligado, para ser o aparentar «contemporáneo», a caer en los brazos de Ravel, de Strawinsky o de Schoenberg (aunque nada se opone, en nombre del arte, a que siga el uno o el otro de los caminos trazados por estos maestros); y, «last but not least», que los compositores de todo nuestro Continente recuerden siempre que *no hay obra lograda que sea atrasada*, y que tengan por seguro que la posteridad no se acordará de sus obras porque hayan sido escritas en un estilo «típicamente americano», sino porque estas obras son «típicamente bellas». ¡Ojalá nazcan muchas composiciones que merezcan calificarse de americanas y bellas!

Lima, 1946.

(25) ¡Entendámonos! Cuando aludo, por ejemplo, a la «escuela argentina», me refiero a un grupo nuevo de compositores, en el consorcio mundial de las artes musicales, pero no pienso en la expresión genérica de un sistema o de una tendencia. Las obras de músicos tan dispares como lo son (v. gr.) Juan José Castro, López Buchardo y Juan Carlos Paz, son todas argentinas de nacimiento, pero no lo son todas por la expresión. En las escuelas nacionales americanas (al contrario de lo que ocurrió a menudo en Europa), el nombre del país que las acompaña, tiene un significado meramente toponímico. Sin embargo, debe convenirse en que, a pesar de las distintas tendencias de sus miembros, la escuela brasilera y la mexicana, ofrecen ya características nítidamente definidas, cuyo origen es el folklore nacional de estos países.

EDUCACION MUSICAL

EN QUE CONSISTE LA REFORMA DE LA EDUCACION MUSICAL EN SECUNDARIA

En un artículo anterior hemos considerado aspectos generales referentes a la renovación de los ramos de enseñanza artística en secundaria. Ahora nos referiremos a los aspectos que se relacionan con la educación musical.

Esta asignatura, que existía en los programas aislada de toda relación, con una anarquía total en los procedimientos usados por los profesores que la imparten en los colegios, sin finalidades pedagógicas claras y definidas, consagradas casi exclusivamente al aprendizaje de unos pocos cantos y de algunos elementos teórico-musicales, se concibe en la reforma actual como un ramo correlacionado, dirigido a cultivar en los alumnos, por medio de la realización técnica, la sensibilidad y el desarrollo de la capacidad creadora y la ampliación del concepto de la vida y del mundo.

Ha sido necesario por esto, por primera vez en nuestra enseñanza, intentar la enunciación de los objetivos generales y específicos de acuerdo con las modalidades y exigencias de la pedagogía actual. Esto envuelve también el imperativo de aplicar métodos más adecuados para alcanzar las nuevas finalidades.

La práctica imitativa, usada generalmente con la ayuda de un instrumento, deberá ampliarse atendiendo a la voz del maestro, con el uso de material a la vista, con la ayuda de instrumentos mecánicos y alternarse también con la lectura y escritura de música, con la práctica rítmico-auditiva, con la actividad dirigida a la creación individual y socializada, con la práctica coral e instrumental y la confección de instrumentos para los bien dotados.

Estas actividades, sumadas a una progresiva exigencia artística en la ejecución del repertorio de cada grado, al cultivo del hábito de escuchar buena música, de reconocer auditivamente las canciones cantadas y la música escuchada, al desarrollo de la apreciación que pueda motivarse por el material usado; forman el conjunto de actividades específicas propias de la asignatura Educación Musical en el nuevo plan de la enseñanza. Si a ellas agregamos aún todos los motivos de integración de cultura que pueden surgir de los cantos realizados o de las obras escuchadas, que darán oportunidades para establecer relaciones con aspectos de la vida, del trabajo, de la naturaleza, para el cultivo de sentimientos sociales, para consideraciones sobre el desarrollo de la cultura, veremos agrandarse las posibilidades acordadas al ramo.

La práctica coral, con cursos del mismo establecimiento y con otros afines de otros establecimientos y las actividades de asociaciones libres, con fines musicales, como estimuladores de la conducta y del goce socializado y todo el sentido histórico y estético, con el culto a los héroes de la creación musical, del propio país, de la América y del mundo; cuya motivación pueda desprenderse del material

utilizado; completarán el vasto campo de acción que debe atender la educación musical.

Esta confección del ramo hace también indispensable la renovación del profesor. Se exige una disposición de espíritu atento a horizontes más dilatados de su ramo, una actitud escudriñadora de los dones individuales de los alumnos, una ductilidad para el empleo de procedimientos didácticos, una superación de su capacidad técnica y pedagógica.

La renovación de la enseñanza debía iniciarse solamente en los primeros y segundos años de Humanidades de algunos liceos. Como no es posible comprender una renovación educacional que no esté llamada a extenderse en todos los grados de la enseñanza, con una concepción unitaria y correlacionada, que partiendo de la enseñanza para párvulos, atraviase, con sentido progresivo, la etapa primaria y la secundaria y que culmine en los grados superiores de la educación artística especializada, la estructuración de los programas ha tenido que realizarse con carácter transitorio.

La situación del alumno que llega al primer año del liceo es, en la experiencia musical, generalmente de grado inferior al alumno de escuelas primarias. Muchas veces llega ayuno de toda educación musical. Esto ha condicionado también la esencia del programa elaborado.

Como método de enseñanza se ha escogido el de las unidades de trabajo. Es decir, se han reemplazado las lecciones limitadas a cada clase por la organización de temas o materias más extensas, (unidades) que pueden llevarse a cabo en períodos de tres o cuatro semanas de estudio y que son partes de la materia que se desea enseñar durante el año.

Para atender a la «unidad de trabajo», el profesor debe tener a su disposición un conjunto de materiales diversos que forman la «unidad básica» y que se relacionan con grandes temas que tienen conexión con la vida total: como el hogar, el folklore, la vida cívica, la naturaleza, el deber, etc.

Una gran diversidad de elementos informativos: libros, instrumentos, fotografías, objetos relacionados con estos temas, vienen a ser necesarios para la motivación y creación de atmósfera estimulante a interesar a la diversidad de intereses y talentos de los alumnos y que cada profesor debe escoger, como más apropiada, para su «unidad de trabajo».

Fácilmente puede imaginarse la enorme diferencia de esta manera de concebir la Educación Musical con la antigua clase de Canto o de Música; seca, sin ninguna otra posibilidad para la observación, para el pensamiento y para la actividad espontánea y gozosa del alumno, según sus propias inclinaciones. Al antiguo espíritu que se limitaba, casi exclusivamente a acordarle importancia a la materia de enseñanza y a su desarrollo lógico, hemos opuesto, en la creencia de superarlo, el que concede no menos atención a la manera cómo debe enseñarse.

Hemos dicho también que ha sido necesario establecer con claridad los objetivos generales y específicos para la educación mu-

sical en los colegios secundarios y cómo es nuestro ánimo promover la comprensión o la discusión de estos problemas. Resumiremos los primeros en el siguiente cuadro que, por la manera de presentarlos, nos ahorrará comentarios más extensos.

OBJETIVOS GENERALES

ELEMENTOS BÁSICOS	{ FOLKLÓRICOS { ARAUCANOS { CRIOLLOS { UNIVERSALES
TÉCNICA DEL LENGUAJE MUSICAL	{ MEDIOS DE EXPRESIÓN { CANTO INDIVIDUAL Y COLECTIVO { EXPRESIÓN COREOGRÁFICA { MÚSICA DE INSTRUMENTOS { CAPTACIÓN MUSICAL { MÚSICA POR MEDIOS MECÁNICOS { POR AUDICIÓN DIRECTA
DESARROLLO FORMATIVO	{ HIGIENE Y EDUCACIÓN DE LA VOZ { EDUCACIÓN RÍTMICO-AUDITIVA { ELEMENTOS TEÓRICOS MUSICALES { PRÁCTICA CREATIVA.
ASPECTO SOCIALIZADO	{ CORRELACIÓN { HÉROES { APRECIACIÓN { EDUCACIÓN ESTÉTICA.
ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	{ PRÁCTICA INSTRUMENTAL { CONFECCIÓN DE INSTRUMENTOS { CONJUNTO CORAL { AUDICIÓN MUSICAL

Cada uno de estos tópicos anotados como objetivos generales, tendrá un amplio desarrollo durante toda la etapa educacional secundaria. Los comprendidos en actividades complementarias, servirán principalmente los intereses de los bien dotados en horas electivas y de actividades correlacionadas.

Si este cuadro sintético puede evidenciar por sí solo la amplia función enriquecedora del ser infantil, que hemos acordado a la educación musical, los objetivos específicos para cada grado, la elaboración de programas y de unidades y las experiencias ya recogidas en la aplicación de estos métodos,—que habremos de comentar en artículos próximos,—podrán llevarnos a una estimación más verdadera y profunda de la reforma emprendida.

CARLOS ISAMITT.

LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ESCUELAS

En el artículo «La Enseñanza Musical en las Escuelas», que firma Fidel Cárcamo, publicado en el N.º 10 de esta Revista, es de lamentar que el autor se coloque en una actitud pesimista, cuan-

do habría sido más provechoso y justo para la educación musical escolar, una crítica constructiva, en que nos diera a conocer su metodología como profesor de escuelas normales y sus experiencias en Radio-Escuela, donde contó con oportunidad y material para desarrollar y demostrar un trabajo interesante.

Contesto a aquel artículo, no con el ánimo de polemizar, sino con el fin de aclarar algunas aseveraciones injustas y recordar algo que parece ignorar el profesor Cárcamo, al desconocer las orientaciones técnicas, el repertorio y la cooperación desinteresada, con que se cuenta ya, de algunos músicos, jefes educacionales y maestros, en bien de nuestra educación musical nacional. El profesor Cárcamo parece estar refiriéndose a una época pasada y querer tal vez ignorar lo que estamos elaborando desde hace años en la enseñanza primaria.

Reconozco la apatía e incomprensión de muchos ante la verdadera importancia de la música como factor educativo. Pero no se puede olvidar que es imposible hacer milagros en pocos meses. Toda reforma, toda nueva orientación, tropiezan forzosamente con resistencia de unos e indiferencia de otros. Se ha dicho que los profesores especiales de música eran los maderos a la deriva. Don Luis Muschtler, logró hace algún tiempo movilizar a un grupo con sus orientaciones. Es justo recordar aquí su interés por la escuela primaria.

Los profesores especiales del país, cincuenta y cinco en total, tienen una heterogénea preparación. Los más eficientes son los profesores que hicieron en el año 1936 el único curso de especialización musical para profesores normalistas. Se comprenderá entonces lo difícil que resulta hacer de todos, en poco tiempo, maestros eficientes, disciplinados en su trabajo, con técnicas nuevas y nueva filosofía, y sobre todo conscientes de su responsabilidad frente a la política educacional y por una escuela primaria mejor.

Los profesores de Santiago han tenido oportunidad de seguir cursos de perfeccionamiento en Metodología con René Amengual y Cora Bindhoff, y de técnica vocal con Lila Cerda, además de los consejos técnicos recibidos y de la experiencia que representan las jornadas pedagógicas-musicales en la Facultad de Bellas Artes. Sé muy bien que no todos pudieron o supieron aprovechar estas oportunidades, pero estoy convencida que un buen número de ellos están desarrollando una magnífica labor en las escuelas primarias a su cargo. Además, tenemos un programa de emergencia, en el que la clase de música ya no es una repetición mecánica de frases sin ningún alcance pedagógico ni estético, como cree el profesor Cárcamo, sino una gozosa experiencia musical, vital, activa y con una finalidad educativa y social.

Gracias a la cooperación de Jorge Urrutia, María Luisa Sepúlveda, René Amengual, Juan A. Orrego y otros, se ha formado un repertorio nacional, aprovechando nuestro folklore en armonizaciones adecuadas para los escolares, luchando de esta manera para que algún día sea una bella realidad este deseo: devolver al pueblo

lo que es del pueblo, las canciones de su tierra, purificadas a su paso por la escuela.

Por intermedio de Radio-Escuela, la Inspección de Música desarrolló clases de canto para todos los grados y clases de demostración para los maestros. De esta manera y con los cursos de capacitación para maestros de primer grado, además de las concentraciones en provincias, se ha logrado cambiar el repertorio y dar un *mínimum* de orientaciones. En esta labor he encontrado la más abnegada y eficiente colaboración de un grupo de profesores especiales. Es emocionante y promisoro la actitud de este grupo que, fuera de su horario de trabajo, da clases de demostración o enseña a manejar un nuevo repertorio a los profesores que lo solicitan. Esto sólo bastaría para tener fe en un porvenir mejor para nuestra educación musical, que hace años ya no se llama ramo técnico.

Finalmente, me referiré a la mejor conquista de los profesores de música: a la Asociación de Educación Musical, palanca que removerá los intereses y aunará los esfuerzos por un ideal común: hacer que nuestro pueblo ame la música, que cante en sus horas de alegría y de dolor, en su duro trabajo o en sus horas de paz, en sus esperanzas y en sus adversidades.

LAURA REYES D.
Inspectora de Música.

ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

Los Estatutos que rigen esta Asociación quedaron aprobados en una Asamblea General que se realizó el 28 del mes pasado. En ellos se establece, que los socios se clasificarán en activos y cooperadores, todos ellos partícipes en los beneficios que la institución conceda en sus iniciativas culturales. Con respecto al Directorio, los Estatutos disponen que esté constituido por representantes de todas las ramas de la enseñanza de la música, lo que dará la posibilidad de que la Asociación conozca los problemas que atañen a cada aspecto de esta especialidad, beneficiándose su examen con las experiencias de los ex-profesores y su resolución con las proyecciones posibles que les podrá prestar al contar con el apoyo y la participación de los organismos técnicos y directrices del actual movimiento musical.

Encuesta: Para iniciar el plan de trabajo del presente año, el Directorio ha enviado una encuesta a todos los profesores de música del país, que tiene por objeto conocer la realidad de la enseñanza musical en cualquiera región en que ella se imparta, su forma de desarrollo, material y repertorio, deficiencias, problemas y posibilidades de cooperación de parte de los maestros, en una labor conjunta.

Boletín: Un Boletín informativo de la Asociación se publicará próximamente, para servir como un lazo efectivo de intercambio

con el profesorado, tanto chileno como extranjero. Ofrecerá esta publicación secciones relacionadas con los siguientes temas: *a)* Enseñanza musical; *b)* Repertorio; *c)* Folklore; *d)* Músicos chilenos; *e)* Musicología (Historia y Análisis elementales); *f)* Informaciones generales; *g)* Colaboraciones del profesorado relacionadas con sus problemas, experiencias, investigaciones, etc.; *h)* Correspondencia en intercambio con revistas similares, nacionales y extranjeras. El Boletín incluirá además, canciones del folklore y de autores nacionales que vayan constituyendo un auxiliar del repertorio escolar.

Intercambio: Como labor de intercambio, se han establecido en este mes relaciones directas con Tocopilla, el Coro del Ateneo del Liceo de Hombres de La Serena, la Sociedad Musical «Santa Cecilia» de Chillán, el Conservatorio de Música que dirige Laurencia Contreras en Concepción, la Sociedad «Amigos del Arte» de Traiguén y prestigiosos profesores y centros musicales del extranjero.

C R O N I C A

HANS KINDLER

El 25 del pasado mes de Mayo llegó a Santiago el afamado director norteamericano, titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, maestro Hans Kindler. Viene contratado por el Instituto de Extensión Musical para tomar parte en la presente temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile. El primero de los conciertos a su cargo tuvo lugar el Viernes 31 de Mayo y sobre él y los dos siguientes en que actuará este maestro ofreceremos una amplia reseña en nuestra próxima edición.

Hans Kindler nació en Rotterdam, Holanda. Inició su carrera como niño prodigio del piano y del violoncello; a los trece años, ganó el primer premio de ejecución, tanto en uno como en otro instrumento, en los concursos anuales del Conservatorio de su ciudad natal. A los dieciséis años, se presentó por primera vez como solista con la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección del maestro Kunwald. Dueño ya de una extensa reputación en plena juventud, cuando otros artistas comienzan a darse a conocer, se trasladó a Estados Unidos en 1914, para participar como violoncellista solista en los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, dirigida por Stokowsky. Más tarde, renunció a este ventajoso cargo, para recorrer Europa y el Oriente en jiras que consolidaron su reputación de excepcional cellista. Desplegó una actividad tan intensa en este aspecto que hubo años en los que llegó a interpretar hasta ciento diez conciertos en una extensa red de países, desde California a Java, pasando por los principales americanos y europeos.

En 1931, abandonó su carrera de concertista para consagrarse a la obra de dotar a Washington de la orquesta sinfónica que le correspondía como capital del Estado Norteamericano. El resultado de sus esfuerzos fué la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional de aquella ciudad, considerada hoy como una de las primeras del mundo, gracias sobre todo a las dotes artísticas y al celo desplegado por quien hasta la fecha sigue siendo su director.

En los quince años de labor que la Sinfónica de Washington lleva cumplidos bajo la dirección del maestro Kindler, ha desarrollado un vasto programa de conciertos sinfónicos en el Constitution Hall de aquella capital, conciertos para estudiantes en las escuelas públicas, conciertos juveniles para los alumnos de los centros de enseñanza que corresponden en Estados Unidos a nuestras Humanidades y Primera Enseñanza y conciertos populares, para las grandes masas de empleados y obreros. Series regulares de conciertos de ese vario carácter, en las ciudades de Richmond y Baltimore, complementan la obra que Hans Kindler y su orquesta llevan cumplida.

FALLO DEL JURADO CHILENO EN EL CONCURSO PREMIO REICHHOLD.

El Jurado Nacional de Chile para el Premio Reichhold, Sinfonía de las Américas, dictó su fallo en los primeros días del mes de Mayo. Acordó por unanimidad someter a la consideración del Jurado Internacional de Estados Unidos a las composiciones presentadas que llevan por título: «Sinfonía Primera en Fa», firmada bajo el pseudónimo de «Llantén», y poema sinfónico «1945», firmado bajo el pseudónimo de «Atomusic». El Jurado de Chile, de acuerdo con las facultades que le confieren las bases del Concurso Reichhold, estimó ambas composiciones acreedoras a un Diploma de Mérito, sin perjuicio de los premios que les puedan ser asignados por el Jurado Internacional. El fallo de este último será emitido a más tardar el primero de Septiembre del presente año.

El Jurado Nacional de Chile estuvo formado por los señores Alfonso Leng, presidente; Enrique Soro, representante del Ministerio de Educación; Armando Carvajal, representante del H. Consejo Universitario; Víctor Tevah, representante de la Asociación Nacional de Compositores y Carlos Melo Cruz, representante de la Sociedad de Compositores Chilenos.

LECTURA DE OBRAS CHILENAS

El Lunes 29 de Abril, celebró su primera reunión de este año la Asociación Nacional de Compositores. Acordó elegir a René Amengual como representante para integrar la Comisión que tendrá a su cargo elegir las obras de autores nacionales que se ofrecerán al Instituto de Extensión Musical para su inclusión en los programas de los conciertos que organiza. Se estudiaron posibilidades de edición de obras inéditas y, como objetivo principal de la reunión, se escuchó un conjunto de obras del nuevo socio, maestro Enrique Soro, ejecutadas al piano por el autor. Al término de esta audición, la pianista Olga Cifuentes interpretó un «Arabesco», de Carlos Isamitt, que forma parte de las últimas composiciones de este músico.

MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Claudio Arrau ha ejecutado con brillante éxito una jira de conciertos por el Canadá, después de sus habituales actividades de intérprete en los Estados Unidos. En la actualidad Claudio Arrau se encuentra en la República Argentina, país desde el que se trasladará a Chile para participar en la presente temporada de conciertos.

El Director de Orquesta maestro Juan Casanova Vicuña, tuvo una brillante actuación en Buenos Aires, con la Orquesta del Teatro Colón, en conciertos que se efectuaron en los primeros días de Mayo. La prensa de Buenos Aires ha comentado muy elogiosamente la labor del director chileno, quien ofreció un programa de autores nacionales, en el que figuraban composiciones de Enrique

Soro, Acario Cotapos y del propio Casanova Vicuña. De Acario Cotapos estrenó fragmentos del poema coreográfico «Retorno a la Tierra». El señor Talamón, autorizado crítico de «La Prensa», dice de esta última obra: «Es muy interesante, muy personal. La introducción es una página de penetrante comedia y hay, al final, una tumultuosa escena, en que las ideas y la vigorosa instrumentación alcanzan en ciertos momentos acentos desgarradores, acordes con el argumento».

En Puerto Príncipe, Haití, ejecutó con gran éxito un concierto de piano el virtuoso chileno Arnaldo Tapia Caballero. La pianista chilena Flora Guerra ha sido muy aplaudida por el público y la crítica de La Habana, en la serie de conciertos que viene ofreciendo en esa capital.

JIRA AL SUR DE LA SINFONICA DE CHILE

Completamos la información iniciada en el número anterior de nuestra revista sobre la cuarta jira al sur de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Un señalado relieve tuvieron dentro de las series de conciertos ordinarios, educacionales y populares que ejecutó la Orquesta, el ofrecido a los obreros de las minas de carbón de Lota, en el Teatro de Lota Alto y el que, en este mismo Teatro, tuvo lugar para los escolares hijos de los mineros. La jira constó de un total de dieciséis conciertos interpretados para el público en general y de doce conciertos educacionales gratuitos. Para estos últimos se contó con la colaboración, en cuanto a su organización se refiere, del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

Por primera vez, el Instituto de Extensión Musical envió en jira a provincias al Cuerpo de Ballet completo de la Escuela de Danza. Ofreció representaciones de ballet en Concepción y Talca. En programas que comprendían el ballet «Coppelia», el ballet egipcio de la ópera «Aída» y «Capricho Vienés», sobre música de Juan Strauss.

Don Enrique Molina, Rector de la Universidad de Concepción, envió al señor Rector de la Universidad de Chile, una comunicación que resume en sus cálidos términos el espíritu con que han sido acogidos el Ballet de la Escuela de Danza y la Orquesta Sinfónica de Chile en todos los lugares visitados durante la jira. Dice así: «Señor Rector: El Teatro Concepción de esta Universidad, que había quedado en estado ruinoso e inservible a causa del terremoto de 1939, acaba de ser completamente restaurado, gracias a los esfuerzos y sacrificios de todo orden efectuados por el Directorio de nuestro Instituto.

«Se ha tenido la suerte de contar para su inauguración con espectáculos de primera calidad, como han sido los proporcionados por el Instituto de Extensión Musical de esa Universidad.

«En efecto, su Orquesta Sinfónica, ha dado dos magníficos conciertos el Jueves 18 y el Sábado 20 de Abril, y el Domingo 21 se ofreció una perfecta representación del ballet «Coppelia».

conciertos fueron dirigidos por los hábiles maestros señores Armando Carvajal y Víctor Tevah, y tuvieron como solistas, el primero, al eximio pianista señor Armando Palacios y el segundo, al eminente violinista señor Fredy Wang.

«Me complace en manifestarle que las veladas respectivas significaron el más brillante éxito posible; las entradas se agotaron con mucha anticipación y los artistas fueron entusiastamente aplaudidos por el público de esta ciudad y de los pueblos vecinos.

«Se ha deseado vivamente una repetición del Ballet y de haberla llevado a cabo, habría tenido otra vez teatro lleno.

«Me es muy grato manifestarle, en nombre de nuestra institución, nuestros mejores agradecimientos por la valiosa y oportuna cooperación prestada por el mencionado Instituto de Extensión Musical, y aprovecho esta oportunidad para expresarle, a la vez, mis más sinceras congratulaciones por la obra cultural, que con tanto acierto se lleva a efecto bajo su dirección, para difundir el conocimiento y el goce del arte y de la buena música. Le ruego hacer extensivo los agradecimientos y las congratulaciones al Decano, señor Domingo Santa Cruz.

«Lo saludo muy atentamente.—(Fdo.) *Enrique Molina*, Rector».

CONCIERTOS

PRIMEROS CONCIERTOS DE LA TEMPORADA SINFONICA

La temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile ha dado comienzo, en el Teatro Municipal, con cuatro conciertos a cargo de directores nacionales. Los correspondientes a los días 3 y 24 de Mayo fueron dirigidos por el maestro Carvajal y los del 10 y 17 del mismo mes por Víctor Tevah.

Armando Carvajal incluyó en su primer programa la «Suite en Estilo Antiguo», de Enrique Soro, el «Concierto Doble, para violín y violoncello» de Brahms y la «Iberia» de Debussy. El concierto se resintió en su parte fundamental, el estreno de la obra de Brahms, por la deficiencia de los solistas. Nicolás Arène, violoncellista, y Rodolfo Zubrisky, el violinista, son temperamentos muy opuestos, algo así como el «ardiente y el helado polo» de que hablaba aquel escritor tan mal informado como abundante de imaginación. Las incorrecciones en que Arène incurrió en la parte que le estuvo reservada de esa admirable producción brahmsiana, se debían en primer término a un exceso de temperamento que compromete su musicalidad por falta de la necesaria disciplina y tal vez del estudio no menos necesario cuando se abordan cimas tan elevadas del arte.

Zubrisky, por el contrario, frío, ordenado, no alcanza esas alturas por cortedad de aliento. En suma, con el mal de origen que señalamos,—la disparidad de los solistas,—la versión del Concierto de Brahms no pudo pasar de mediocre, no obstante el esfuerzo del director y de la orquesta.

La ejecución ofrecida por Carvajal de la «Iberia» fué admirable. El maestro titular de nuestro primer conjunto sinfónico tiene una bien ganada reputación como intérprete de los modernos franceses, de Ravel y Debussy en primer término. En esta ocasión, no hizo sino confirmar el profundo conocimiento y la sensibilidad que siempre le han permitido distinguirse en esta sutilísima especie de música. Una «Iberia» plena de transparencia, rica de ritmos, tan lejos de caer en el vagoroso debussismo al uso de quienes sólo descubren en el maestro francés esencias que se diluyen en el aire, como de aquellos otros que lo españolizan «a la Albéniz». De manos de Carvajal la «Iberia» salió tal cual es: música española soñada en los talleres de un artífice que la desfigura, para teñirla con toda clase de delicados matices, producto de la más refinada, pero también más ardiente fantasía.

De la «Suite en estilo antiguo» de Soro, que no es una de las obras de su autor que preferimos, la versión fué impecable.

En el concierto del 24 de Mayo, Carvajal presentó un programa que era como una muestra histórica de hasta dónde se puede llegar en la más airosa y sutil disposición de los timbres de la orquesta. De la pre-impresionista obertura de «Las Hébridas» de Mendelssohn al «Preludio a la siesta de un fauno» o «El aprendiz de brujo», hay una corriente oculta de evolución en el mejor empleo de la paleta orquestal.

Bien valen estas hermosas acuarelas por toda la acostumbrada serie de aguafuertes con que se suele arrebatar a los melómanos. Ni vigorosos contrastes, ni redobles espeluznantes, ni poner en el cielo los gritos de los trombones, secundados por la infinita duplicación de partes con que se los acompaña. ¡Pero, qué deliciosas gradaciones de color, qué finura, qué encanto no contiene el lirismo de Mendelssohn y el de Debussy y el de Dukas, a más de todas esas otras cosas sobrado conocidas, en las que no hemos de insistir!

Carvajal remozó por completo la que para algunos es ya añeja obertura; quiero decir, extrajo de ella cuanto encierra, y es mucho, sin amaneramientos. En Debussy y en Dukas, tanto el director como la orquesta, se mostraron en uno de los días más felices que nosotros recordamos.

Bernard Michelin, que una semana antes se presentó con la orquesta bajo la batuta de Tevah, volvió a lograr un triunfo de apoteosis en el «Concierto para violoncello» de Dvorak. Bien ganado. Después de Pablo Casals, no hemos oído otro intérprete en ese ingrato instrumento que pueda igualarse a este joven artista francés. Con lo que está dicho todo.

Completaba el programa una serie de «Ocho piezas para niños» de Carvajal. Muy agradables de oír, sobre todo las dos últimas: «Tonada Triste» y «Marcha».

En sus actuaciones, Víctor Tevah una vez más confirmó todo lo que de él como director puede esperar la música chilena. Para empezar por el fin, señalemos la inspirada interpretación que llevó a cabo de la «Pastoral» de Beethoven. El dinamismo, la concepción grandiosa, en amplios planos, de esta Sinfonía, se vió auxiliada por

un cuidado de los detalles, de la mínima acentuación de una frase, del íntimo sentido de cada nota en tan vasto friso. Como acompañante de Bernard Michelin, en el «Concierto N.º 1» para violoncello de Saint Saëns y en otro delicioso de Boccherini,— el músico más injustamente olvidado, al menos en cuanto a sus obras de cámara,— demostró asimismo esa formidable capacidad de estudio y la escrupulosa atención que presta a la música que ha de interpretar. Igual puede decirse de su versión de «Fantasía» para cuerdas solas de Vaughan Williams. Bastante insípida en sí misma, a pesar de la buena voluntad derrochada por sus intérpretes. La obra de Williams figuraba con las «Escenas Campesinas» de P. H. Allende y el «Concierto en Si bemol», para piano de Brahms en el primer programa dirigido por Tevah. La ejecución de estas dos últimas no nos satisfizo como las de aquellas que antes comentamos. Las «Escenas Campesinas», a nuestro juicio, fueron ofrecidas con excesiva ampulosidad y dramatismo y una precipitación del tiempo en el final, «La trilla a yeguas», que emborronó la escritura orquestal, tal y como su autor la ha concebido. En el Concierto para piano de Brahms, Rosita Renard estuvo como situada en un plano que no es el más favorable a las intrínsecas y *excelentes* cualidades que la distinguen. No he de incurrir en extemporáneas comparaciones. Pero sí afirmaré que en la música para piano y orquesta, a nadie he oído que pueda ponerse al lado de Rosita Renard cuando se trata de la escrita por Mozart o por autores cercanos a la periferia del maravilloso mundo mozartiano. Ni entre los grandes pianistas actuales chilenos, ni entre los extranjeros. A ese exacto equilibrio, a esa ponderación que Mozart exige llevan a Rosita Renard la suma de raras calidades de que está entretejida su personalidad artística. El que Rosita Renard se halle a tanta altura como para distinguirse en el género de música a que aludo, no puede hablar de su arte como *limitado*, sino como de bien *calificado* en un medio accesible para pocos. Fuera de él, en inevitable contrapartida, Rosita Renard incurre en asperezas y desenfoques como los que se advirtieron en la obra referida de Brahms, tan ajena a la sensibilidad de esta pianista.

S. V.

CONCIERTO PARA CLAVECIN Y ORQUESTA

La clavecinista Elena Waiss con la Orquesta de Cámara del Instituto de Extensión Musical, dirigida por Víctor Tevah, inauguró la temporada de conciertos de música de cámara el Lunes 6 de Mayo, en el Teatro Central. La solista tuvo una de sus mejores presentaciones, en cualquiera de los aspectos en que se la considere, tanto técnicos como interpretativos. No es sólo su destreza mecánica lo que mueve a admiración en Elena Waiss; traspasa ese límite en el que se detienen la mayoría de los clavecinistas que fuera de Chile y en Chile,—recordemos a Julieta Goldschwartz,— hemos escuchado. Parece como si a los ejecutantes de la música para cla-

vecín les bastase con el brillante parloteo alternado de sus teclados. Elena Waiss llega mucho más allá, hacia lo profundo del contenido de la música y hacia el dominio de todos esos recursos,—medio expresivos, medio mecánicos,—que el instrumento ofrece y sin los cuales se queda en la «divina herrería» de que lo calificó un crítico ingenioso. La amplitud de medios que, por combinaciones de timbres, ofrece el clavecín, es aprovechada por Elena Waiss en la mejor manera, con sensibilidad artística innegable. Así ocurre que composiciones como el «Concierto en Re menor» de Bach o el «en Re mayor» de Haydn, que de costumbre se interpretan con piano, ganan y descubren mil bellezas ocultas al ofrecerse en la versión original para que se pensaron. Bajo los dedos de Elena Waiss cobran nueva vida; estaban muy lejos del ejercicio circense que son por lo general las actuaciones de los clavecinistas o de constituir tan sólo rememoraciones históricas, curiosas piezas de museo para auditores que se complacen en lo que ya se ha hecho desusado.

En la parte central del programa, Elena Waiss con los violinistas Ernesto Lederman y Tito Dourthé, interpretó tres Sonatas en trío de Arcangelo Corelli, Juan Sebastián Bach y Jean Marie Leclair.

S. V.

CONCIERTOS EDUCACIONALES

El cuarto año de conciertos educaciones sinfónicos se inició durante la jira que efectuó la Orquesta Sinfónica de Chile a las provincias del sur del país. El programa que se dió a conocer a los escolares de las ciudades que se visitaron estuvo constituido por el cuento sinfónico de Sergio Prokofieff «Pedrito y el Lobo» y la «Danza Fantástica» del compositor nacional Enrique Soro. Este programa fué ilustrado, como de costumbre, durante el concierto por medio de adecuados comentarios y preparado especialmente por las notas explicativas que se enviaron con la debida anticipación a los inspectores escolares de cada ciudad.

Para hacer una labor más efectiva y correlacionada con las nuevas orientaciones que se están dando a la enseñanza nacional, se nombró, como en años anteriores, un Comité Técnico Correlacionador para esta clase de conciertos, intergrado por las siguientes personas: Laura Reyes, Inspectora General de Música en Educación Primaria; Filomena Salas, Secretaria de Extensión Educacional y Obrera del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile; Jorge Alfaro, Jefe de la Sección Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación; Carlos Isamitt, Presidente de la Asociación de Educación Musical; Armando Carvajal, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile y René Amengual, Director Subrogante del Conservatorio Nacional de Música.

Dicho Comité se abocó al estudio de un interesante plan para este año de conciertos sinfónicos y de cámara, en programas elaborados de acuerdo con todos los grados de la enseñanza y con un

sentido integral de unidad con las demás asignaturas. Al mismo tiempo, se contempló la necesidad de dar a conocer de preferencia a artistas nacionales en esos conciertos, sin perjuicio de programar algunos extranjeros que nos visiten.

Conciertos sinfónicos.—Se está desarrollando actualmente un programa dedicado al segundo ciclo de educación secundaria, en el que se presentan las obras siguientes: Wagner, Preludio de «Los Maestros Cantores de Nürenberg», Haendel, aria para soprano y orquesta de «El Mesías», Mozart, aria para soprano y orquesta de «Las Bodas de Fígaro», ambas cantadas por la soprano Graciela Sanders; Enrique Soro, «Danza Fantástica»; y Nicolás Rimsky-Korsakoff. Introducción y Cortejo Nupcial de «El Gallo de Oro», La orquesta fue dirigida por Armando Carvajal.

Conciertos de Cámara.—Comenzó la serie de conciertos de cámara el violoncellista francés que nos visita, Nicolás Arène, quien, acompañado por el pianista chileno Carlos Oxley, ofreció numerosos recitales en teatros de barrio y en los colegios mismos. La niña Edith Fischer Waiss también actuó en diferentes establecimientos, en recitales de piano.

A los conciertos de cámara ofrecidos en Santiago, seguirá una jira a las provincias en una serie de conciertos públicos en una labor de conjunto entre el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación, que presentará, entre otros, a los distinguidos solistas: Rosita Renard, pianista; Blanca Hauser, Teresa Irarrázaval y Mario Arancibia, cantantes; Olga P. de Coelho, soprano brasileña; David Van Vactor, flautista; Giorgy Sandor, famoso pianista internacional. También participará en ella el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, que integran Ernesto Lederman, Alberto Dourthé, Zoltan Fischer y Angel Ceruti.

Cada uno de los programas educacionales será precedido de las notas preparatorias y los comentarios habituales a las obras y los ejecutantes de cada programa.

OTROS CONCIERTOS

El 16 de Mayo, en el Auditorium de la Radio Sociedad Nacional de Minería y bajo los auspicios del Instituto Chileno Británico, se presentó por primera vez el Cuarteto Wang, formado por este conocido violinista, Nachman Gorodecki, como segundo violín, Raúl Martínez, viola y Hans Loewe, violoncello.

Interpretó un programa formado por el Cuarteto op. 76 N.º 5 de Haydn, el Adagio y Fuga de Mozart, un tiempo de un cuarteto póstumo de Schubert y piezas para este tipo de conjunto instrumental de los compositores ingleses Franck Bridge y Percy Grainger.

El Cuarteto formado por Fredy Wang demostró ser un muy estimable conjunto, cuya aportación a nuestro movimiento musical ha de ser muy valiosa.

A fines del mes de Abril, bajo los auspicios del Instituto Chileno-Norteamericano, actuó en Santiago la pianista Jeanne Behrend. En sus programas incluyó, junto a las obras clásicas del repertorio pianístico, composiciones de músicos norteamericanos como Reinagle y Gerschwin, y de latinoamericanos como Villa-Lobos, Santa Cruz, Héctor Tosar y otros.

* * *

VIÑA DEL MAR Y VALPARAISO

El violinista Rodolfo Zubrisky, acompañado al piano por Elvira Savi, ofreció un recital de sonatas en la Sociedad Pro-Arte de Viña del Mar. En esta misma Sociedad, el conocido crítico musical del diario «La Unión» de Valparaíso, señor Pascal, disertó sobre Claude Debussy, conferencia que fué ilustrada con obras pianísticas del maestro francés, ejecutadas por Alfonso Montecino.

En el Aula Magna de la Universidad Santa María, de Valparaíso, han actuado en los últimos días de Abril y la primera quincena de Mayo, los pianistas Heinz Hammermann, Elisabeth Zuppinge y Jan Spaarwater. Los tres conciertos fueron auspiciados por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Santa María.

MELIPILLA

El 7 de Mayo, en el Salón de Honor de la Municipalidad, se ofreció un concierto en el que tomaron parte la pianista Arabella Plaza, la soprano Delia Durán, el violoncellista Rolando Valenzuela y el barítono Mario Plazaola. Este concierto fué organizado por la Municipalidad.

TRAIGUEN

A principios de Mayo actuó en esta ciudad, en el Salón de Actos del Liceo, el concertista en arpa Nicanor Zabaleta. En el Teatro Fénix, ofreció asimismo dos conciertos para los escolares. Nicanor Zabaleta termina así una extensa gira por las principales ciudades del sur del país.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

Por iniciativa de un grupo de jóvenes pero ya destacados instrumentistas y compositores, se ha constituido recientemente en Buenos Aires, la agrupación «Seminario de jóvenes músicos argen-

tinios». Su principal finalidad será la de difundir las obras de los contemporáneos, nacionales y extranjeros, en un concierto mensual que el Seminario organizará en los salones del Consejo Británico.

Se han inscrito en el registro de socios de la nueva agrupación los siguientes músicos: Celia Gianneo, pianista; Aurora Nátola, violoncellista; Pía Sebastiani, compositora y pianista; Zulema Tramacera, violinista; Rodolfo Arizaga, compositor; Luis A. Caracciolo, violinista; Roberto Caamaño, compositor; Jorge Fontela, pianista; Mariano Frogoni, clarinete; Gerardo Levy, flauta; Julián Olewsky, violinista; Alfredo Perona, oboe; y Pedro Sáenz, compositor.

* * *

La Temporada Lírica del Colón de Buenos Aires se inauguró, como es tradicional, el 25 de Mayo, con la velada conmemorativa de la máxima efemérides patria. Constará esta temporada de quince funciones de abono. Entre las principales óperas incluidas figuran: «Ífigenia en Taurida» de Gluck, que dirigirá el maestro Panizza; «La Cenerentola» de Rossini, «Pablo y Virginia» de Isabel Curubeto Godoy, «El Ruiseñor» y «El Beso del Hada» de Strawinsky, dirigidas por Ferruccio Calussio; «Maruf» de Rabaud, «Boris Godunoff» de Mussorgsky, «Pelleas et Melisande» de Debussy, dirigidas por Albert Wolf; «Parsifal» y «Los Maestros Cantores» de Wagner, dirigidas por Erich Kleiber.

Aparte de las óperas citadas, se incluyen en la temporada representaciones de los ballets «Petruchka» de Strawinsky y «La ciudad de la puerta de oro» de Constantino Gaito, la interpretación de la «Misa Solemne» de Beethoven y los estrenos del oratorio «Juana de Arco en la pira» de Honegger y de la «Misa de Requiem» de Albert Wolf.

* * *

En el Teatro Colón ha dado comienzo asimismo la serie de conciertos sinfónicos de Otoño, que serán dirigidos por los maestros argentinos Héctor Panizza y Ferruccio Calussio. En el concierto de inauguración de esta breve serie, el maestro Panizza estrenó una Obertura en Do sostenido menor del compositor argentino Piaggio. En el programa figuraba, entre otras obras, el «Concierto N.º 1. Op. 23» de Tchaikowsky, con Alejandro Borowsky como pianista solista. Calussio incluyó en el programa del segundo concierto el escrito para violín y orquesta por Beethoven con Henryk Szeryng, como solista y el estreno de «Tres Pastorales» para orquesta, de José María Castro. Se anuncia un tercer concierto, final de la serie, en el que se interpretará el oratorio para violín y orquesta de Gaito, titulado «San Francisco Solano», obra que fué estrenada con gran éxito bajo la dirección de su autor en 1940.

La prestigiosa Asociación Wagneriana inició también sus conciertos del presente año en la sala del Teatro Nacional de Comedia. El primero de estos conciertos fué un magno festival para coros

y orquesta dirigido por el maestro Calussio. Se ejecutaron la «Sonata sopra Sancta María», para coro femenino y orquesta, de Monteverdi, en una revisión de Bernardo Molinari; un «Te Deum» de Purcell para solos, coros y orquesta; preludio y danzas de la ópera «Lázaro» de Gaito; la introducción de la «Khowantchina» de Musorgsky y la suite del ballet «El Pájaro de Fuego» de Strawinsky. Los coros fueron preparados por el maestro Pedro Valenti Costa.

MEXICO

El Jefe del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública, maestro Luis Sandi, anunció en el discurso inaugural de las actividades de dicho organismo para el presente curso, las siguientes importantes nuevas iniciativas:

Se ha concedido un plazo de seis años a los maestros actualmente en ejercicio en las escuelas primarias, secundarias y normales, para que estudien las materias que les faltan, de acuerdo con el plan de estudios del Conservatorio, con el objeto de obtener el título de Profesor Especializado en Enseñanza Musical Escolar. Dentro de los dichos seis años, será requisito indispensable para entrar al cuerpo docente del Departamento de Música poseer el título correspondiente.

Se ha creado una Sección de Difusión Musical, encargada de organizar los conciertos del Departamento de Música y de llevar a cabo las publicaciones que la cultura musical mexicana precisa. La citada Sección ha puesto ya en venta el primer número del Boletín trimestral que consagrará al estudio y divulgación de los problemas musicales. El cuerpo de redacción del Boletín se encargará de la publicación de cuatro obras técnicas al año, encargadas a prestigiosos profesores e investigadores. En el presente año de 1946 se publicarán «Tratado de Armonía» de Juan B. Fuentes, «Estudio de Folklore» por folkloristas del Departamento, «Tratado de Instrumentación» por Rodolfo Halffter y otra obra más sobre la técnica de la enseñanza elemental de la música.

Ha sido fundada una Sección de Investigaciones Musicales que se consagrará al estudio del folklore de México y a la difusión de la música culta, investigando sus orígenes en el pasado y sus influencias actuales. Asimismo han sido fundados un Archivo de Música Mexicana y una Sección Mexicana en la Biblioteca del Conservatorio Nacional. Este organismo ofrecerá cursos libres de acústica, historia de la música, investigaciones folklóricas, y de conjuntos de cámara y sinfónico. Se estudia el establecimiento de una Escuela de Ópera y se impartirán drásticas medidas para el mejoramiento de la Escuela Nocturna de Música, que cuenta ya con diez años de actuación. En las Escuelas Normales de todo el país se van a abrir cursos de especialización para profesores auxiliares de música.

En los programas de los conciertos a cargo del Departamento de Música se interpretarán, dentro del presente año, la «Misa del Papa Marcelo», de Palestrina, por el Coro del Conservatorio y «Las

Bodas» de Strawinsky, por el mismo coro y la orquesta que requiere esta partitura formada por alumnos del citado centro. Entre las óperas, los alumnos del Conservatorio preparan la representación de «El Pobre Marinero» de Milhaud, «El Matrimonio Secreto» de Cimarosa y «La Jardinera Fingida» de Mozart. El Coro de Madrigalistas, que pertenece al Departamento de Música, ofrecerá una serie de conciertos con obras de los maestros del Renacimiento, italiano, francés, inglés y alemán.

La Orquesta Sinfónica de México ha abierto un concurso entre compositores mexicanos para premiar obras para gran orquesta u orquesta de cámara, que serán incluídas en la temporada del año actual. El primer premio es de \$ 1.000 mexicanos. El Jurado lo integran los músicos Rafael J. Tello, Juan D. Tercero y Luis Sandi. El fallo será dado a conocer antes del 15 del próximo mes de Julio.

ESTADOS UNIDOS

William Schuman, que como ya hemos informado fué recientemente promovido Presidente de la Juilliard School of Music, se ocupa de una reorganización de este importante centro educativo. Como primer paso, ha dispuesto la fusión de la Juilliard Graduate School con el Institute of Musical Art, bajo el nombre de Juilliard School of Music. Los planes de estudio y las actividades desarrolladas por la Escuela experimentarán considerables mejoras, en beneficio de la intensidad y eficacia de su labor.

Entre los proyectos que la Juilliard School of Music va a cumplir de inmediato figuran extensas series de conciertos sinfónicos, corales y de cámara, que se celebrarán tanto en el interior de la Escuela como en salas públicas. Se darán a conocer en ellos, entre las composiciones del repertorio clásico y moderno y los estrenos que se consideran, primeras audiciones de obras de los alumnos de la Juilliard School of Music que así lo merezcan. Se ha comisionado a los compositores profesionales para que escriban obras de concierto y para el teatro, así como de enseñanza musical, con el fin de incrementar las posibilidades de desarrollo de la música contemporánea norteamericana.

* * *

En la temporada de ópera del Metropolitan, se ha llevado a cabo la reposición de «Fidelio» de Beethoven, bajo la dirección de Paul Breisach. «Los Maestros Cantores» de Wagner, «Il Tabarro» de Puccini y «Don Juan» de Mozart, figuran también entre las obras últimamente ejecutadas.

* * *

La Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Desiré Defauw, ofreció una brillante versión de «Concierto para piano y orquesta»

de Tchaikowsky, con Vladimir Horowitz como solista. En el programa figuraban la obertura de «Gwendoline» de Chabrier, la suite «Pelleas et Melisande» Op. 80, de Fauré y la segunda serie de fragmentos orquestales de «Dafnis y Cloe» de Ravel.

La Dirección de la Sociedad Sinfónica-Filarmonica de Nueva York ha elegido a los siguientes directores de orquesta para actuar en la temporada del presente año: Artur Rodzinski, director titular de la orquesta de la Sociedad; Charles Munch, Bruno Walter, Leopoldo Stokowski y George Szell, como directores invitados. Bruno Walter tendrá a su cargo la interpretación en estos conciertos de la «Obertura Trágica» de Brahms, la «Sinfonía Oxford» de Haydn y la «Cuarta Sinfonía» de Mahler.

El famoso violoncellista Gregor Piatigorsky, interpretó con la Orquesta Sinfónica de Boston, que dirige Sergio Koussevitzky, el «Concierto en Do mayor, para violoncello y orquesta» de Vladimir Dukelsky. Este Concierto abunda en un denso lirismo, manteniéndose en su estilo en un término medio entre las tendencias neoclásicas y una armonización de extrema acritud.

Jesús María Sanromá interpretó con la Sinfónica de Boston el «Capricho» para orquesta con piano solista de Strawinsky. Esta obra se hallaba incluida en el programa de un Festival Ruso-Finés, que dirigió Koussevitzky, en el que figuraron la «Quinta Sinfonía» de Sibelius y composiciones de Mussorgsky y Tchaikowsky.

Howard Hanson, el prestigioso compositor norteamericano, fué invitado por la Sociedad Sinfónico-Filarmonica para dirigir un concierto de su orquesta, consagrado a composiciones de músicos norteamericanos. El programa estuvo formado por la «Segunda Sinfonía» (Romántica) de Howard Hanson, la suite del ballet «El Flautista Increíble» de Piston, «El Pavo Real Blanco» de Griffes, revelador ejemplo de la influencia impresionista en la música de Estados Unidos, y el estreno de «Música sobre un tema tranquilo» de William Bergsma, compositor de veinticinco años, discípulo de Howard Hanson.

El famoso organista de San Sulpicio de París, Marcel Dupré, ha sido invitado por la Universidad de Chicago para desarrollar un curso de cinco semanas, a partir del 24 del presente mes de Junio.

En un festival de obras de Igor Strawinsky, que tuvo lugar a fines del pasado Enero en Nueva York, la Orquesta Sinfónica de esta ciudad ofreció el estreno de una nueva Sinfonía en tres tiempos, última producción hasta la fecha del genial autor de «Le Sacre». Aunque esta obra carece de programa, Strawinsky ha expresado que se halla inspirada en los acontecimientos de los últimos años. La crítica señala en la Sinfonía de Strawinsky un marcado patetismo romántico, a tono con el neo-romanticismo de la etapa actual de este maestro. En su lenguaje armónico y rítmico se insinúa una vuelta al de «La Consagración de la Primavera». El primer movimiento no está escrito en forma de Sonata. Todo él se desarrolla en amplios planos, en torno a un tema germinal, a la manera de una Toccata para orquesta. El segundo movimiento es típico de la manera strawinskysta de sus años de los grandes ballets. El ter-

cero, está escrito en una viva y brillante rítmica, para terminar con una ingeniosa Fuga.

INGLATERRA

El Cuarteto de Cuerdas de Amsterdam ha ofrecido varios conciertos en Londres, con programas consagrados a compositores holandeses y británicos. Se interpretaron los cuartetos N.º 4 de Pijper, N.º 3 de Landre, N.º 2 de Roos, N.º 2 de Tippett y N.º 1 de Britten. Otros festivales de música holandesa y británica fueron ofrecidos por el Cuarteto Hirsch, el pianista Piet Lenz y el violoncellista Angus Morrison.

* * *

Ernest Ansermet estrenó en Londres, con la Orquesta Filarmónica, la Primera Sinfonía de Martinu. Constant Lambert, también músico francés, dirigió al frente de la misma orquesta el estreno de su «Aubade Heroïque» y la serie completa de las «Imágenes para orquesta» de Claude Debussy.

La Orquesta Sinfónica de Londres prepara una serie de conciertos dedicados a las tendencias modernas de la música rusa, mientras que la Nueva Orquesta de Londres desarrolla una serie de audiciones consagradas a Beethoven y Brahms.

* * *

En los interesantes conciertos que vienen teniendo lugar en la National Gallery, se presentaron los «Renaissance Singers», excelente agrupación coral, en la interpretación de una Misa de W. Byrd, para cuatro voces a cappella y de otras composiciones de maestros del Renacimiento inglés y flamenco.

El Cuarteto Zorian ha ofrecido en los conciertos de la National Gallery, el estreno del Cuarteto N.º 2 de Britten.

* * *

Edward Clark ha dirigido en el Wigmore Hall la interpretación de la Obertura para diecisiete instrumentos de Prokofieff y una suite del ballet de Darius Milhaud, «La Creación del Mundo».

Rafael Kubelik, el director checo, ha actuado en Inglaterra por primera vez desde la conclusión del conflicto bélico. Actuó con la Orquesta de la B. B. C. El programa contenía la obertura de «La Novia Vendida» de Smetana, la «Segunda Sinfonía» de Dvorak, y obras de Martinu y Tchaikowsky. En un segundo concierto, que tuvo lugar el 27 de Febrero, Kubelik ofreció en Londres la primera audición de la Sinfonietta de Leos Janacek.

Albert Coates, con la Orquesta de la B. B. C. interpretó un programa de compositores soviéticos, en el que figuraron la «Segun-

da Sinfonía» de Kabalevsky, y la suite «Maku» de Lev Kniper, escrita sobre temas iranos.

* * *

Sidney Jones, autor de la celebrada ópera «La Geisha», murió en Londres, a los setenta y seis años de edad, el 29 del pasado mes de Enero.

* * *

La «Oda a Napoleón», sobre un poema de Lord Byron, recientemente compuesta por Arnold Schönberg, ha sido ejecutada en Londres, dirigida por K. Rankl. La partitura de Schönberg está editada por la Associated Music Publishers de Nueva York.

FRANCIA

Nadia Boulanger, Ida Rubinstein y el director de orquesta Albert Wolf, han regresado a Francia para reanudar sus actividades musicales. Jacques Ibert, que reside en la Villa Médicis de Roma, ha estrenado en París su «Cuarteto de cuerdas» compuesto durante la guerra. La crítica señala a esta obra como una de las más equilibradas y significativas de la música de cámara contemporánea. Benjamín Britten es el primer compositor inglés que ha visitado Francia desde los días del armisticio. Dirigió en París un concierto de sus obras.

La dirección del Teatro de la Opera Francesa ha sido confiada a Reynaldo Hahn y a Maurice Lehmann. Albert Wolf se ha hecho cargo de la dirección del Teatro de la Opera Cómica. En él ha presentado, bajo su dirección, la ópera de Gabriel Pierné «Fragonard».

BELGICA

Con ocasión del segundo centenario del nacimiento de Grétry, la ciudad de Lieja ha organizado una serie de manifestaciones artísticas, durante las cuales fueron interpretadas varias obras de este músico. La urna que contiene las cenizas de Grétry ha vuelto a ser instalada en el monumento consagrado a su memoria en la famosa Plaza del Teatro.

En Lieja asimismo se celebrará un Congreso de Música Sacra, en el presente mes de Junio. Durante las sesiones de este Congreso, que se prolongará durante más de un mes, tendrá lugar un concurso de ejecución al órgano.

Ha reemprendido su publicación la revista musical «Syrinx», dirigida por Claude Grafé. Robert Wengermée ha sido nombrado redactor-jefe. Desde fines de la guerra hasta la fecha, Marzo de 1946, «Syrinx» lleva publicados cuatro fascículos.

AUSTRIA

Los famosos Festivales de Salzburgo, que se iniciaron ya el 19 de Agosto de 1945, se desarrollan de nuevo en la Fetspielhaus, bajo la dirección artística de Paumgartner. Han sido invitados a participar en ellos, los directores de orquesta Robert Denzler, de Suiza; Prochaska, de Checoslovaquia; E. Jochum, de Alemania y el francés Klertzki.

La Orquesta Filarmónica de Viena, ha reanudado sus actividades en Mayo de 1945, bajo la dirección del maestro Sedlak. Entre las obras que lleva ejecutadas figuran la Primera Sinfonía de Mahler, un festival de música francesa, dirigido por Roger Désormière, con la colaboración de Francis Poulenc. Se proyecta un concierto consagrado a las producciones sinfónicas de Olivier Messiaen.

La sección austríaca de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se ha reconstituido, bajo la dirección del director de la «Edición Universal» M. Schlee y del compositor Wildgans. La «Edición Universal» ha reanudado sus publicaciones. Manuscritos inéditos de Schönberg, Mahler, Milhaud, etc., habían sido salvados por el señor Schlee de sus pesquisidores nazis.

La revista musical «Des Neue Anbruch», que sustituye a la antigua «Anbruch», que dirigió Paul Stefan, ha publicado su primer número en Enero de 1946.

ITALIA

Se encuentra en Milán, desde comienzos del mes de Mayo, el eximio director de orquesta Arturo Toscanini. Dirigirá seis conciertos extraordinarios con motivo de la reinauguración del Teatro de La Scala.

Arturo Toscanini, que acaba de cumplir setenta y nueve años de edad, se trasladó a Italia acompañado de su esposa y de su hijo. Toscanini no actuará en ninguna otra ciudad europea, para subrayar que el único motivo de su viaje ha sido contribuir con su labor artística a la obra de recaudar fondos para la restauración del Teatro de La Scala. Toscanini inició su brillante carrera de director de orquesta, en este Teatro, el año 1897 y regularmente participó en la dirección de las temporadas sinfónicas y de ópera, hasta el año 1929, en que se trasladó a los Estados Unidos, por no querer someterse a los dictados del fascismo. Desde 1937, Arturo Toscanini es director permanente de la Orquesta Sinfónica de la N. B. C. de Nueva York.

Los conciertos dirigidos por Toscanini en La Scala han tenido lugar los días 4, 7, 23 y 26 de Mayo y 9 y 12 de Junio. Terminados estos, el gran director regresará a Estados Unidos.

UNION SOVIETICA

Se ha presentado en Moscú, como director invitado, Karl Eliasberg, del Comité de la Radio de Leningrado. Este joven músico,

uno de los más distinguidos talentos de la Rusia actual, dirigió conciertos sinfónicos y corales con obras de Brahms, Mussorgsky y Taneyeff.

La Capilla Académica de Leningrado ofreció una magnífica versión de la obra coral de Taneyeff «Joshua, Hijo de Nun» y de «Juan de Damasco», cantata de extremas dificultades. La Capilla Académica de Leningrado es una de las más antiguas y meritorias agrupaciones musicales de la Unión Soviética. Fué dirigida por Dimitri Bortnyansky, Mikhail Glinka, Mili Balakiref y Nikolai Rimsky-Korsakoff.

* * *

En Moscú se ha celebrado el noventa aniversario del nacimiento del compositor finlandés Jan Sibelius, con un concierto sinfónico de sus obras dirigido por Vasily Nebolsin. El concierto tuvo lugar en la Sala Tchaikowsky. El programa incluyó «Finlandia», uno de los primeros poemas sinfónicos de aquel músico, y la Quinta Sinfonía, escrita en 1914, con el objeto de mostrar la evolución de este compositor desde sus primeras creaciones, influidas por Brahms y Tchaikowsky, a las que señalan la madurez de su personal estilo.

* * *

Dimitri Shostakovitch terminó en 1945 y ha estrenado ya su «Novena Sinfonía», que interpretó la Orquesta Sinfónica del Estado en Moscú, dirigida por E. Mravinski. La Sinfonía consta de cinco tiempos, —Allegro, Moderato, Presto, Largo y Allegretto,— y está inspirada en la esperanza del futuro, después de los duros años de la guerra. Kubelik, director de la Sinfónica de Praga, que visitaba Moscú, llevó consigo, al regresar a su patria, material y copias de la partitura para su estreno en Checoslovaquia.

CRONICA RETROSPECTIVA

Chopin o la más pura de las músicas

PARALELOS

Quiero oponer a Wagner, no Bizet, como Nietzsche se complació en hacer y no sin malignidad, sino a Chopin. Y si se me objeta que existe una ridícula desproporción con la masa enorme de Wagner y que al lado de su obra gigantesca la obra de Chopin parece incomparablemente menuda, responderé que por esto precisamente es por lo que ante todo quiero oponerlos y que por su enormidad es por lo que la obra de Wagner se me hace más germánica. Esta enormidad la advierto no sólo en la longitud inhumana de cada obra, sino en los excesos de todos los géneros, en la insistencia, en el número de los instrumentos, en la fatiga de las voces, en el pathos. Desde antes de él, la música se había hecho sobre todo efusiva, disponiendo de la emoción lo más amplia y más intensamente posible. Chopin fué el primero que se prohibió, por el contrario, todo desarrollo oratorio. Parece como si su principal cuidado estuviese en estrechar los límites, en reducir a lo indispensable los medios de expresión. Lejos de cargar de notas a su emoción, a la manera de Wagner, carga de emoción cada nota. E incluso diría yo: de responsabilidad. Sin duda es uno de los más grandes músicos y no es menos uno de los más perfectos. De suerte que la obra de Chopin, en modo alguno más voluminosa en su género que la obra poética de Baudelaire, es comparable a las «Flores del Mal» por la intensa concentración y significación de las mejores piezas que la componen y por la extraordinaria influencia que la una y la otra, por lo mismo, han podido ejercer.

* * *

Se puede considerar a Schumann un músico admirable, pero confieso que mi admiración por él ha decrecido mucho. Se contenta con facilidad; su innegable inspiración no tiene misterios y se entrega al momento entera. No sabe sacar partido más que de los procedi-

mientos más sumarios; cuando quiere desarrollar una idea, la fatiga, la extenua. Sus armonías son de una banalidad enervante, sus modulaciones de una descorazonadora vulgaridad. En fin, no es doloroso comprobar que lo mejor del amor que, a pesar de todo, se guarda para él, se cifra en sus composiciones de juventud, exquisitas y de una cautivadora sinceridad.

Schumann es un poeta. Chopin, un *artista*, lo que es muy diferente.

FATAL DESTINO

Por un extraño destino que no ha conocido ningún otro músico, Chopin es tanto más desconocido cuanto sus ejecutantes se esfuerzan por hacerlo conocer. Se puede interpretar más o menos bien a Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt o Fauré. No se falsea su significación al mal intepretar un poco su apariencia. Tan sólo a Chopin se le traiciona, se le puede profundamente, íntimamente, totalmente desnaturalizar.

¿Habéis oído a veces a los actores declamar a Baudelaire como si se tratase de Casimir Delavigne? Se interpreta a Chopin como si fuera Liszt. No se comprende la diferencia. Presentado así, más vale Liszt. El virtuoso encuentra al menos de qué cogerse, de qué sorprenderse; Liszt verdaderamente se deja captar por ellos. Chopin todo él entero, se les escapa, y tan sutilmente que el público ni lo advierte.

Chopin al piano, ofrecía siempre el aspecto de improvisar, se nos ha dicho; es decir, que parecía buscar sin tregua, inventar, descubrir poco a poco su pensamiento. Esta especie de duda, de sorpresa y de encanto se desvanece cuando la pieza no es presentada, no en formación sucesiva, sino como un todo perfecto, preciso, objetivo. No encuentro otra significación a ese título que le plació dar a algunas de sus obras más exquisitas: *Impromptus*. No creo posible el admitir que Chopin las hiciera precisamente improvisando. No.

Pero importa tocarlas de manera que parezcan ser improvisaciones; es decir con una cierta, no me atrevo a decir lentitud, sino incertidumbre; en todo caso sin esa insoportable seguridad a que obliga un movimiento precipitado. Es un paseo de descubrimientos y el ejecutante no debe hacer creer demasiado que sabe de antemano lo que va a decir, ni que todo ello se encuentra ya escrito. La frase musical que, poco a poco, se forma bajo sus dedos, prefiero que parezca salir de él, sorprenderlo incluso y que, con sutileza, nos invita a penetrar en su encanto.

EL CHOPIN DE LAS SEÑORITAS

¡Qué difícil es luchar contra una falsa imagen! Además del Chopin de los virtuosos, existe el de las señoritas. Un Chopin demasiado sentimental. ¡Lo era, es cierto, pero no tan sólo eso! Sí, es cierto, hay el Chopin melancólico, que incluso obtiene del piano los más desolados sollozos. Pero, al escuchar a algunas, parece que jamás hubiera salido del modo menor. Lo que más me entusiasma de él y por lo que le elogio, es que a través y por medio de esta tristeza, llegue no obstante a la alegría; que la alegría lo domine; una alegría que nada tiene del contenido un poco vulgar y sumario de Schumann; una felicidad que se acerca a aquella de Mozart, pero que es más humana, participa de la naturaleza y también se incorpora a un paisaje como pudo ser el de la inefable escena junto al arroyo de la Pastoral de Beethoven. Antes de Debussy y de algunos rusos, no creo que la música se haya sentido jamás tan penetrada de juegos de luz, de murmullos del agua, del viento, de las hojas.

SENCILLEZ Y MUSICALIDAD

Las proposiciones musicales de Chopin son sencillas. Nada existe comparable a ellas en lo que ningún otro músico haya hecho jamás antes de él; quienes (excluido Bach, por supuesto), parten de una emoción como un poeta que buscara después de ella las palabras para expresarla. A la manera de Valéry quien, por el contrario, parte de la palabra, del verso, Chopin, en perfecto artista, parte de las notas, pero, mucho más que Valéry, deja inmediatamente a una emoción por completo humana adueñarse de aquel simple propósito, que se ensancha hasta la magnificencia.

Sí, Chopin, lo que es muy importante de precisar, se deja llevar y aconsejar

por las notas; se diría que medita sobre la potencia expresiva de cada una de ellas. Siente que tal o cual nota, o tal nota doble, tercera o sexta, cambia de significación según el lugar que ocupa en la escala y, por una modificación inesperada del bajo, con frecuencia le hace decir otra cosa que aquella que dijo al principio. Esta es su potencia expresiva.

LOS PRELUDIOS

Confieso que no comprendo bien el título que Chopin eligió para dársele a esas piezas cortas que llamó Preludios. ¿Preludio a qué? Cada uno de los preludios de Bach es seguido de su fuga; forma cuerpo con ella. Pero no me imagino mejor de qué manera estos preludios de Chopin puedan ir seguidos por tal o cual pieza en el mismo tono, aunque la hiciese el mismo autor, que a todos estos preludios tocados unos después de otros. Cada uno de ellos preludia a una meditación; no son más que una pieza de concierto; nunca Chopin se ha mostrado más íntimo. Cada uno de ellos, o casi todos (y algunos son extremadamente cortos), crea una atmósfera particular, presenta un decorado sentimental, después «se extingue como un pájaro se posa. Todo calla».

Todos no tienen la misma importancia. Algunos son encantadores, otros terribles. No los hay indiferentes.

MÚSICA SIN PALABRAS

No siento ninguna necesidad, para gustar de la música, de hacerla pasar a través de la literatura o de la pintura y me preocupa muy poco la «significación» de una pieza. La recorta y me estorba. Por esto, a pesar de las prestigiosas adecuaciones de Schubert, de Schumann o de Fauré, me gusta por encima de todas la música sin palabras. La música escapa al mundo material y nos facilita escaparnos. Si Preludios, como los en Sol mayor o Fa mayor, no evoca ningún paisaje preciso, (para mí al menos), sin embargo asimilo irresistiblemente el murmullo incesante, de los bajos en el uno, del agudo en el otro, al rumorear discreto de un río. En el uno como en el otro, las pocas notas cantantes que reducen a lo más simple aquello que no nos atrevemos a llamar melodía, parecen dictadas y motivadas por este murmullo, emanar de él espontáneamente.

(De la obra de André Gide: «Notes sur Chopin». París, 1931).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LAS PRIMERAS BANDAS MILITARES DE CHILE

La música militar tuvo escaso desarrollo en los tiempos coloniales. Unos cuantos pitos, tambores, atabales, chirimías y las trompetas de ordenanza bastaron para servir las necesidades de esa época, en que las manifestaciones cívicas se reducían al recibimiento de los nuevos Gobernadores y Obispos.

Las gloriosas campañas de la Independencia despertaron la afición por la música bélica y, comprendiendo la importancia de los aires marciales, don José Miguel Carrera entregó al músico inglés Guillermo Carter, la organización de la primera banda nacional. El conjunto improvisado por Carter salió a la calle en 1814, a publicar el bando del Tratado de Lircay, que se había firmado como tregua con Gabino Gainza. «Circuló por toda la ciudad, escribe el memorialista José Zapiola, tocando tres a cuatro valeses de dos partes, y la tropa marchaba al paso que ahora hacen los tambores». Pronto fué incorporada al Regimiento de Granaderos y, en las noches, ofrecía retretas, saliendo de la Plaza de Armas en dirección al Cuartel de San Diego, en medio del entusiasmo popular.

La reconquista española ahogó, entre 1814 y 1817 el sentimiento nacionalista, que vino a rebrotar con más bríos a raíz de las victoriosas campañas del Ejército Libertador. Con las huestes de los Andes llegaron a Chile dos bandas argentinas, la del N.º 8 y la del N.º 11, compuestas, en su mayor parte, por negros africanos, uniformados a la turca. Cuando tres días después de la batalla de Chacabuco, se publicó el bando que proclamaba a don Bernardo O'Higgins como Director Supremo de Chile, el pueblo «al oír aquella música creía estar en la gloria».

O'Higgins y San Martín aprovecharon el impulso colectivo y en la Orden del Día del 22 de Julio de 1817, decretaron la formación de una «Academia de Música», integrada por 50 jóvenes escogidos entre «los muchachos más dotados de los diferentes cuerpos de la capital». Se nombró Director de la Academia al Teniente del batallón N.º 8, Antonio Martínez, entregándosele los instrumentos que se habían podido reunir, en espera del material que se había encargado presurosamente a Europa y a los Estados Unidos. En Septiembre de 1817, Antonio Martínez entregaba una nota al Director Supremo Delegado, solicitando una ampliación de la Academia.

«Para desempeñar con la actitud que requiere mi celo a la comisión que V. E. se ha dignado confiarme, me hallo en la precisión de solicitar un segundo que con la ayuda de éste pueda desempeñar las órdenes con la brevedad posible. Teniendo yo un profesor que pueda obtener este cargo por sus abundantes conocimientos sobre este arte, lo pongo en su conocimiento para que delibere sobre el particular».

El día 23, se nombraba para el puesto al antiguo organizador de la Banda de Carrera, Guillermo Carter. La Academia de Música quedó integrada por dos conjuntos; el primero compuesto de 6 clarinetes, 1 requinto, 1 flautín, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagotes, 1 serpentón y trombón, 2 medias lunas, dos panderetas y tambora, una caja redoblada y dos pares de platillos. La segunda era más reducida y estaba formada por los siguientes instrumentos: 4 clarinetes, 4 flautas, 8 octavines, 6 pitos, 1 pandereta, 1 triángulo, 3 clarines y 6 cañitas.

En 1818, el bergantín *América*, procedente de Boston, trajo «cuatro cajas de tambores»; el bergantín *Griffin*, del puerto de Londres, desembarcó «una caja de música militar y siete cajas de tambores»; el bergantín *Ana*, del mismo puerto, trajo «catorce cajones de música militar».

El desarrollo fué así en aumento y pronto pudo tener el país apropiadas bandas en los más importantes regimientos y milicias cívicas. En esta organización se distinguieron José Bernardo Alzedo, autor de la *Canción Nacional* del Perú, animador de la banda del Batallón N.º 4, que acompañó las operaciones de la Expedición Libertadora; José Zapiola, director de las bandas de las milicias cívicas en la época portaliana y Francisco Oliva, músico mayor del batallón «Colchagua», veterano de la campaña del ejército restaurador del General don Manuel Bulnes.

Fué esta banda la que saludó a O'Higgins en Lima, después de la victoria decisiva de Yungay, y sus músicos, Lucas Silva, José María Morandé, Pedro Romero, Francisco Poblete, Francisco Sepúlveda, José Manuel Sánchez, Ascencio Soza y Mariano Turra, hincharon de ternura el noble corazón del prócer, al ejecutar bajo su ventana, el día de su santo, en «esquinazo marcial», ese «Nuevo Himno» que había compuesto para la posteridad el maestro don José Zapiola.

E. P. S.

DISCOS - RADIO

Domingo Santa Cruz. «Cuarteto de cuerdas». Interpretación del Cuarteto Ebsworth, de Londres. Grabación de la British Broadcasting Corporation.

La B. B. C. de Londres organiza con regularidad transmisiones de música latino-americana en audiciones especiales, difundidas por todo el continente europeo y, con frecuencia, también en América. Una máxima selección y buen criterio han presidido siempre la disposición de estos programas, entre los que han figurado varios de música contemporánea chilena. Pero con ser tan beneficiosas estas transmisiones para dar a conocer a los extensos auditorios radiofónicos la producción de los músicos centro y suramericanos, la grabación de discos, que se distribuyen después profusamente, de las obras interpretadas, asegura y amplifica esos prometedores resultados. De la conciencia artística con que las grabaciones se llevan a cabo, contamos con el ejemplo reciente de la que motiva esta nota.

En Octubre de 1945, fué ejecutado, entre otras obras, en el estudio de la B. B. C., el «Cuarteto para cuerdas» de Domingo Santa Cruz. Lo interpretó el Cuarteto Ebsworth. Los discos impresos en aquella ocasión acaban de llegar a Chile. Decir que son perfectos, nos parece poco. En primer término hemos de elogiar la inteligente interpretación de la obra. Comprendida y expresada con singular fidelidad, no sólo a lo profundo de su contenido, sino hasta el menor de sus matices dinámicos, de intensidad o de expresión. Los tiempos primeros y segundo de dicho Cuarteto están con tal justeza interpretados que nos atrevemos a decir que ni siquiera en Chile y por conjuntos chilenos los hemos escuchado de manera tan satisfactoria. El tercer tiempo presenta mayores dificultades de interpretación; sin embargo, se mantiene casi a la misma altura la versión de él hecha por el Cuarteto Ebsworth que la de los anteriores. El cuarto movimiento, aunque técnicamente correcto, acusa cierto seccionamiento o fragmentación en su línea discursiva.

Los defectos de detalle, en realidad de escasa entidad, que anotamos son los únicos que pueden hallarse en una ejecución que no merece en general sino los más cálidos elogios. Todos son pálidos cuando se toma en cuenta el elevado propósito que con ella y su impresión en discos se persigue.

S. V.

TRANSMISIONES POR RADIO DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

El mes pasado se inició como en años anteriores la actividad radiofónica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por CB 66 Radio Chilena, los días domingo de 14.30 a 16.30

horas. Estos conciertos, que vienen realizándose en una labor ininterrumpida desde hace trece años, gracias a la gentileza de las emisoras de Radio Chilena y a la colaboración de la Discoteca Histórica del Conservatorio Nacional de Música, han dado a conocer las obras más características e interesantes de todas las épocas, géneros y autores, como asimismo a los grandes intérpretes, directores y conjuntos. Los actuales conciertos presentan en su primera parte, de 14.30 a 15.30 horas, obras de cámara; y en la segunda de 15.30 a 16.30 horas, obras sinfónicas, entre las que se intercala en cada programa una de compositor chileno. En los intervalos se transmiten noticias artísticas de la semana y anuncios de futuras actividades.

MUSICOS CHILENOS EN GRABACIONES SINFONICAS Y DE CAMARA.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ofrece el presente año, como una nueva actividad de difusión artística, un repertorio especial de música de autores chilenos o interpretada por nuestros ejecutantes, en grabaciones realizadas directamente desde las salas de concierto. Estas grabaciones tienen por objeto, no sólo valorizar y comprender mejor al compositor chileno, sino también constituir un exponente de la calidad de los ejecutantes nacionales. Se podrán obtener en estos discos grabaciones de obras de los siguientes compositores: Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Próspero Bisquert, Alfonso Letelier, René Amengual, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Juan Casanova, etc. Actualmente se están dando a conocer estas grabaciones en los conciertos radiofónicos dominicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por Radio Chilena, CB 66. Las colecciones serán entregadas a los suscriptores que las hayan reservado en albums que contendrán también folletos con comentarios históricos, analíticos y biográficos de los autores incluidos. Puede solicitarse la reserva de las colecciones, que serán numeradas y exclusivas, a la Secretaría del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Agustinas 620.

PROGRAMA DE LA N. B. C. PARA AMERICA LATINA

En el programa «Festival Artístico», que trasmite a todo el Continente Americano la N. B. C. de Nueva York, los Martes a las diez y media de la noche, se presentó durante el mes de Mayo un conjunto de primeras figuras del Metropolitan Opera House, acompañado por la orquesta de la emisora, bajo la dirección de Donald Voorhees. La soprano Jarmila Novotna, la contralto Hertha Glaz, el tenor Raúl Jobin y el bajo Marcial Singher, actuaron en frag-

mentos de Rossini, Puccini, Flotow y Massenet. La célebre soprano de coloratura Lily Pons y el bajo italiano Enzo Pinza, cantaron arias de Mozart, Strauss y canciones de compositores americanos. La N. B. C. organizó programas especiales en conmemoración de las Fiestas Patrias de las repúblicas de Paraguay, Cuba y Argentina.

Los programas de música latina, de los días Jueves a las seis de la tarde y los Sábados a un cuarto para las siete, continuaron desarrollándose con brillante éxito.

EDICIONES MUSICALES

«La Revue Musicale» N.º 198 (primero, después del Armisticio). París, Febrero-Marzo de 1946.

Anunciamos en nuestro número anterior la reaparición de «La Revue Musicale» de París, después de la definitiva liberación de Francia. Ahora está sobre la mesa, ante nuestros ojos, llena de sugerencias, de plenitud de vida. Hermosa y ejemplar muestra del elevado espíritu con que Francia en primer término y en general las naciones europeas, se orientan hacia la recuperación de los valores de una cultura que acaba de sufrir la más fuerte conmoción y el más despiadado de los ataques que pudieron amenazarla. Por entre las ruinas de que se halla sembrado el Viejo Continente, sobre los millones de muertos, frente al hambre y las angustias de todo orden que son forzosa herencia de una catástrofe como la padecida, sólo los valores del espíritu se mantienen íntegros, y hacia ellos se vuelven las ansiosas multitudes en busca de la fuerza que representan, para recuperar tantas esperanzas comprometidas y tantas ilusiones que por un momento, en la ola de barbarie, parecieron en quiebra para siempre. El acrecentamiento de la actividad musical y el nuevo brillo que cobra la música europea, responde en primer término a esas necesidades.

«La Revue Musicale» de París, abre su primer número de la etapa que ahora inicia con una columna miliar de homenaje a los que cayeron. Nosotros queremos recoger aquí también la lista de esos nombres gloriosos de músicos, víctimas directas unos, casi directas otros, de una persecución contra los derechos de lo humano y los valores primordiales de la cultura que sólo el nazismo pudo amparar. Muchos fueron muertos, vilmente asesinados, como Víctor Basch y Max Jacob, precisamente por lo que significaban como inteligencias que no se doblegaron a ningún yugo y cuya luz no pudo extinguir la mayor de las violencias. Otros, como los jóvenes compositores Maurice Jaubert, Jehan Alain, Jean Vuillermoz y Jean Claude Touche, este último un héroe de la batalla por París, que apenas acababa de cumplir dieciocho años, perdieron sus vidas como hijos del pueblo, «enfants de la patrie», en las filas de los simples soldados o entre los guerrilleros, en los días de la resistencia. Otros, en fin, rindieron su existir ante el dolor moral y los quebrantos físicos que tan duros años les impusieron. El mundo de la música ha perdido, además de las citadas, a las siguientes personalidades: Paul Ladmirault, Sylvio Lazzari, Alfred Bachelet, Raoul Laparra, Abel Decaux, G. M. Witkowski, Gabriel Groolez y Marcel Bertrand, entre los músicos que tuvieron a París por centro de sus actividades. En Viena murió, en Noviembre de 1945, Anton von Webern y en Berlín, en Agosto del mismo año, Emil von Resnacek. Entre los directores de orquesta, murieron Rhené Baton, Weingartner y Meyrowitz. Entre los ejecutantes François Lang,

Tournemire, Marty, Sergent, Barblan, Germaine Cernay, Emma Calvé, Edmée Favart, Alice Raveau, Georgette Leblanc, Lina Falk, Rose Bornet, Blanche Selva, E. R. Blanchet, Gerard Hekking, Joseph Salmon, Louis Ruysen, Carl Flesch. Han desaparecido también figuras de tanta significación en el mundo musical como la Princesa Edmond de Polignac y la Marquesa de Saint-Paul, quizás las protectoras más entusiastas con que han contado el arte nuevo y los valores jóvenes de las diferentes tendencias contemporáneas. Críticos e investigadores de la talla de Henri Prunières, André Pirro, Louis Laloy, Paul Landormy, Pierre Lalo, Henri de Curzon, Henri Ghéon, Carol Bérard y Henri Petit, escritores que prestaron un tan valioso impulso a las actividades musicales como Romain Rolland, Paul Valéry, el ya citado Victor Basch, Guy de Pourtalés, Camille Maclair, Lichtenberger y Paul Stephan; nietos de Liszt y de Saint-Saëns, de Viardot y de la Malibrán, tantos y tantos otros músicos más que harían inagotable esta enumeración, se suman a la lista de las pérdidas irreparables sufridas por la música europea en estos luctuosos años.

Dirige al presente «La Revue Musicale» el conocido crítico Robert Bernard. En el artículo editorial del número que comentamos, expone los propósitos que lo animan, que pueden resumirse, con sus propias palabras, en «mantenerse fiel al pasado de la Revista y en no hacerla indigna de su reputación»; esto es, «esforzarse por ofrecer una idea tan justa e imparcial como sea posible del movimiento musical y de la producción de los compositores franceses, así contribuir a la reanudación de las relaciones internacionales indispensables al buen funcionamiento y a la plena expansión de la vida musical de cada nación». Conforme a esta línea de conducta en su aspecto físico (formato, composición, ilustraciones, etc.), como en cuanto al espiritual, el presente número de la Revista presenta la fisonomía que tuvieron los precedentes. Empresa sin duda ambiciosa es a la que se lanza la Redacción actual de la prestigiosa publicación. Pero ya desde este primer paso, que logra por entero no ser sino uno más tras de unas huellas bien profundas, puede afirmarse que los lectores habituales de «La Revue Musicale» de París, no se verán defraudados en cuanto cabe esperar de ella para el futuro.

GILBERT CHASE: «*A Guide to Latin American Music*». *The Library of Congress, Music Division, 1945.*

En el poco más de un año de vida que cuenta nuestra Revista Musical Chilena, nos ha cabido comentar en estas mismas páginas en más de una ocasión, el interés que despierta la actividad musical de América del Sur y las personalidades que la animan, entre los estudiosos norteamericanos de estos problemas. Algo parecido empieza a producirse entre los músicos sudamericanos respecto a sus colegas del norte. El desconocimiento que existía, y poco a poco va desapareciendo con la indiferencia que lo creaba, de cuanto en estos campos de la cultura han hecho y hacen cada uno de los países

americanos, fué un grave entorpecimiento para el intercambio de aportaciones con que toda actividad artística se siente estimulada para alcanzar sus mayores logros. Quizá uno de los síntomas más alentadores que hoy se pueden registrar del porvenir que espera a la música de América, sea el acrecentar de estudios sobre el estado presente y los antecedentes inmediatos de cada panorama nacional, en cuanto a la música se refiere. Parece como si existiera un proyecto común de anular antiguos prejuicios, corregir yerros y falsas interpretaciones, para mostrarse cada uno de los países americanos como es a la consideración de sus hermanos o vecinos en el Continente. Falta mucho camino por recorrer en este sentido. Por ejemplo, todavía es más que aventurado intentar siquiera un balance general de lo que representa la música de América en todos sus aspectos. Pero brillantes contribuciones de historiadores y musicólogos existen ya tendientes a facilitar, en fecha tal vez no muy lejana, un estudio de tanta envergadura. El trabajo de Gilbert Chase que motiva estos comentarios, se contaría sin duda entre los esfuerzos más serios y mejor orientados, de más sano y ponderado criterio, hacia el alcance de esa meta.

El objeto de esta «Guía de la música latino americana», como su autor lo expresa, no es otro que el de proveer de medios de orientación a los que se internan por los caminos intrincados de esa música. Objeto plenamente cumplido en las breves y meridianas páginas del escrito de Chase. En su forma, consisten en una serie de capítulos consagrados, por orden alfabético, a cada uno de los países referidos, capítulos encabezados por unas líneas de introducción, en las que se resumen las características generales de su actividad musical. En la introducción, como en la bibliografía comentada que la sigue, Gilbert Chase prefiere a exponer un criterio personal, sujeto a toda clase de limitaciones, dejar a cada país que hable por sí mismo; es decir, por la voz de sus más autorizados historiadores y críticos. Por supuesto, el admirable correlacionador que es Gilbert Chase no se encoge de hombros o se guarda su opinión sobre estos trabajos. La ardua tarea de orientador que se impone la cumple, a pleno riesgo y con singular fortuna. El lector puede, con ayuda de esta Guía, saber a dónde dirigirse para marchar por la senda recta que lo lleve al conocimiento desapasionado de cada manifestación nacional en la música de nuestros países.

Tomemos como modelo de todas las otras, la parte consagrada a Chile. En la introducción, parte de señalar la información preciosa que el libro de Pereira Salas «Orígenes del Arte Musical en Chile» aporta para el conocimiento de la evolución histórica de la música chilena, desde los aborígenes hasta mediados del siglo XIX. Destaca asimismo el interesante estudio que en este libro se consagra a las danzas y canciones del folklore araucano y criollo, que ocupa casi la mitad de su contenido, para cuyo estudio contó con la colaboración del compositor y folklorista Jorge Urrutia Blondel.

Como el libro de Pereira Salas se detiene en los comienzos de la música contemporánea, Gilbert Chase sugiere para el estudio

de este momento los artículos publicados por Carleton Sprague Smith (*The Composers of Chile*) y por Domingo Santa Cruz (Cómo se ha enfocado el problema artístico en Chile) incluidos en distintas publicaciones. El autor de la Guía agrega un resumen sobre la creación del Instituto de Extensión Musical y otros hechos, surgidos en la evolución de las instituciones musicales chilenas con posterioridad a la aparición de los artículos aludidos.

Siguen a las páginas de introducción sobre la música de Chile, un catálogo bibliográfico, clasificado y anotado. Se distribuyen secciones de información general y miscelánea, de biografía y crítica, de teatro lírico, de teoría y enseñanza, de folklore y música primitiva, etc. Sólo escapan a tan abundante información como la ofrecida los trabajos más recientes que, sin duda, no pudieron ser conocidos del crítico norteamericano antes de revisar su texto para la imprenta.

El trabajo de Gilbert Chase está avalorado por un detenido y sustancioso capítulo de introducción general al panorama tan extenso que abarca y una enumeración completísima de fuentes bibliográficas, también de carácter general, además de índices de publicaciones periódicas que contienen información musical y los de autores y materias que facilitan la consulta del libro.

Al señalar lo merecedora de elogio que es esta obra, quisiera tan sólo formular un voto a la sección de música de la Biblioteca del Congreso que lo edita. Lo beneficioso que para todos sería la pronta edición de esta Guía traducida al castellano y al portugués. En cuyas ediciones, Gilbert Chase podría recoger todo lo que de cierto interés ha aparecido últimamente sobre estas materias.

S. V.

CARLOS VEGA: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1945. 331 pp. y 308 ilustraciones.

La recia personalidad de Carlos Vega se destaca con caracteres originales en el campo de la investigación folklórica americana. Desde muy joven fué acumulando un riquísimo material de experiencias y estudios, datos que, organizados por una mentalidad vigorosa, se plasman, a partir de 1927, en señeros artículos y obras de general interés americano. Su labor en el Gabinete de «Musicología Indígena» y en el Instituto de Literatura Argentina, Sección Folklore, es de significativo valor en el progreso de estas disciplinas. Carlos Vega ha replanteado diversos problemas de la ciencia folklórica desde un punto de vista personal, atrevido y renovador, y así en su libro *Danzas y Canciones Argentinas* (1936) rastrea el origen del cancionero musical de su patria por caminos novedosos, de hermosa perspectiva; en su obra *La Música Popular Argentina* (1941) postula un nuevo sistema de notación para recoger los aires tradicionales; en su *Panorama de la Música Popular* (1944) plantea doctrinas que difieren de los conceptos aceptados sobre la ciencia del folklore.

Ahora, en esta última producción, emprende la tarea de divulgar en el más alto sentido de la palabra, sus investigaciones sobre la organología aborigen y criolla de su patria.

El libro se divide en tres partes. En la primera, se estudian las clasificaciones universales de los instrumentos musicales; en la segunda, se traza un panorama gráfico de los instrumentos conocidos y empleados en la América del Sur; en la tercera, se analizan por grupos y familias, los instrumentos del patrimonio argentino. Comienza el autor por fijar el área geográfica de su dispersión, que fija en seis zonas individualizadas, a saber: el área de los aerófonos peruanos-bolivianos (Jujuy y parte de Salta); el área del naseré, del sereré y de los sonajeros (Gobernación de Formosa); el de la caja y el bombo (de Jujuy a San Juan); área del arpa (Tucumán a Corrientes); de la pifilka, la trutruca y el kultrun araucanos (Neuquén y Río Negro).

Fijadas en esta forma las áreas, pasa a estudiar particularmente los instrumentos mismos. El libro contiene un estudio monográfico de la maraca, el sonajero de uñas, la caja, el tambor y el bombo, el kultrun, el charango, la guitarra, el arpa, la pifilka, el sereré, el naseré, la flautilla, la quena, el siku, la siringa araucana, los flageolets, la anata, el pimkillo, la flauta tucumana, el erkenko, el erke y la trutruca. Se ilustra el estudio técnico-musical con una profusa documentación gráfica. El libro toca diversos problemas de nuestro país en la parte araucana, citándose allí los prolijos e interesantes estudios del profesor Carlos Isamitt sobre el tema.

La obra del musicólogo argentino es digna de todo encomio y merece una amplia difusión en el público. La tarea que ha cabido a la editorial Centurión al editar en forma impecable el libro, merece una felicitación, porque gracias a los recursos tipográficos y artísticos que posee, pueden circular en América esta clase de obras que han menester de un personal adecuado y competente.

E. P. S.

LAS EDITORIALES DE MUSICA EUROPEAS NO HAN SIDO DESTRUIDAS.

En contra de los rumores que han corrido, al afirmarse la paz se ha comprobado que las principales editoriales europeas,—francesas, italianas, alemanas e inglesas,— no han sido destruidas en el legado musical que conservaban a través de las generaciones. Por fortuna, los preciosos manuscritos y las formas de las ediciones que atesoraban fueron puestos oportunamente a cubierto de los bombardeos que desolaron a Europa durante la pasada guerra.

CANCIONES DE CUNA DE GABRIELA MISTRAL

Ultimamente se han editado en Buenos Aires seis canciones de cuna de Gabriela Mistral, con música del compositor argentino Carlos Guastavino. La casa editora es la Ricordi Americana. Las canciones de cuna recogidas son: Hallazgo, Apegado a mí, Encantamiento, Corderito, Rocío y Meciendo.

LIBROS APARECIDOS

HISTORIA Y BIOGRAFIAS

PHILLIPS, CHARLES HENRY. The singing church. An outline history of the music sung by choir and people. 279 p, 8.° London: Faber and Faber Ltd., 1945.

SLONIMSKY, NICOLAS. Soviet music and musicians. An offprint from The Slavonic and East European Review, Vol. XXII, N.° 61, Dec. 1944. 18 p., 8.° Boston: The author.

BRITTEN, BENJAMIN. Benjamin Britten's «Peter Grimes». (Sadler's Wells opera books, edited by Eric Crozier) 55 p., 8.° London: John Lane, 1945.

BROOK, DONALD. Conductor's gallery. Biographical sketches of well known orchestral conductors, including notes on the leading symphony orchestras, and a short biography of the late Sir Henry Wood. xii, 188 p., 8.° London, 1945.

DEVOTO DANIEL. «Dos clases públicas, de Historia de la Música». Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza 1945.

DAVID, HANS T. & ARTHUR MENDEL. Editors. The Bach reader. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents 431 p., 8.° New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1945.

MATTHAY, JESSIE HENDERSON. The life and works of Tobias Matthay. xiii, 108 p., 8.° London, New York: Boosey & Hawkes, Ltd. 1945.

MENDELSSOHN - BARTHOLDY, FELIX. Letters. Edited by G. Selden-Goth. 374 p., 8.° New York: Pantheon, 1945.

SCHAUFFLER, ROBERT HAVEN. Florestan. The life and work of Robert Schumann. xiv, 574 p, 8.° New York: Henry Holt and Co., 1945.

BRACHVOGEL, ALBERT EMIL. Friedemann Bach. Ein Roman aus der Zeit Friedrichs des Grossen. (Diese

Ausgabe ist bearbeitet von G. Ch. von Tiedewitz) 336 p, 8.° Berlin: A. Wetchert, 1941.

MOERIKE, EDUARD. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. 80 p, 16.° Leipzig: P. E. Reclam jun. 1942.

FOLKLORE

AIRES DA MATTA MACHADO. O negro e o garimpo em Minas Gerais. 138 p, 8.° Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943.

BAYARD, SAMUEL PRESTON. Hill country tunes. Instrumental folk music of Southwestern Pennsylvania. xxvii, 128 p, 8.° Philadelphia: American Folklore Society, 1944.

LOMAX, JOHN A. & ALAN LOMAX. Cowboy songs and other frontier ballads. Revised and enlarged. Edward N. Waters, music editor. xxx viii, 431 p, 8.° New York: The Macmillan Co., 1945.

BERBLAN, GUGLIELMO. Musiche e strumenti musicale dell Africa orientale italiana, 147 p, 4.° Napoli: Edizioni della Triennale d' Oltremare, 1941.

TECNICA

DAVID, HANS THEODORE. J. S. Bach's Musical Offering. History, interpretation, and analysis. xi, 190 p. 8.° New York: G. Schirmer, Inc., 1945.

FEINLAND, ALEXANDER. The combination of violin and violoncello without accompaniment. 121 p, 12.° Paramaribo (Netherland Guyana): J. H. Oliviera, 1944.

JACOB, GORDON PERCIBAL SEPTIMUS. How to read a score. 67 p, 8.° New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1944.

KATZ, ADELE. Challenge to musical tradition. A new concept of tonality. xxviii, 408 p, 8.° New York: Alfred A. Knopf, 1945.

MURPHY, HOWARD ANSLEY. Form in music for the listener. xxii, 202 p,

8.º Camden, N. J.: Education Division, Radio Corporation of America, 1945.

RADIR, RUTH ANDERSON. *Modern dance for the youth of America. A text for high school and college teachers. Drawings by Ray Cough.* Ed. A. S. Barnes & Co. Nueva York, 1944.

MUSICA IMPRESA

EITLER, ESTEBAN. «Variaciones 1944», para piano. Ediciones Musicales Politonía. Buenos Aires.

EITLER, ESTEBAN. «Sonatina 1943», para piano. Ed. Mus. Politonía. B. A.

EITLER, ESTEBAN. «Epígrafes», para canto vocalizado y piano. Ed. Mus. Politonía. B. A.

EITLER, ESTEBAN. «Sentimiento indefinido» para flauta sola. Ed. Mus. Politonía. B. A.

EITLER, ESTEBAN. «Serie sentimental», para diversas combinaciones instrumentales. Ed. Mus. Politonía. B. A.

BRITTEN, BENJAMIN. «Cuarteto N.º 1. Op. 25» Hawkes Pocket Scores.

GOOSSENS, EUGENE. «Cuarteto N.º 2. Op. 59» Hawkes Pocket Scores.

FERGUSON, HOWARD. «Partita para orquesta». Hawkes Pocket Scores.

BRITTEN, BENJAMIN. «Serenata para tenor, corno y cuerdas. Op. 31». Hawkes Pocket Scores.

BRITTEN, BENJAMIN. «Las Iluminaciones», para soprano y cuerdas. Sobre poesías de A. Rimbaud. Hawkes Pocket Scores.

REVISTA DE REVISTAS

Boletín del Departamento de Música, de la Secretaría de Educación Pública. México. N.º 1. Febrero. 1946.

El Mariachi

En torno al sentido de la armonía

¿Existió el arco musical en México?

En México fué impreso el primer libro de música de América

Perspectivas para la buena música en nuestro país

Información

Libros

Blas Galindo

Rodolfo Halffter

Raúl G. Guerrero

Jesús C. Romero

Luis Sandi

Contrapunto. México. N.º 1, Vol. 2.º, Febrero, 1946

Editorial

El caso de Erik Satie

La rota o viola de rueda

«La Cenicienta», nuevo ballet de Prokofieff

Toscanini en acción

Informaciones

Discoteca

Suplementos musicales

Alfred Cortot

E. López Chávarri

D. Shostakovitch

Howard Taubman

The Musical Quarterly. Nueva York. Enero, 1946

Editorial

Béla Bartók

Paul Henry Lang

Otto Gombosi

Mrs. Delany. An Eighteenth-Century Handelian

Folksong and the Modes

Luther on Music

Berlioz, Musset and De Quincey

Robert Manson Myers

B. H. Bronson

W. A. Buszin

J. G. Prod.-homme

The Musical Times. Londres. Marzo, 1946.

Sir Hugh Allen

Mozart and the Organ

Radio, Books, Miscellaneous

Thomas Armstrong

A. Hyatt King

La Revue Musicale. París, Febrero-Marzo, 1946.

Editorial

Le Faust de Berlioz

Souvenir sur l'Opera

Les Motets de M. R. de La Lande

L'influence de Lully hors de France

Artículos e informaciones varias sobre acontecimientos de actualidad.

Crónicas y notas

Vida musical en el extranjero

Robert Bernard

A. Boschot

E. E. Inghelbrecht

A. Cellier

B. Champigneulle

Afroamérica. Revista del Instituto Internacional de estudios afroamericanos. Méjico (Fondo de Cultura Económica) año 1, N.º 1 y 2.

Destacamos del sumario: Fernando Romero «Instrumentos musicales de posible origen africano en la costa del Perú», páginas 51-62. Sin llegar a conclusiones y con carácter provisional, el autor se refiere a *el cajón, quijadas, ganzá, guiró, tambor, juego de repicador, llamador, etc.*