

REVISTA MUSICAL CHILENA

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

13

JULIO-AGOSTO 1946

AVISO

A NUESTROS LECTORES

La huelga de obreros gráficos nos impidió la publicación del presente número el 1.º de Julio. Al aparecer ahora, recoge materiales e informaciones de los dos últimos meses. Pero no debe considerarse como número doble. Nuestros suscriptores recibirán los nueve números del presente año, postergada la aparición del último al 1.º de Enero de 1947.



Música y toda clase de instrumentos 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, Julio-Agosto de 1946* N.º 13
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Sobre la crítica musical.</i>	3
GILBERT CHASE.— <i>Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo musical</i>	10
GABOR STEINBERG.— <i>Prejuicios sobre la interpretación musical</i>	13
ROLAND D'ARC.— <i>Revindicación de Erik Satie.</i>	19

EDUCACION MUSICAL

CARLOS ISAMITT.— <i>El folklore como elemento básico del liceo renovado.</i>	21
ELISA GAYÁN.— <i>La música, el niño y el kindergarten musical</i>	24

CRONICA

<i>Noticias.</i>	28
<i>Conciertos</i>	33
<i>Actividad musical en el extranjero</i>	42

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Rimsky-Korsakoff y el movimiento de «Los Cinco»</i>	51
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>La flauta en la época colonial</i>	53
---------------------------------------	----

EDICIONES MUSICALES	55
LIBROS APARECIDOS.	58
REVISTA DE REVISTAS	59

EDITORIAL

SOBRE LA CRITICA MUSICAL

Si en las actividades que nos atañen existe una labor ingrata, es la que realizan los críticos. Escriban estimulando o combatiendo a los artistas, éstos viven negándoles la importancia de sus fallos y sosteniendo que todo cuanto se dice sobre música es cosa sin trascendencia, sin peso ni alcance futuro.

Es raro encontrar un músico que no se precie de desatender la crítica y manifieste que, a su juicio, no representa sino el afán antojadizo de escribir acerca de lo que no se sabe. Romain Rolland, en su ya famoso estudio sobre Beethoven, cita frases suyas que son lapidarias para los críticos de su tiempo. «En lo que me toca como artista,—manifestó Beethoven—no se ha oído decir jamás que haya prestado la menor atención a lo que se ha podido escribir sobre mí». Otra vez habría dicho: «Pienso como Voltaire, que algunas picaduras de moscas no pueden retener un caballo en su ardiente carrera» y, por fin, algún día en que se le trató de loco o de músico agotado, como a menudo se lo dijeron, expresó con verdadera violencia su odio por los críticos diciendo en forma descomedida: «Con respecto a esos imbéciles, no hay sino que dejarlos hablar. Su charlatanería no convertirá a nadie en inmortal ni quitará la inmortalidad a ninguno de aquellos a quienes Apolo la ha destinado...».

Sin embargo, negar la importancia de la crítica es obrar sin sentido de la realidad o proceder por despecho. Lo que se escribe acerca de una composición o después de un concierto tiene un peso y un alcance mucho más serio de lo que se cree. La mala crítica de un ejecutante puede arruinar su carrera y significarle perjuicios tales que sean difíciles de reparar. Además, nadie es indiferente a los juicios que sobre él se viertan y quien más se jacta de despreciarlos, vive atento a lo que en ellos se expresa, aun cuando no los lea, porque nunca falta quien le repita párrafos y le resuma condensadas las impertinencias que se han dicho.

Y para pensar que la crítica representa mucho, no tenemos que mirar únicamente a la necesidad periodística de información. La

música necesita de este eco escrito y de que se deje constancia de la impresión y del juicio de quienes la han escuchado. ¿Qué sería de la historia musical si no dispusiéramos de las crónicas y juicios aparecidos en cada época? Lo que hoy llamamos crítica, se hacía antes en libros y luego en revistas y en diarios que han multiplicado su expansión en una forma portentosa.

En la vida musical, la labor de la crítica tiene una función bien diferente, según que trate de las composiciones que se estrenan o que se refiera a la ejecución en general. Para los ejecutantes, la opinión publicada es un documento que les permite establecer su carrera, probarla y demostrarla. Todos ellos se pasean por el mundo con gruesas colecciones de recortes y miran el silencio de los críticos como el latigazo del olvido, como la peor ofensa que se les puede hacer, procurando borrarlos de la faz de la tierra. Para los compositores la crítica significa menos: es la reacción instantánea del medio ante el fruto de su labor creadora. Las obras quedan, cualquiera que haya sido la recepción de sus comentadores; al ser vueltas a ejecutar, hacen confirmar o rectificar los fallos. Aun diríamos que existe entre los compositores un cierto orgullo de haber sido atacados al presentar sus obras, esto significaría que se han adelantado a su tiempo y que sus trabajos tienen más que ver con el futuro que con el transitorio presente. Es un poco el monumento anticipado. Aun hay compositores que coleccionan las críticas, que las imprimen en folletos y que tienen ante sus ojos esta especie de necrología anticipada, que les permite autoengrandecerse y probablemente estimularse con la imagen de su posible significación histórica.

Uno de los puntos, y seguramente el fundamental de todos, que pueden tratarse con respecto al tema a que nos referimos, es la orientación de la crítica: saber para qué existe, determinar cuál es la finalidad que con ella se persigue. Desde luego parece evidente el hecho de que ya no es un fenómeno de simple información periodística. Por muy «acontecimiento» que sea la música, (hecho sonoro que ocurre en un tiempo determinado), no toleraríamos la relación de un concierto como la crónica descriptiva de haberse realizado. Toda la crítica hoy día, en consonancia con nuestra evolución musical, tiene una fisonomía en cierto sentido técnica. La leen los músicos, los aficionados y las personas que se interesan por los acontecimientos de nuestro arte, del mismo modo que la literaria nos informa sobre las cualidades de los libros aparecidos y nos guía acerca de la marcha de las corrientes predominantes en este arte.

Podría decirse en contra de lo anterior, que la crítica que se hace en Chile es casi totalmente de diarios y que los diarios no son órganos especializados en donde los entendidos deban documentarse. Es cierto que en los países de gran desarrollo musical hay una diferencia bien precisa entre la reseña de los diarios y la que realizan las revistas musicales. Pero dado que aquí empezamos a tenerlas, hay que enfocar los juicios de la prensa diaria del mismo modo como se enfocan los literarios y como deberían también estructurarse las secciones correspondientes relativas a las artes plásticas.

La crítica musical, por consiguiente, no es informativa, es fundamentalmente un mecanismo de orientación y de guía. Lo que nosotros buscamos cuando leemos lo que se escribe sobre un concierto, es la opinión condensada acerca del valor de las obras y de su interpretación. La crítica debe, por lo tanto, hacerse con el mayor cuidado, con el mayor acopio de informaciones exactas y con toda la limpieza de espíritu indispensable para que sus juicios estén del todo alejados de influencias personales, de antipatías o de simpatías. Ese es el ideal y para alcanzarlo no es menester convertirse en esfinge ni subirse sobre un trono de pitonisa, sino simplemente saber música, conocerla por dentro y dedicar al examen de sus manifestaciones el tiempo que se exigiría al estudio de cualquiera otra clase de juicios u opiniones.

No se puede pedir a la crítica cualidades de oráculo ni pretender que tenga una infalibilidad extrahumana, pero sí, se le puede pedir y se le debe exigir que sea seria y moralmente sana. Muchos creen que opinar sobre música es desentrañar los defectos, descubrir las imperfecciones y estar como a la caza de aspectos que empañen la labor del creador o del intérprete. Este género de trabajo, el de descubrir lo malo, que siempre existe en alguna dosis, y mirarlo con lente de aumento, es el más fácil de todos, máxime cuando se refiere a la música, que pasa, que se pierde en el recuerdo, y que se puede desnaturalizar con afirmaciones infundadas o con defectos simplemente inventados. Hay tanto de discutible y de puntos de vista personales en la ejecución de una obra; vivimos tanto alrededor del bizantinismo de escuchar siempre la misma música y de tener que discriminar sobre detalles de ejecución que, para la música misma, tienen bien poca importancia si es que tienen alguna. Como no se puede vivir siempre haciendo el panegírico de Bach o de Beethoven, no queda otra cosa que hablar y hablar sobre que tal o cual allegro se tomó más o menos en tiempo exacto, o que los bronces o los clarinetes, o las violas hicieron una nota

equivocada o tomaron un pasaje con menos destreza de lo que se debía.

Falta, además, un lenguaje adecuado para hablar sobre música. Como uno no caiga en disquisiciones históricas, en comparaciones o en la indigestión abstracta a que nos referiremos más adelante, sobre música no se puede hablar sino por aproximación, por conversión de imágenes ajenas a la música en forma que, cuando se leen varias críticas, uno a menudo imaginaría estar leyendo siempre la misma. Es una labor difícil, es un tener que manejar una materia extraña a la palabra con sólo la palabra. Por algo dijo Wagner que la música no se podía explicar sino oyendo la música. Podríamos convertir esta idea diciendo que no se puede criticar la música sino para los que la han oído.

Lo que la crítica debe, a nuestro juicio, hacer primar, es el aspecto de comprensión humana y de estímulo. No es que pensemos, como suele decirse por ahí, que todo el que hace algo al fin y al cabo es digno de alabanza, cuando más no sea por el empeño que pone. A nadie han obligado a ser artista, y tener misericordia con el arte malo es tan perjudicial como rebajar la categoría de toda la inteligencia para ponerla al nivel de los mediocres; no, nuestra crítica debe colocarse en el terreno de distinguir con amplitud de criterio lo que vale de aquello que no representa un aporte en la cultura; debe procurar descubrir las vetas de la calidad en donde esté, estimularlas, realzarlas, para que los artistas progresen y el público comulge con lo noble y lo de valor. El crítico es el intermediario entre los que dieron o asistieron a un concierto y los que no lo han oído, es el que debe despertar el deseo de progreso, la curiosidad por el arte, el que debe cuidar que la llama viva de la calidad no se extinga y brille cada vez con mayor fulgor.

*

¿Se cumplen en nuestro país esas nobles funciones? ¿Podemos, a través de los escritos de nuestros críticos, formarnos una idea del nivel en que se mueve nuestra música? Desgraciadamente, haciendo excepción de unos tres críticos en Santiago y de uno que otro en el resto del país, lo mejor que pudiera ocurrir para las actividades musicales sería que la crítica desapareciera de la prensa. En la inmensa mayoría de los casos está mal ejercida, está en manos de personas manifiestamente incompetentes o desempeñada por resentidos que no buscan en ella otra cosa que compensar su amargura con el mal ajeno.

Hay en nuestra crítica una vacilación entre la informativa y la técnica. Como la casi totalidad de la crítica, ya lo hemos dicho, es de diarios y se exige que ésta aparezca al día siguiente de los conciertos y como nuestros críticos no disponen del tiempo suficiente para ir a los ensayos, una gran parte de lo que se escribe adolece de superficialidad. Se juzga la música como si se tuviera que hablar de pintura pasando delante de los cuadros en un tren en marcha. No hay reposo y este reposo es tan desconocido que, si viéramos a los críticos en los ensayos, habría quien se cohibiría y llegaría a pensar que han aparecido en ellos para afilar más los dardos y para hincar más adentro las tenazas del descuartizamiento. Para mucha gente los críticos no son colaboradores activos de los compositores ni de las entidades de conciertos. Piensan que hay una especie de relación judicial entre la música que se ejecuta y el público, una especie de litigio que requiere jueces hoscos, alejados y herméticos. Todo lo que signifique participación de los críticos, opinión de ellos, es una especie de soborno que viene a destruir el misterio que debe ser revelado en la tinta fresca de la mañana siguiente del concierto.

En otros países los críticos colaboran; si un compositor presenta una obra, no es raro que preste la partitura a los críticos, que los reuna y les explique sus intenciones. Entre nosotros eso sería escandaloso. Significaría atentar contra la independencia de la crítica, procurar comprarla con adulos... Los críticos deben fallar en última instancia con la rapidez del rayo, con la intuición de genios y la inteligencia superior desconocida aún para los músicos profesionales. Cuentan que Tescanini, colocado ante un crítico que se preciaba de haber entendido una obra nueva en una sola audición y de tener con ello fundamento suficiente para declararla pésima, contestó: «Ud. señor puede hacer eso porque es crítico, *yo no soy sino músico*».

Si la crítica en Chile pudiera ser objeto de una campaña en el sentido de levantar su nivel medio y de aumentar la consideración a que tiene derecho, habríamos ganado una gran batalla en beneficio de la música. No se trata de que nos interese una crítica marcadamente técnica ni que pensemos que ella debe ser siempre laudatoria. El panegírico permanente resulta tan inútil a la larga como la censura permanente. En materia de crítica musical ganaríamos muchísimo si se adoptaran algunas medidas de común acuerdo entre todos los sectores de nuestra vida artística. Primeramente, y como cosa fundamental, que se rompa la costumbre y se invite a los que escriben sobre música a los ensayos y sobre todo a aquellos

en que se presenten primeras audiciones de música contemporánea; luego, que no nos sintamos perjudicados si las críticas aparecen al segundo o tercer día después del concierto y mejor aún si podemos obtener que las empresas periodísticas vuelvan a los antiguos suplementos semanales en que se hacía una crítica meditada y serena. Y ya que nos referimos a las empresas periodísticas ¿no podrían éstas mejorar las condiciones de sus colaboradores musicales, en forma de que pudieran destinar el tiempo necesario a su trabajo? Todo esto, naturalmente, sobre la base de que las personas que tratan de cuestiones musicales, sean hombres competentes.

Cuando hemos hecho presente estas observaciones a algunos directores de los diarios, nos han hablado del problema del espacio y de que los músicos no se interesan por las funciones de crítico. Espacio hay para el foot-ball, para la crónica de crímenes y no hay para la música que, sin embargo, tiene un público abundante de lectores y que gasta cuantiosas sumas en avisos. No queremos dar cifras, pero este último rubro es hartó considerable desde el punto de vista comercial.

Ahora por lo que respecta al desinterés de los músicos por encargarse de las funciones de críticos, sabemos que no es así. Los pocos verdaderamente entendidos que están al frente de la crítica hacen ante todo una obra de altruísmo. Lo que ocurre en general es que, cuando los músicos se han encargado de las funciones de críticos, no han sido respaldados por el aprecio efectivo de las direcciones de los diarios. Sus artículos aparecían como por favor, se les postergaba, muy a menudo se les recortaba en forma enteramente arbitraria.

Finalmente, debemos referirnos a una enfermedad que ha sufrido pasar por alternativas de virulencia y de estado latente, que podríamos llamarla el «beckmesserismo filosofante», o sea la pedantería cómica de Beckmesser, el personaje de Los Maestros Cantores, aliada a una indigestión de palabrería, con apariencia de profundos conceptos abstractos. El mal, que prendió en el terreno especialmente propicio del negativismo criollo, fué importado al país por cierto auténtico Beckmesser venido a menos, que llegó a nuestras costas como consecuencia de la descomposición moral de Alemania. Este personaje encontró un eco inmediato en la gente amargada y en los individuos fracasados que, como él, buscan la compensación de su derrota procurando empequeñecer, destruir, enlodar y rebajar todas las cualidades del prójimo.

Este importado Beckmesser gozó de auge durante un tiempo y hubo personas ingenuas que se abismaban ante la terminología

hueca de quien hablaba de la «tectónica del dinamismo temático» y ante quien para tratar cualquier concierto hablaba de la «posición legítima de la sonoridad» y juzgaba las cosas frente a los postulados del materialismo histórico. Esa enfermedad mental, de fina cepa germánica, hizo que muchos creyeran que ser buen crítico es censurar y que alabar o expresarse con entusiasmo era pasar a ser sospechoso de inclinaciones personales en favor del artista o del compositor. Esta especie de «prensa amarilla» de la vida musical chilena, y de canasto de la basura en donde se recoge sólo lo que no sirve, debía ser desterrada de nuestra cultura. Es la obra de destrucción sistemática y de envenenamiento progresivo de nuestro medio. Los americanos tenemos ese prejuicio ancestral de tolerar hasta las mayores audacias siempre que vengan rubricadas con algún imaginario doctorado europeo. Por desgracia, el prejuicio a que nos referimos va aparejado de otro que suele gozarse con la humillación del prójimo. Al amparo de este morbo, ha subsistido por años la difamación de todo lo nuestro y se ha alquilado de diario en diario para agregar este inmoral estímulo a la necesidad de aumentar el tiraje.

*

Hemos tocado en los párrafos anteriores uno de los problemas candentes de nuestra vida artística. Puede ser que nuestras palabras incomoden, que desasosieguen a muchos, pero ellas no tocarán a los críticos cuya labor respetamos y deseáramos ver aún mejor apoyada. Tal vez algún desborde nos ha de caer encima, porque cuando se pone el cauterio en una llaga no es raro que parte de la corrupción caiga sobre la mano que pretende curar. Deseamos una crítica intachable, unánimemente respetada, ejercida por personas competentes y sobre todo puesta al servicio de la música y no en contra de ella, colocada en la línea de impulsar nuestra cultura y no de perturbarla, porque Chile ya ha llegado a la posición de merecer una crítica que esté, en su totalidad, a la altura de lo que hemos avanzado en la vida musical en sus demás aspectos.

D. S. C.

PEDRELL, EXIMENO Y EL NACIONALISMO MUSICAL

P O R

Gilbert Chase

Todos los que han escrito sobre la música española, incluso el autor de estas líneas, han dado mucha importancia a una frase que resume la doctrina del nacionalismo musical, atribuída por Felipe Pedrell al ilustre ideólogo del siglo XVIII, el jesuita Padre Antonio Eximeno. En 1920, Pedrell, acercándose ya al ocaso de su larga carrera, publicó un tomo curioso con el siguiente título: *P. Antonio Eximeno, glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. En su introducción a esta obra, escribió Pedrell su famosa frase de homenaje y reconocimiento hacia el P. Eximeno: «Tengo yo, especialmente, deberes de gratitud y admiración que cumplir rindiéndole homenaje de acatamiento, por haberme inculcado una dirección fecunda y extraordinaria, desde el momento en que me fué dado realizar lo que señala en una de sus obras y condensa la primera Glosa, que estampo aquí, de sus ideas: «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». He aquí el famoso dictamen de Eximeno que tantas veces se ha citado, que se ha tomado como piedra fundamental del nacionalismo musical, y que siempre se ha aceptado en la citación de Pedrell, sin que nadie se haya preocupado de verificar el original. Miremos ahora lo que dice Pedrell acerca de este punto en el brevísimo Capítulo XXXII de la citada obra: «Ya notaron lo mismo Menéndez Pelayo y Barbieri, proporcionándole éste las opiniones con que aquél avaloró las ideas que sobre Eximeno expone en el tomo VI de su *Historia de las ideas estéticas en España*, que nuestro jesuita fué el primero en hablar de gusto popular en la Música, y en insinuar que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». De todo lo cual había de salir beneficiada la cultura musical nacionalista». ¡Por supuesto! Pero, ¿qué tiene que ver esto con las ideas verdaderamente expuestas por el Padre Eximeno? Eso es precisamente lo que queremos averiguar en el presente artículo.

Antonio Eximeno nació en Valencia el 26 de Septiembre de 1729. Educóse en el Seminario de Nobles de aquella ciudad, bajo la dirección de los Jesuitas, y se destacó como alumno brillante, mostrando aptitud precoz para las letras y la matemática. En 1745, a los diez y seis años de edad, entró en la Orden de Jesús, y poco después fué nombrado profesor de Matemáticas en el Seminario, así como profesor de retórica y poesía en la Universidad de Valencia. El año siguiente fué nombrado profesor de Matemáticas y director

de estudios de la recién fundada Real Academia de Cadetes del Cuerpo de Artillería en Segovia. Cuando los Jesuitas fueron expulsados de España en 1767, Eximeno se marchó a Italia y se estableció en Roma, donde pasó el resto de su vida. Murió en 1808.

Apenas establecido en Roma, Eximeno empezó a estudiar música. Fruto de este interés por el arte musical fué la importantísima obra, escrita en italiano, que publicó en Roma en el año 1774, con el siguiente título: *Dell' origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*. En esta obra Eximeno se muestra como un pensador musical revolucionario. Ataca todas las ideas sobre la teoría musical vigentes hasta aquel momento. Mantiene que las reglas enseñadas por los teóricos de su tiempo son más bien un obstáculo que un apoyo para los que quieren componer buena música. Para Eximeno, la música es un lenguaje que expresa las emociones, y el músico puede guiarse por los buenos ejemplos y por su propio instinto. No nos cabe hacer un análisis detallado de la obra de Eximeno, sino simplemente señalar su gran novedad, pues en ella hallamos una anticipación del Romanticismo musical del siglo XIX. Lo que no hallamos es una exposición de la doctrina del nacionalismo musical, de que tanto habló Pedrell.

Al estudiar los escritos de Pedrell, me extrañó que, al citar el supuesto dictamen de Eximeno sobre el nacionalismo musical, el musicólogo catalán jamás indica con exactitud el origen de dicha frase. No había más remedio, pues, que buscar las citadas palabras leyendo con atención todo lo que había escrito Eximeno sobre la música. Esta lectura, aunque sumamente interesante desde otros puntos de vista, dió un resultado negativo en cuanto a las teorías expuestas por Pedrell. Es decir, que yo no encontré nada que pudiera tomarse como germen de la doctrina del nacionalismo musical, ni siquiera por «insinuación». Aunque Pedrell dice que Eximeno *insinúa* tal doctrina, es de notar que pone la frase entre comillas, lo que indica que es una citación directa. Pero, ¿de dónde proviene esa citación? Eximeno no dijo que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema». ¿Quién lo dijo, entonces?

Como lo hizo constar Pedrell, Menéndez y Pelayo trata de las teorías de Eximeno en el sexto tomo de su *Historia de las ideas estéticas en España*. En efecto, el Capítulo V de dicho tomo (Tomo III, vol. 2, siglo XVIII, Madrid, 1886) trata de «La estética en los tratadistas de Música durante el siglo XVIII» y lleva una sección sobre los «Trabajos de los Jesuitas españoles desterrados a Italia» (Eximeno, Arteaga, Requeno). En la página 544, dice el historiador español que Eximeno «Fué el primero en hablar de gusto popular en la música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía cada pueblo construir su sistema». He ahí el origen de la frase que Pedrell tomó como eje de su doctrina. No es de Eximeno, sino de Menéndez y Pelayo.

Es verdad que Eximeno habla del «gusto popular en la música». En el Capítulo IV del Libro III de su obra máxima, se trata «Del

gusto popolare per la Musica delle nazione Europee». La Sección VI de este capítulo trata de «Canzoni popolari». Es muy curioso que esta Sección VI, sobre los cantos populares, *no fué incluida* en la edición española de la obra de Eximeno. Publicada años más tarde bajo la dirección personal de Eximeno, esta versión española debe considerarse como la edición definitiva de la obra. He aquí su título completo: *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración.—Obra escrita en italiano por el abate don Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid.* (Madrid, en la Imprenta Real, Año de 1796). Así, pues, al hacer la edición definitiva de su obra, Eximeno no quiso hablar de la música popular, de lo que llamaríamos ahora el «folklore» musical. ¿Sería porque en realidad daba poca importancia a este tema? Sea como fuere, el caso es que Eximeno no dice nada importante sobre la música popular en esta sección que se omitió de la versión española. Su resumen del carácter musical del canto popular en varios países es bastante superficial, como se puede ver por la siguiente citación: «Chiunque si prenda el gusto di far cantare successivamente una canzone ad un Contadino di cuiscuna Nazione europea, si avvedrà che il Tedesco urla, l'Inglese sischia, el Francese piange, lo Spagnuolo intona, e l'Italiano canta». Según Eximeno, Italia es el único país que sabe cantar.

Para comprender las ideas expuestas por Eximeno acerca del gusto nacional y la música popular, hay que saber algo de su teoría musical en general. Según Eximeno, la música tiene su origen en el lenguaje («la Música procede inmediatamente del instinto de hablar») y por tanto tendrán más aptitud para la música aquellos pueblos cuyo lenguaje sea más grato al oído. Es decir, la nación donde se habla el idioma más musical será la nación más musical del mundo. Para Eximeno, el italiano es el idioma más musical, por consecuencia Italia es el país más musical. Al tratar del gusto popular de las naciones por la música, el propósito de Eximeno es de examinar «cuál sea la nativa disposición y el gusto para la música de cada una de las naciones Europeas». En este sentido puede decirse que Eximeno habla de «música nacional», aunque no emplea tal término. Pero para él la «música nacional» no es necesariamente la música popular o folklórica, sino el conjunto de la música de cada país. Deducir de esto la base teórica para una doctrina del nacionalismo musical, como hizo Pedrell, es atribuir a Eximeno ideas y conceptos que estaban lejos de su pensamiento.

PREJUICIOS SOBRE LA INTERPRETACION MUSICAL

P O R

Gábor Steinberg

En una ocasión le interrogaron a Liszt acerca de los secretos de su extraordinaria virtuosidad pianística. «Mi único secreto es que no agrego nada al original», contestó serenamente. Las palabras —al parecer paradójicas— perduraron, junto a la sonrisa incrédula con que se las recibiera. Una larga cadena de conmociones y transformaciones estéticas fué necesaria antes que se empezara a reconocer la profunda verdad que se esconde en la anécdota. Sin embargo, existe todavía una considerable oposición a la tesis del gran músico, tanto en el auditorio, como entre bastidores.

Después de oír y leer opiniones, se puede considerar como norma generalmente aceptada que el músico tiene que adquirir la perfección técnica primero, para dedicarse después a dominar la parte emocional, expresiva de una composición. Se habla del predominio de la técnica, de la necesidad de madurar espiritualmente, en ciertos casos. Se escribe sobre conflictos entre automatismo y temperamento, entre técnica y personalidad, y sobre muchas otras cosas por el estilo. El presente artículo tratará de hacer frente a tales divisiones y denominaciones.

La fórmula básica de toda interpretación, se divisa ya al comienzo de los estudios musicales. El principiante descubre pronto cuantas dificultades engendran las piezas y ejercicios más sencillos. Puede congratularse si logra terminar el trozo, aunque sea cinco veces más lento de lo necesario, ejecutado sin ritmo y en fortísimo de principio a fin, tomándose además un descanso a cada paso. Reemplazando al alumno por el lobo del viejo juego, las exigencias paralelas de la música serán ciertamente las ovejas: si aprisiona una, se le escapa la otra. Las dificultades se multiplican a medida que progresan los estudios, a consecuencia de la diversidad de las obras, cada vez más complejas. No obstante, la relación entre música y músico, no se altera nunca en substancia. El estudiante, cuando no peca contra la justa entonación, peca contra las prescripciones dinámicas, si no comete fallas en fraseología, puede cometerlas en el ritmo. No es capaz siquiera de advertir siempre sus errores y defectos: he aquí la tarea del profesor.

Aunque haya músicos que se despiden del conservatorio como si salieran de una cárcel, nada indica que la relación del ejecutante con su tarea cambie esencialmente después de rendir sus exámenes. Es más, tiene que asumir la función de profesor en contra de sus propias aberraciones. Los peligros de la ausencia de control crítico, se ponen de manifiesto en una versión en discos ampliamente difundida de *Soirée dans Grènade* de Debussy, con Re sostenido persistente en el tema principal, en lugar de Re natural, alteración que cambia la tonalidad y con ella, todo el carácter de la pieza.

La coordinación de factores vitales para la obra musical,—como son la entonación, dinámica, ritmo, fraseología,—con los problemas especiales de cada instrumento, constituye la esencia de la interpretación musical. Las dificultades que debe vencer el concertista tampoco difieren substancialmente de los esfuerzos del principiante, cuando se enfrenta con el «Regreso del alegre labrador» de Schumann. Basta referirse al hecho de que apenas un puñado de pianistas saben ejecutar correctamente la Sonata Op. 106 de Beethoven o la Toccata de Schumann; pocos oboístas se atreven a participar en el Cuarteto para oboe y cuerdas de Mozart, y son contados los directores de orquesta que sean capaces de dirigir *Le Sacre du Printemps*, por no citar otros ejemplos. ¿Será por falta de madurez espiritual? Nada de eso. Lo que hace falta en estos casos es la fusión en alto grado de los componentes vitales de la música. La técnica, diríamos con una palabra, si el término no hubiera sido empleado por lo general en otro sentido.

Los problemas musicales pueden y deberían ser tratados en los términos claros y precisos del oficio. Admitiendo que la habilidad muscular no es suficiente para la buena interpretación, se puede preguntar no obstante: ¿por qué denominar a los factores restantes, con expresiones tales como alma, temperamento, personalidad? Nadie duda que la ejecución de una obra en continuo mezzoforte, sin consideración a las anotaciones dinámicas del original, viola las leyes del arte; empero, el procedimiento contrario tampoco puede tolerarse, como por ejemplo: abusar del pedal, del vibrato, etc., a fin de ocultar ciertos defectos de técnica que no pueden ser compensados, por desarrolladas que estén las cualidades dinámicas del artista. El arte de la interpretación supone necesariamente un equilibrio entre todos los detalles, formándose una unión indivisible de ellos en el caso ideal. Aunque se hallen reunidos casi todos los requisitos, no indemnizan de algunas desfiguraciones o anomalías del color instrumental; como ocurre con los forzados efectos guitarrescos producidos por Cortot... ¡con el fin de *embellecer* a Debussy!

De la fórmula: error=desviación del original, falta un paso para desviación del original=error. Hay indicios de que los extravíos de la ejecución correcta, no se limitan a la época de sus estudios en el conservatorio para un gran número de ejecutantes. Experimentos hechos a base del ritmo sencillísimo de ocho corcheas, en compás de 4/4, revelaron desviaciones de un 20% a un 80%, en la interpretación de varios solistas conocidos (1). Hasta qué grado fueron intencionales las alteraciones, nadie puede saberlo; se sabe, en cambio, que la ejecución exacta del ritmo resulta incomparablemente más difícil. La misma situación se presenta respecto a dinámica y acento. Entre las leyes de la composición musical, ocupa un lugar prominente, la construcción proporcional y coherente de la textura dinámica. Se admira en las grandes obras, la extensa línea, gradualmente ascendente hacia la cumbre, simultánea al desarrollo melódico y armónico. Ahora bien, el intérprete que

(1) Ormann: «Physical Basis of Piano Touch and Tone»

altera y exagera los detalles dinámicos, se perderá en ellos, asemejándose al atleta que, no sabiendo economizar su aliento, cae exhausto antes de llegar a la meta. Por la modificación de la intensidad—muy corriente por desgracia—en el camino hacia la cumbre natural y original, se experimenta una serie de climas artificiales, que llevan a que se vea los árboles, pero no el bosque.

Constituye otro de los axiomas elementales de la música, el que la función de las barras de compás se limita a facilitar la lectura, siguiendo el paso de la contextura rítmica, hasta donde sea posible. La importancia de las líneas divisorias se reduce a un esquema mecánico y secundario en la interpretación; en algunos casos es preferible omitirlas; así se procede con las obras de los polifonistas vocales. Al subrayar la primera sílaba de cada compás, sin otra justificación que la del lugar gráfico que ocupa, se produce el mismo efecto cómico que cuando se da un especial relieve a la primera palabra de *cada línea*, al recitar un poema. Sin embargo, la brillante caricatura de Beethoven sobre las malas prácticas,—en el Scherzo de la Pastoral—no ha surtido mucho efecto entre gran número de músicos, que no saben resistir a la tentadora influencia de los vales vieneses.

Bien puede ser que el intérprete, al aferrarse a las barras de compás, trate de protegerse contra otro peligro: el de perder el *tempo*. El peligro es grande. Aunque quedemos indefensos ante las referencias al temperamento de un artista, que ejecuta fugas de Bach con el rubato de las rapsodias orientales, no hay escape para él posible si se trata de obras provistas de indicaciones minuciosas, como las que se hacen desde que fué inventado el metrónomo. Los compositores no marcan sus prescripciones por capricho. Sin embargo, abierta la competencia, el metrónomo tendría que declararse derrotado al primer *round*. Durante un siglo, los músicos hicieron caso omiso de la palabra *Allegretto*, puesta sobre el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía; decidieron que una sinfonía debe tener su Andante, y así se estableció en la práctica. Hubo que esperar a Toscanini, para que le diera la razón a Beethoven. Más tarde, el afamado maestro cayó en el extremo opuesto, al estrenar el Bolero de Ravel tres veces más rápido de lo indicado, provocando enérgicas protestas por parte del autor.

En cuanto a la calidad del timbre sonoro, fueron señaladas ya algunas aberraciones pianísticas. Entre los violinistas, sincera admiración merecen Menuhin y Szigeti, por haber resistido a las tentaciones del vibrato. No se puede decir lo mismo de Kreisler quien, aunque insuperable en la presentación de confites musicales estilo «Die schöne Rosmaring», se hallaba perdido en el momento de abandonar éste su reino. Despojado del vibrato acostumbrado, el tono de su violín se hacía pobre y hasta desafinado, sobre todo al ejecutar obras de Mozart y Beethoven. Esa pobreza de la sonoridad,—más frecuente entre instrumentos de viento—, se deriva de deficiencias en la entonación (2).

(2) Como es sabido, el color del sonido no se debe a brujería alguna, sino a los super-armónicos que se producen junto al tono básico. Como consecuencia

Los ejemplos podrían ser más numerosos todavía; la conclusión siempre es la misma: la interpretación técnicamente impecable no constituye el punto de partida, sino el punto de llegada. Todo lo demás que se agregue,—temperamento, pasión, sentimiento, o magia si se quiere—tiene una denominación corta y acertada en el vocabulario de los músicos *schmalz* (manteca).

El público se deja llevar por la corriente, mejor dicho por la propaganda. Los artistas podrían disipar la atmósfera de hipocresía que reina alrededor de los conciertos, pero no siempre lo hacen. Cuentan de Rachmaninoff que, durante el intermedio de sus conciertos, solía contar chistes de todo género en el camarín, antes de revestir nuevamente los rasgos melancólicos de noble refugiado, que adoptaba ante el auditorio. El sacudirse la cabellera, las convulsiones y hasta lágrimas, durante ciertos pasajes, forman parte de la *mise en scene*, cuidadosamente preparada de algunos intérpretes. Las triquiñuelas teatrales, aparte de impresionar al público, pueden hacer además otro servicio práctico: el de *camouflage* para ocultar deficiencias musicales.

Es otro el camino seguido por el artista concienzudo. Su labor se asemeja en cierto modo a la investigación histórica, que trata de establecer los hechos reales. Se debe en gran parte a Bruno Walter, el que al fin sea posible contemplar toda la grandeza dramática de Mozart, tras de haber sido rebajada su música al rango de un delicado *crochet* y de ser ejecutada con una dulzura abominable. Gracias a Feruccio Busoni y otros artistas serios, se logró sacar a Bach de su largo confinamiento a la música religiosa; no obstante, amenaza el peligro de que se haga caer a su música en el extremo opuesto, por las transcripciones orquestales que tienden a trasplantar al viejo maestro al ambiente chillón de Las Mil y una Noches.

No son exclusivamente los clásicos quienes ganan con una interpretación incluso puritana. Causa sorpresa el bello panorama que ofrece el mundo romántico en el espejo de los músicos «clasicistas». Basta mencionar los rendimientos de Wilhelm Backhaus (Brahms), Vladimir Horowitz (Chopin-Tchaikowsky), Claudio Arrau, (Schumann-Liszt), Yehudi Menuhin (Mendelssohn), Alexander Kipnis (Schubert-Wagner), Bruno Walter (Weber-Mahler). Los compositores contemporáneos saben defenderse de los abusos que se debían en el pasado a falta de anotaciones inconfundibles en la escritura. Para prevenir tentaciones, autores modernos como Hindemith o Poulenc colocan la advertencia: *sin emoción* sobre algunos pasajes. Sin embargo, las controversias no disminuyen, como demuestra el caso del Bolero, anteriormente citado. No hay que sorprenderse que Strawinsky, después de tanta experiencia amarga con los directores, exclamara: «La orquesta debe andar como una máquina de coser».

Ante la teoría arriba expuesta, habrá de surgir una enérgica

de cierto grado de técnica, al producirse la vibración de la onda entera, se agregan numerosas vibraciones parciales, enriqueciendo el timbre con los armónicos correspondientes.

reacción: —¿será acaso deseable que los músicos actúen como máquinas?

De ninguna manera,—a menos que las instrucciones de la obra así lo exijan expresamente. *Se olvida siempre que la música existe ya antes de que sea interpretada.* Con la necesaria preparación, es posible leer las obras musicales, igual que las literarias; apreciarlas y hasta deleitarse con ellas. La ejecución fiel, por consecuencia, no puede ser calificada de mecánica e inhumana, pues su finalidad consiste en reproducir las múltiples manifestaciones humanas que toman cuerpo en la literatura musical.

Por otra parte, existen obstáculos que impiden—por ahora—una precisión uniforme en la ejecución. El solista tiene que fijar con aproximación los grados de la dinámica, aunque mantenga la proporción relativa entre ellos. Hasta que alcance su perfección el tan deseable sistema para establecer la intensidad en medidas absolutas, habrá siempre diferencias de criterio. Sería muy saludable también la invención de un director-autómata, especie de tablero eléctrico, colocado en cada atril, con capacidad de indicar el tiempo y la intensidad como existe el conductor-automático para los aviones. El director de orquesta podría concentrar su atención en el trabajo intelectual, durante los ensayos. Mientras tanto, la oposición más paradójica contra la estandarización, emana de los mismos mecanismos. No hay dos instrumentos iguales, y el artista tiene que familiarizarse con los recursos de cada uno, antes que pueda emplearlos. «El instrumento es todo»—confiesan, los pianistas que deben trabar conocimiento con varios pianos, durante sus jiras. Para los demás instrumentistas se presenta otro inconveniente de índole parecido. Desde los tiempos de Händel la fijación del diapasón-tipo fué sometida a una verdadera inflación: de 845 vibraciones por segundo subió hasta 912, al cabo de dos siglos (3). Por añadidura, los hábitos de los distintos países difieren, resultando divergencias hasta de un cinco por ciento en el diapasón al cambiar las fronteras. La Oficina Francesa de Arte y Creación hizo un esfuerzo recientemente, para llegar a un acuerdo entre las naciones y salvar a los músicos que cambian de residencia de la metamorfosis, forzosa, que necesariamente afecta a la entonación, al timbre y, ante todo, al oído.

Los reproches contra nuestro siglo, por encaminarse hacia mayor grado de precisión y nivelación, no tienen sentido alguno, pues la tendencia es tan vieja, como la misma humanidad. Engendra un peligro mucho mayor el excesivo culto a la personalidad, heredada de la filosofía idealista del siglo pasado, cuyas derivaciones funestas acabamos de experimentar.

No se trata de una subordinación sumisa del ejecutante al compositor. La historia demuestra que existía siempre una relación de beneficiosa reciprocidad entre los dos. Scarlatti empezó a em-

(3) Recomendamos al lector la lectura del interesante artículo «La querella del diapasón» de René Dumesnil, publicado en el número anterior de nuestra Revista.

plear la flauta en sus obras, después de haber conocido al gran virtuoso Quantz, por convencerse de las altas posibilidades del instrumento. Stamitz, el director de Mannheim, al acostumbrar a las cuerdas a que tocaran en conjunto con una precisión desconocida hasta entonces, revolucionó no sólo la práctica de ejecución, sino todo el estilo musical del siglo XVIII. Sin las atrevidas innovaciones de Stamitz, tal vez no podría haber nacido el *allegro cantabile* de Haydn y Mozart, y los miembros de las orquestas podrían dedicarse todavía al pleno cultivo de su propia personalidad a la manera antigua, o sea tocando cada uno a su antojo.

La cuestión aquí planteada, nada tiene que ver con otro complejo: el dilettantismo. La contribución de los aficionados a la vida musical no debe desestimarse. Son ellos quienes forman la retaguardia sólida e indispensable de los conciertos, tal como el coro en las tragedias griegas. No sería exagerado afirmar que el grado de la cultura musical de la comunidad se mide por la actividad de los aficionados no-profesionales.

Sin embargo, son distintas las leyes que rigen una reunión privada de las de una sala de conciertos. La finalidad del dilettantismo, *conocer*, en la función del artista se transforma en *dar a conocer*. El modesto esfuerzo del dilettante, por acercarse al conocimiento de las obras por dentro, se ve recompensado por su deleite al asistir a la interpretación auténtica de las mismas.

Sobre el músico recae una mayor responsabilidad. Tiene que consagrar toda su actividad al mejoramiento de su capacidad reproductiva, para llegar a la altura exigida por los grandes autores. En el cumplimiento de su tarea se ve estorbado por las supersticiones de la opinión pública, fomentadas por las estupideces cinematográficas acerca del arte y los artistas. Puede verse confundido asimismo por un considerable sector de la crítica que se adhiere a la farsa, recurriendo a una abracadabra compuesta de puras especulaciones, en vez de emplear términos exactos y controlables. El concertista, si reúne los recortes de la crítica, puede casi siempre constatar: 1.º que ejecuta en forma magnífica la música de Bach, Beethoven, Schumann y Debussy; 2.º que su interpretación de Bach, Beethoven, Schumann y Debussy, deja mucho que desear. En medio de la anarquía de conceptos y apreciaciones, no queda otro camino para el músico intérprete honesto que seguir adelante con su tarea, corrigiendo y ampliando sus facultades bajo una severa autocrítica, en la persecución del único ideal digno del ejecutante: la perfección de la obra que los creadores del arte pusieron en sus manos.

REIVINDICACION DE ERIK SATIE

P O R

Roland d'Arc

Infortunadas circunstancias impidieron celebrar como se debía el vigésimo aniversario de la desaparición de un personaje desconcertante y único en la historia de la música francesa: Erik Alfred Satie.

Sin duda, a este relativo olvido no son ajenos los escándalos y resistencias que provocó en vida su humor acre e incisivo, tanto como su desmesurada originalidad.

La extravagante y pintoresca existencia de este innovador transcurre en una época cuyo signo fué el de trastocar los valores consagrados, imprimiendo un brusco viraje en su consideración estética.

La obra extraordinaria de Satie permaneció casi ignorada hasta fines de 1910, fecha en la que Mauricio Ravel y algunos amigos, que en aquellos momentos presidían la Sociedad Musical Independiente, decidieron presentar al público las primeras obras pianísticas de nuestro autor. La ejecución corrió a cargo del propio Ravel, y el público acogió con simpatía la segunda «Sarabande», el preludio de «Fils des Etoiles» y la tercera «Gymnopedie». Según el programa, «estas obras, desgraciadamente poco numerosas, sorprenden por su ostentación del vocabulario modernista y por el carácter casi profético de ciertos hallazgos armónicos...». Seguidamente mencionaba la fecha asombrosa de su creación: ¡1887! ¡Hacia un cuarto de siglo que el autor «hablaba» el audaz argot musical del futuro!

Aquel éxito inicial tuvo fatales consecuencias; Debussy—ya famoso—unido a Satie por treinta años de amistad, sintióse ofendido porque se le excluía del grupo auspiciador, de figurar entre aquellos que «lanzaban» a su amigo. La culpa no fué de Satie. En realidad, Debussy hubiera podido ayudar mucho antes a quien—según algunos dicen—debía provechosas enseñanzas. Y no lo hizo. Poco tiempo después, las relaciones entre ambos se rompieron definitivamente.

En 1915, Jean Cocteau, seducido por los «Morceaux en forme de poire» (piezas en forma de pera) sometió a Satie un proyecto de ballet que, anteriormente, había propuesto a Strawinsky bajo el nombre de «David». Satie escribió la música, Picasso pintó los decorados y diseñó los trajes, Massine creó la coreografía y Diaghileff montó el espectáculo que, con el nombre de «Parade», se representó en el Teatro Châtelet, el 18 de Mayo de 1917, provocando un escándalo formidable. Sin pretenderlo, la partitura de Satie, de una asombrosa simplicidad, obró en contra del debussismo y del fauvismo, consagrado ya el primero y el segundo representado por «La Consagración de la Primavera». Cabe añadir que los especta-

dores de aquel segundo año de guerra no estaban en situación de comprender con justeza una obra que trastornaba su concepto de la danza.

La aventura tuvo la virtud de acerca los jóvenes músicos a Satie. Poco más tarde, después de la primera audición de «Sócrates», el crítico musical Henri Collet publicó en «Comedia» un artículo titulado «Los cinco rusos, los seis franceses y Erik Satie». Reunidos en esta forma, se solidarizaron en torno a Satie, Germaine Tailleferre, Auric, Durcy, Honegger, Milhaud y Poulenc. Así nació el famoso «grupo de los seis». Cocteau ofició de portaestandarte, al fundar «Le Cocq», órgano oficial del grupo.

En 1924, Satie realiza un esfuerzo que lo agota. Durante la primavera compone «Mercure» y en el otoño «Relâche».

Para el primero, Massine le suministra el material de sus actitudes plásticas, mientras Picasso diseña magníficos trajes y pinta las decoraciones, de una fantasía genial. El estreno constituyó otro escándalo. Llegaron a organizarse manifestaciones públicas contra el músico y el pintor.

«Relâche» fué puesto en escena por el Ballet Sueco de Rolf de Maré, grupo que había presentado en 1923 la admirable «Creación del mundo» de Milhaud y Léger. La presentación de «Relâche» se había anunciado para el 27 de Noviembre. Tres días más tarde, se levantaba el telón, proyectándose en las pantallas parisinas el haz luminoso de «Entr'acte». El film de René Clair provocó la indignación de los moderados, pero el ballet no obtuvo el escándalo que Francis Picabia y Satie deseaban. Sin embargo, su intención no se prestaba a equívocos. El decorado del segundo acto llevaba esta inscripción: *Erik Satie es el más grande músico del mundo y añadía, si no está Ud. contento, en la taquilla le venderán dos silbatos por diez céntimos.*

Este escéptico viejo, para quien la vida fué siempre injusta y dura, paseaba sobre el mundo una mirada azul clarísima, pero despiadada. Poseía una manera muy peculiar, mezcla de bondad y de crueldad, para reirse de los seres y de las cosas. «Vine al mundo demasiado joven para una época tan vieja». «Cuando era joven se me decía: Ya verá Ud. cuando tenga cincuenta años... Bien. Tengo cincuenta años. No he visto nada». El anecdotario de Erik Satie es copiosísimo. Su humorismo trascendió la esfera musical y adquirió gloria literaria en «Memoria de un amnésico», «Carnet de un mamífero».

Hace años, Strawinsky declaraba a un amigo de Satie que no se hacía la debida justicia al valor de la obra musical de éste por ignorancia y por ingratitud, pero que llegaría el día en el que habría que reconocer a este compositor como *el creador de la música moderna.*

Deseamos que ese día no se haga esperar.

París, Junio de 1946.

EDUCACION MUSICAL

EL FOLKLORE COMO ELEMENTO BASICO DEL LICEO RENOVADO

En el cuadro sobre los objetivos generales acordados a la educación musical de Secundaria, incluido en nuestro artículo del número anterior de esta revista, aparece en primer lugar, como elemento básico, el folklore musical.

Esto envuelve una actitud nueva en nuestras prácticas pedagógicas. Ya que la escuela ha permanecido alejada de las proyecciones que esta nueva ciencia puede aportar a la formación espiritual de la juventud.

Se ha pedido a la Historia la tarea de procurar una conciencia política, un sentido de unidad nacionalista y, a pesar de todo el enorme bagaje histórico impuesto en la enseñanza, grandes conjuntos sociales han seguido ignorándose dentro de los límites geográficos de la propia nación.

Hombres de gobierno, intelectuales, habitantes de las ciudades, han vivido muy ajenos, muy distantes y aun como extraños a la realidad de la masa rural y a sus manifestaciones vitales más características. A veces, cuando algunos han solido aventurarse a sostener opiniones sobre el indígena o el hombre del pueblo, ellas han sido generalmente negativas, edificadas sin ningún conocimiento real, fuera de toda validez de juicio.

Para ello ha faltado la ayuda indispensable del folklore.

Toda la intimidad psicológica, los aspectos más auténticos y característicos del hombre del pueblo, se encuentran contenidos en los productos del folklore y pueden revelarnos el acento humano diferencial.

De ahí su importancia para apreciar mejor la realidad presente de una unidad cívica y la necesidad de incorporar su estudio en la etapa educacional escolar.

En nuestro medio no se ha entendido aún una conciencia cariñosa y evaluadora para estas manifestaciones propias del pueblo, en las que podríamos llegar a sorprender lo más típico de nuestra diferenciación.

A un ministro de Educación, que se preciaba de bien informado sobre las cosas populares, de tener conceptos acertados sobre el indígena y el hombre de nuestro pueblo, le oí, hace algún tiempo, afirmar: «El indio no ha creado nada que valga la pena de ser considerado».

La evidencia de su enorme vacío cultural, me obligó a observarle lo extraño de su afirmación y a insinuarle que para comprender el valor de un simple «trarihue», (faja decorada que usan las mujeres y los hombres mapuches), era necesario haber dado la vuelta al mundo, con el objetivo de estudiar los tejidos de los distintos pueblos; que solamente de esta manera, después de un pro-

ceso comparativo, podría llegarse a apreciar el valor de diferenciación universal que tiene un tejido araucano, y que el mismo recorrido de estudio sería también indispensable para poder valorizar los productos literarios y musicales de nuestro hombre aborigen o criollo.

Esa vez no pude menos que imaginar la larga etapa evolutiva que aun debería salvarse para que en nuestra educación pública tuviera cabida el estudio del folklore, para que desde la primera enseñanza pudiera despertarse el amor y la comprensión estética por tantas bellas realizaciones del arte popular en cestería, alfarería, tejidos, tallados, en poesía, leyendas, danza, música.

La urgencia de considerar más seriamente el folklore, continúa aún como un imperativo. Ciertas prácticas entendidas desde las grandes ciudades, han ido sembrando errores y confusiones sobre el folklore. Las transmisiones de radios, con una preocupación teñida de sentido comercial, han ofrecido a la masa que escucha, cuanto han tenido a mano como folklore. Hora tras hora, música popular, que no es folklórica, canciones de músicos aficionados, a veces remedos de auténtico folklore musical, cantos folklóricos adulterados, teatralizados, llegan a la gente y a los niños, con el prestigio de las empresas emisoras o de conjuntos a los cuales la prensa ha ayudado a procurarles fama de fieles intérpretes del canto vernacular, creando así un problema de complejas proyecciones colectivas.

En un teatro de importancia escuchamos en una ocasión la presentación de un conocido conjunto de cantantes, ataviados de impecables vestimentas criollas. El programa les clasificaba como genuinos cultivadores de nuestro folklore y su actuación consultaba los números más sobresalientes de su repertorio.

Una información preliminar, dada por uno de ellos, nos hizo saber que habían recorrido diversos países de América, haciendo escuchar las canciones auténticas de nuestros campos.

Desde las primeras interpretaciones teníamos la impresión de asistir a una escena lamentable; tal como si estuviéramos en presencia de algunos de nuestros huasos que hubieran tenido la ocurrencia de disfrazarse con modalidades gastadas de cantantes de ópera, a fin de imitarles e impresionarnos con sus «ritardandos», con sus ejecuciones guitarrísticas absolutamente personales, con sus «calderones» y acordes finales de una teatralidad estereotipada en transmisiones radiales.

Esta impresión vino a agravarse aún más con una inconciencia increíble, se nos anunció que iba a interpretarse la canción que se había dado a conocer en los distintos países recorridos como la más típica de nuestro folklore; la que había conquistado los mayores éxitos: ¡el «Ay, ay, ay» de Pérez Freire...!

¡Qué de aberraciones...! El sobrio, gracioso o ingenuo pensamiento musical del hombre de nuestros campos, falseado con afeites y postizos, a causa de la falta de un concepto claro y respetuoso del folklore. Y allí estábamos frente a la evidencia de que este concepto no existía en el grupo de cantantes. La música que pertenece al folklore no tiene autor conocido, ha sido creada por el pueblo

por necesidades espirituales y antes de toda conciencia artística; no necesita de «afeites» de ninguna especie para tener su honda significación expresiva y humana.

Al retirarnos de aquel teatro, no podíamos apartar nuestro pensamiento de las consecuencias contrarias a un noble sentido de cultura que generan manifestaciones semejantes y que ocurren casi diariamente a lo largo del país. Con el contentamiento de empresarios y de tanto público de buena voluntad confinado en el error.

Hecho extraño; el hombre del pueblo crea intuitivamente sus canciones de belleza inconfundible y sui-generis; el hombre de clase más elevada incapaz de hacer lo mismo, se las apropia y las afea restándoles su dignidad expresiva y diferencial.

Todo esto nos ha llevado a incorporar como elemento básico de la educación musical en los colegios renovados el estudio del folklore, no sólo de nuestro país, sino también de todos los países del mundo.

Cada canción comprendida en las unidades de trabajo de los distintos grados, ha sido objeto de una detenida selección; tanto con respecto a su autenticidad folklórica, como a la propiedad pedagógica del texto y de la música.

En la práctica escolar, los nuevos profesores habrán de contar, sin duda, con algunos obstáculos difíciles de evitar en toda renovación. Algunos directores de los colegios o algunos profesores, habituados a ideas y prácticas distintas, se sentirán inclinados a insinuar a veces sus gustos personales en la utilización de material; igualmente los niños ya acostumbrados a ciertos cantos que han dominado. Nada de todo esto, sin embargo, deberá apartar al maestro del nuevo espíritu pedagógico que debe impulsar con conciencia alerta y fervor profesional.

El empleo del folklore en la enseñanza habrá de tener diversas proyecciones que irradiarán en nuestra cultura. Además de servir a la formación de un concepto más realístico de unidad nacional y de las características de las demás naciones, estimulará un mayor sentido de humanidad; porque pocas cosas promueven más singularmente el respeto, la simpatía, el acercamiento humano que el estremecimiento emocional e inteligente que nace del goce estético de esas sorprendentes o pequeñas realizaciones que el hombre del pueblo produce con manos hábiles y júbilo interno.

La proyección estética del folklore que comenzará en la enseñanza como base legítima de materiales, podrá culminar también como florecimiento de belleza insospechada, en las creaciones más diversas, con las cuales los artistas contribuyen al embellecimiento de la existencia y a la superación espiritual.

Esta innovación, envuelve además como imperativo, la creación de la cátedra de Folklore en los establecimientos superiores de enseñanza especializada: en escuelas normales, en el Instituto Pedagógico, los conservatorios de música, escuelas de Arquitectura, de Bellas Artes, de Artes Aplicadas.

Y si esta iniciativa lograra realizarse entre nosotros, evidenciaría la comprensión de una de las exigencias más apremiantes de

orden cultural que el presente nos ha ofrecido la oportunidad de saber escuchar y atender.

CARLOS ISAMITT.

LA MUSICA, EL NIÑO Y EL KINDERGARTEN MUSICAL

Según los psicoanalistas, la obra de arte es «el vaciamiento de la personalidad interna». Tal vez se podría agregar: es la libre, genuina y más fiel expresión de los resortes que mueven el complejo mundo de la inconsciencia, esa máquina poderosa y subterránea que dirige la vida, aflorando en millones de matices al mundo orgánico o de la conciencia.

De la obra de arte, la música es la más vívida, completa y con mayores recursos de exteriorización. La gama de elementos para su expresión es inmensa; su variación infinita; y—sus formas—pueden ser el decir más aproximado del sentir profundo. El lenguaje musical, ya sea en su aspecto creador como de ejecución, es el mundo sin fronteras donde vuela el espíritu. La expresión musical podría, pues, representar en sí, toda una fuerza emotiva hablando su propia lengua.

Ya hemos visto la fuerte influencia que ejerce en los individuos. La reciente guerra nos da su índice. Si pasamos revista a la Europa durante la horrible tragedia que la ha azotado, es la música y las instituciones musicales las que, como rocas graníticas, surgen de todo ese mundo de desconcierto. Es el canto colectivo o individual el que se eleva entre el rugir de los bombardeos. Las poblaciones civiles en los refugios subterráneos se sienten confortadas por alguna de las tantas instituciones corales inglesas que se organizaron en Londres por esos días. Es como si el hombre tratara de huir la realidad al refugiarse en el mundo de la música. Vuelve a repetirse así, a través de mil novecientos y tantos años, esa época en que también los hombres refugiados en el corazón de la tierra, hicieron nacer el «canto cristiano», forma colectiva de organizarse y de tener mayor confortamiento para luchar por la libertad del espíritu. Vemos, pues, a la música reviviendo a lo largo de los siglos en su doble faceta: expresión humana y expresión social.

Y si la música es lo suficientemente poderosa como para hacer actuar y aunar a seres fisiológica y psíquicamente desarrollados, como son los adultos, cabe imaginar su potencia en el campo de la infancia.

* * *

Cada niño es un mundo. Pero un mundo caótico, en el que la joven vida, henchida de fuerza naciente, está respondiendo a cada uno de miles de estímulos. La vida primitiva infantil, precisa

de medida interior, de ritmo, de ordenación. Y este inicial funcionamiento biológico, cuanto más libremente ordenado sea, tanto mejor para el futuro individuo; ya que en el devenir del niño, esta fuerza o mecánica vegetativa se desarrolla en «Vida», y ésta se supera en «Pensamiento» y éste, a su vez, en «Razón» pura; y tanto más interesante será la personalidad completa, cuanto más firme y potente fué la ordenación natural de la primera edad.

Más interesante es todavía esta primera ordenación si se considera que *el niño es como una mesa receptora que está recibiendo, aprehendiendo y registrando* en lo más profundo de su mundo psíquico todo estímulo que venga a alterar su ritmo vital. Debemos pensar que el niño, *no es el pizarrón en que pueda escribirse y borrar*. El niño *es el disco en que la aguja-estímulo va abriendo surcos* con huellas imposibles de hacer desaparecer, pues son todos sus sistemas y experiencias con que responderá al mundo más tarde.

Y en este caso, la música, que es el arte del ritmo, de la ordenación, del equilibrio, de la compensación y, además, el lenguaje que más intensamente habla a la parte emotiva es, por derecho propio, la actividad que mayor terreno debiera tener en el desarrollo integral del niño.

La música a través de su elemento básico, el «ritmo», produce una reacción instintiva e inmediata. Esta reacción se traduce en movimiento que, de esta manera, constituye el más primitivo de los entrenamientos. La ordenación gozosa en este entrenamiento sólo se consigue gracias a una educación musical sistemática e inteligente, ejercida por personas que, además de poseer serios y completos conocimientos, sientan verdadero amor por la música y por los niños.

* * *

La enorme dificultad que hay que salvar en la iniciación musical es hacerla fácil. El problema estriba en llevar al máximun de simplicidad cada uno de los conceptos estéticos, de los elementos de enseñanza que hay que dosificar.

Pensemos en el «Kindergarten musical».

Estudiemos, antes que todo, las características físicas, fisiológicas y psicológicas del término medio de los niños que forman el grupo. Hablo del término medio, por cuanto el superdotado o el retrasado son de por sí problemas individuales, merecedores de capítulos aparte. Ubiquemos, aproximadamente, la etapa de evolución por que atraviesan en el momento esos niños; ya que las «etapas de desarrollo» son rigurosas y francamente definitivas; advirtiéndose que, dentro de estos lapsos, sólo los objetos capaces de poner en juego una tendencia naciente lo cautivan y los que no corresponden a una nueva tendencia lo dejan indiferente. Y la «indiferencia» es sinónimo de «desinterés», y el desinterés constituye el enemigo más poderoso para cualquier tipo de aprendizaje. Descartado el desinterés tenemos, lógicamente, que pensar en el «interés» que también marcha acorde con el grado de evolución, y que no puede

nacer sino cuando todas las condiciones físicas, psíquicas y del medio se reúnen para que una tendencia pueda manifestarse.

El Kindergarten Musical puede dar educación musical a niños de 3 a 5 años de edad. Es la etapa de los «intereses concretos»; el niño ya ha vencido sus períodos perceptivos, motores y glósicos. En primer lugar—como muy bien dice Decroly—debemos asegurarnos que el interés del niño está despierto. En música, ello se prueba fácilmente. En un momento X, sin advertencia previa, se «asalta» (por así decirlo) al niño con alguna melodía, ya sea cantada o ejecutada en un instrumento o medio mecánico. Si se hace este experimento, con seguridad más de alguno de los chicos permanece indiferente al estímulo sonoro, totalmente embuído en la actividad que en ese momento lo preocupa. En este caso, no sería aconsejable obligarlo a interesarse. Muy por el contrario, un maestro hábil busca ingeniosamente la forma cómo atraer a ese pequeño «sordo musical». Es ésta y no otra la enorme dificultad de la primera enseñanza: armonizar los intereses propios de ese mundo diminuto y potente con los imperativos de un programa de trabajo. Pero, la enseñanza de la música está maravillosamente secundada por la naturaleza misma; y así vemos, que todo niño normalmente sano, ofrece espontáneamente su tendencia a la acción, a la realización corporal, gracias al principio inamovible de «la actividad del niño» que se traduce por inquietud y movimiento. *Más que pensamiento, la vida infantil es acción*, siendo su interés dominante, el juego. Esta tendencia lúdica, actualmente aprovechada en beneficio de la educación en la infancia, debe ser la base de la primera enseñanza musical. Sólo jugando, en rondas, en grupos, en filas, en parejas, se puede desarrollar en el niño una acertada coordinación neuro-muscular; jugando se puede educar y corregir deficiencias y grados de maduración motora; jugando se les debe desarrollar su sentido del ritmo; jugando se les debe poner frente al complejo auditivo y de entonación; y, jugando, se les debe llevar hasta la percepción de la belleza que encierra una obra musical.

Danza y recitación deberían ser las actividades fundamentales: ellas son la expresión del ritmo en los movimientos y la expresión del ritmo en el lenguaje. Años de experiencias y observaciones hacen tener presente que antes de los cinco años cronológicos, los niños están fisiológicamente imposibilitados para entonar melodías en forma acertada y precisa. Ni siquiera por imitación su organismo responde. De aquí que el elemento «ritmo» sea el que la naturaleza nos entrega para elaborar, y debemos explotarlo en todos sus aspectos.

Tal vez cause un poco de extrañeza o se crea anticuado hacer recitar a los pequeños. No se trata de darles poemas enormes. Sólo hay que ponerlos frente a pequeñas estrofas, con versos y palabras propias de ellos, que les hablen de la naturaleza, del hogar, de sus fiestas, de sus juegos favoritos y de sus creencias. Estrofas de gran ritmo y medida, susceptibles en un futuro de adaptárseles una melodía. Esto, además de ser un magnífico entrenamiento para su len-

guaje, les da la posibilidad de ir ejercitando su memoria, les estimula la imaginación y, posteriormente, la creación musical.

Por otra parte, esto no es más que el revivir del proceso que ha seguido el lenguaje musical, que antes que canto fué palabra y recitativo.

En cuanto a la parte intelectualizada misma del kindergarten musical, ella debe ser casi nula. La palabra, suprema expresión del pensamiento ya formado, el niño difícilmente la comprende. El ambiente y la actividad dirigida, tienen para él mayor afinidad que la trasmisión del juicio, de la idea o del concepto, por objetivo que sea.

ELISA GAYÁN
Profesora auxiliar del
Conservatorio Nacional
de Música.

CRONICA MUSICAL

SEMANA DEL FOLKLORE MUSICAL

«SUS PÁGINAS HAN DADO TESTIMONIO DEL INTERÉS QUE DEMUESTRA UD. POR LO QUE EN INGLATERRA DESIGNAMOS CON EL NOMBRE DE ANTIGÜEDADES POPULARES O LITERATURA POPULAR (AUNQUE, ENTRE PARÉNTESIS, ES MÁS BIEN UN SABER TRADICIONAL QUE UNA LITERATURA Y PODRÍA DESCRIBIRSE MÁS PROPIAMENTE CON UNA BUENA PALABRA COMPUESTA ANGLO-SAJONA FOLK-LORE: EL SABER TRADICIONAL DEL PUEBLO) QUE NO QUEDO SIN ESPERANZAS DE ALISTAR SU AYUDA EN ENTROJAR LAS POCAS ESPIGAS QUE QUEDAN ESPARCIDAS EN ESE CAMPO DEL CUAL NUESTROS ANTEPASADOS HUBIERAN PODIDO RECOGER UNA BUENA COSECHA». AMBROSE MERTON, O SEA GUILLERMO JUAN THOMS (1803-1885). «THE ATHENAEUM, JOURNAL OF LITERATURE, SCIENCE AND FINE ARTS». LONDRES. SÁBADO 22 DE AGOSTO DE 1846.

Y esta «buena palabra», folklore, alcanza ya su centenario, porque designa algo positivo, que está en el alma de todos aquellos que investigan al pueblo «en su hora», como decía uno de los más finos cultivadores chilenos de esta ciencia, el profesor de la Universidad de Chile, don Julio Vicuña Cifuentes.

Para celebrar dignamente el centenario de la acuñación de la palabra que venía a designar una disciplina que cultivaban sin saberlo muchos egregios nombres europeos, como Grimm, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes, al unísono con las asociaciones culturales y los organismos estatales, prepara una serie de festividades folklóricas, con el fin de llevar al conocimiento público el acervo chileno tradicional. El Museo de Arte Popular, de la Universidad de Chile, que dirige Tomás Lago; la Asociación Folklórica, la Dirección de Informaciones y Cultura, el Museo Histórico y los organismos técnicos del Ministerio de Educación, en el Departamento de Cultura y Publicaciones, las Direcciones de Enseñanza Secundaria y Primaria y la Universidad de Chile, han trazado un programa que comprende exposiciones de arte aborígen y criollo, conciertos de música folklórica, tradicional o artística basada en el folklore, proyección de películas instructivas y presentación de los coros de los Liceos y Escuelas Públicas.

Esta Semana de Folklore Chileno, se celebrará entre el 18 y el 24 del presente mes de Agosto. La Orquesta Sinfónica de Chile, del Instituto de Extensión Musical, ofrecerá un concierto especial, con un programa de música chilena inspirada en motivos del folklore.

LA SOCIEDAD «NUEVA MUSICA»

Los compositores, ejecutantes, y en general, los músicos de todas las especialidades, pertenecientes a la nueva generación artística, buscaban desde hacía mucho tiempo la manera de encauzar sus inquietudes y sus deseos de perfeccionamiento en una organización que los unificara. Después de numerosas reuniones, en la que se cambiaron ideas al respecto, en el mes de Abril último se distribuyó entre los músicos jóvenes una comunicación firmada por Alfonso Montecino, René Amengual, Daniel Quiroga, Elisa Gayán, Carlos Riesco, Santiago Velasco y Gustavo Becerra, en la que invitaban a una reunión, que tendría por objeto fijar la organización definitiva de la agrupación tanto tiempo buscada. En dicha comunicación se expresaba, entre otras observaciones, el que «hoy en día los jóvenes compositores, ejecutantes y cantantes, no tienen un medio adecuado para darse a conocer. Observando el crecimiento de nuestra actividad musical, muchos esperan que los organismos oficiales de conciertos les busquen y les descubran. Ciertamente que ello no puede ser así, y no porque dichos organismos no lo deseen, sino porque sus actividades deben dirigirse preferentemente a objetivos muy superiores a esos. Nosotros pensamos, por el contrario, que la tarea de buscar y presentar a los nuevos valores musicales debe estar, fundamentalmente, bajo la responsabilidad de la propia generación musical joven, la que demostrará así sus condiciones artísticas y organizativas». Después de examinar los errores cometidos por anteriores intentos encaminados a formar una organización de músicos jóvenes, dicha carta manifestaba lo siguiente: «Corrigiendo dichos errores, hemos pensado que es posible realizar la formación de una Sociedad Musical, que reúna a los más destacados valores de la joven generación musical, considerando en ella a todos los que deseen cooperar a su obra, sin ninguna exclusión. Tal sería la base de la Sociedad «Nueva Música», que propiciamos, y en la cual solicitamos la presencia de Ud.».

Al llamado del grupo organizador respondió la joven generación con la concurrencia de más de cuarenta músicos en la asamblea indicada, que se llevó a efecto en el Conservatorio de Música. Con gran entusiasmo se delinearon los aspectos generales de organización y se designó un directorio provisorio que, en un plazo de sesenta días, debería citar a la Asamblea para someter a su aprobación los Estatutos de la Sociedad y elegir el Directorio definitivo. El Miércoles 19 de Junio se llevó a efecto la Asamblea de «Nueva Música», la que después de oír la cuenta del Directorio provisorio, procedió a discutir y aprobar los Estatutos de la Sociedad, y designó en seguida el directorio definitivo, que quedó compuesto en la siguiente forma: Presidente, Alfonso Letelier; Vicepresidente, Daniel Quiroga; Secretario General, Carlos Riesco; Prosecretario, Santiago Velasco; Tesorera, Ida Améstica; Director Artístico, Alfonso Montecino y Organizador de Conjuntos, Salvador Candiani.

«Nueva Música», comenzará de inmediato a cumplir algunos de los objetivos de su formación, que según la publicación ya ci-

tada serían: «audiciones públicas de las obras de los jóvenes compositores. Para ello constituirá conjuntos de música de cámara, los que, junto a los ejecutantes más destacados, tendrían a su cargo la doble tarea de presentar los nuevos valores en la composición y la interpretación. Conferencias, audiciones radiales, e incluso la edición de las obras más importantes presentadas por sus socios, darán a la Sociedad, un campo de actividades muy extenso y variado».

LA EXTRAORDINARIA LABOR DE CLAUDIO ARRAU.

Después de una brillante jira de conciertos por algunos países de la América del Sur, pasó por nuestro país y ofreció una breve serie de interesantes recitales en el Teatro Municipal, Claudio Arrau, artista que ha llevado el nombre de Chile a los más apartados lugares del Nuevo y del Viejo Continente, para enaltecerlo con sus singulares dotes de extremado intérprete en el piano.

En los últimos años, la labor de Claudio Arrau se ha centrado en los Estados Unidos de Norteamérica. Allí donde ahora existe el primer ambiente musical del mundo, donde es más intensa y exigente a la vez la actividad musical, nuestro compatriota se ha logrado destacar con títulos como nunca alcanzara ningún otro ejecutante de música. Ofrecemos a nuestros lectores un resumen, escrito por el crítico Friede F. Rothe, especialmente para la Revista Musical Chilena, de la importante obra cumplida por Arrau en Norteamérica. Dice así, en su parte sustancial: «Durante los pasados cinco años uno de los más grandes pianistas que ha actuado ante el público norteamericano es el virtuoso chileno de fama mundial Claudio Arrau. Ha actuado repetidas veces en gran número de ciudades de los Estados Unidos y Canadá; ante los más vastos auditorios, en salas de conciertos y en stadiums al aire libre; con las más valiosas orquestas y bajo los más sobresalientes directores, como son Mitropoulos, Koussevitzky, Rodzinski, Reiner, Ormandy, Stock, Monteux, Szell, Golschmann, Defauw y otros muchos. Desde los días de Paderewski ningún pianista había alcanzado mayores triunfos.

«Sólo en Estados Unidos, Arrau ha interpretado con frecuencia más de setenta conciertos en una temporada. Sin tener en cuenta sus actuaciones anuales en México y otros países sudamericanos.

«Arrau ha sido calificado el maestro de los maestros del piano. Cuando ofrece en el Carnegie Hall, un recital, acuden todos los pianistas de la ciudad para estudiar sus interpretaciones. Con razón. Arrau no posee tan sólo una trascendente técnica para interpretar las más complicadas intenciones de un compositor, sino el sentido interior y la perspicaz sensibilidad para darles forma exterior. Y todo ello, lo que es bien digno de señalarse, sin cambiar ni una sola nota, ni una sola de las indicaciones de la música escrita. Su maestría estilística llega a lo genial, en la manera como se adueña de la esencia de cada período y de cada músico.

«Otra de las cualidades sorprendentes de Arrau es su memoria.

Ha interpretado y retiene en la memoria todas las obras para clave de Bach, todas las de Mozart, incluidos los veintiún conciertos para piano y orquesta, todas las obras pianísticas de Beethoven. En Estados Unidos, que es la tierra de las curiosas estadísticas, se ha calculado que para interpretar en una serie de conciertos todo el repertorio actual de este pianista chileno se precisarían de sesenta recitales seguidos. Citaré dos anécdotas relacionadas con su prodigiosa memoria: recientemente ejecutó, a solicitud de un admirador, una Fantasía de Haydn que no había tocado desde hacía treinta años, por aquellos de sus primeros conciertos de niño prodigio. En otra ocasión, Arrau visitó la biblioteca pública de Nueva York para leer una cadencia de un Concierto de Mozart. Había olvidado llevar pluma y papel. Antes que molestar a nadie solicitando estos elementos, leyó con atención la cadencia y se la aprendió de memoria. Llegado a su casa, pudo escribirla sin olvidar detalle».

MISION CULTURAL URUGUAYA

La Misión Cultural Uruguay que visitó nuestro país a principios del mes de Julio, realizó una activa labor de acercamiento espiritual. Al darnos a conocer numerosos aspectos e inquietudes de la vida artística del Uruguay, comprendíamos mejor la cercanía en que se halla de la nuestra y los firmes lazos que las estrechan desde antiguo.

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, organizó en su casa una conferencia del miembro de la Misión Cultural Uruguay, don Carlos A. Herrera Mac-Lean, sobre «El canto uruguayo en la música de Alfonso Broqua y Luis Cluzeau Mortet». La conferencia del distinguido escritor uruguayo estuvo ilustrada por canciones de los músicos citados, que interpretó la señora María Elena Sanguinetti de Herrera Mac-Lean, acompañada al piano por Olga Cifuentes.

El sumario de la interesante charla fué: El Montevideo musical a comienzos de siglo.—La agonía del «bel canto» y la música moderna.—La primera audición de «Tabaré» de Alfonso Broqua.—La creación de la Asociación Musical de Montevideo.—Figari, Cabriani y Fernán Silva Valdés; tres expresiones artísticas sobre tres caminos distintos.—La música de Luis Cluzeau Mortet.—La «vidalita» a través de músicos y poetas.

ALEJO SOTO WENGLEY

El tercer flauta y flautín de la Orquesta Sinfónica de Chile, don Alejo Soto Wengley, falleció en Santiago, después de penosa enfermedad.

Soto Wengley formó parte de la Sinfónica de Chile desde su constitución en Enero de 1941. Fué músico asimismo de anteriores conjuntos sinfónicos, prestando una constante contribución al desarrollo de nuestras actividades musicales.

MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

El pianista Armando Palacios partió en la segunda quincena de Julio a Buenos Aires, para iniciar una jira de conciertos, que se prolongará por el Uruguay y Brasil. En Río de Janeiro actuará con la Orquesta Sinfónica Nacional, en conciertos para piano y orquesta.

*

El compositor Javier Rengifo se trasladó a Buenos Aires en el pasado Junio, para interpretar al piano una selección de sus obras para este instrumento, concierto que fué transmitido por la Radio Municipal de la capital argentina. La crítica abunda en elogiosos comentarios a las composiciones «Danza de la pasión», «Alegría campera», «La graciosa», «Tonada triste», «La fuente de agua» y «Serie colonial».

*

El compositor Juan A. Orrego Salas, que actualmente reside en los Estados Unidos becado por la Fundación Guggenheim, ha sido distinguido con una beca para estudiar Dirección Coral con Robert Shaw y Composición con Aarón Copland, en la Escuela de Verano de Berkshire.

La Escuela de Verano de Berkshire se halla bajo la presidencia de Sergio Koussevitzky, quien tiene asimismo a su cargo la dirección de los festivales sinfónicos que en dicha ciudad tienen lugar; en los programas de los festivales anunciados para la actual temporada de Verano, se consideran conciertos consagrados a Juan Sebastián Bach, Mozart y Brahms e interpretaciones de obras sobresalientes en la música moderna norteamericana. Se estrenará también en el curso de la temporada la ópera del compositor inglés Benjamin Britten titulada «Peter Grimmes». Destacados músicos contemporáneos como Strawinsky, Martinu y Randall Thompson, han sido invitados para asistir a la interpretación de sus obras o para participar como directores de las mismas. Entre los solistas que se presentarán en estos conciertos figuran Jascha Heifetz, Tottenberg, Piatigorsky, Claudio Arrau y otros.

*

En el teatro Presidente Alvear, el director de orquesta chileno Juan Casanova Vicuña, con la actuación como solista de Claudio Arrau, dirigió un concierto sinfónico en beneficio de los niños españoles residentes en Francia. Se interpretaron el «Concierto en Re menor, para piano y orquesta», de Brahms, y obras de Borodin, Rimsky-Korsakoff, Debussy y Ravel.

*

Durante una breve estadía en Buenos Aires del compositor Jorge Urrutia Blondel, este destacado músico chileno participó en varios actos consagrados a la difusión de la cultura musical de nuestro país en aquel ambiente. El 19 de Junio, Jorge Urrutia Blondel dictó una conferencia por la Radio del Estado sobre «Músicos Modernos de Chile». Fué ilustrada con grabaciones en discos, hechas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de obras de Domingo Santa Cruz, René Amengual y otros compositores.

CONCIERTOS

SINFONICA DE CHILE DIRIGIDA POR KINDLER

Sabido es que no hay público tan fiel a lo ya conocido, tan architradicionalista, como el de los aficionados a la música. Una personalidad nueva para nuestro ambiente, como la del maestro Hans Kindler, tenía por fuerza que despertar tantos recelos como expectación. Pero desde el mismo momento en que el director titular de la Sinfónica de Washington empuñó por primera vez la batuta ante la Sinfónica de Chile, todos los recelos quedaron desvanecidos para abrir ancho campo a la admiración que merece este músico. Hans Kindler no es tan sólo el director de formación europea, dueño de una vasta experiencia y de un aquilatado conocimiento de «su oficio». Es un verdadero artista; espíritu brillante, sensibilidad despierta que se adueña del contenido de las obras que interpreta y lo comunica con toda su pureza y toda su fuerza a los auditorios. Alguien ha señalado cierto paralelismo, que es lógico que exista, entre las dotes interpretativas de Kindler y las de Mengelberg. Mas por encima de las razones de escuela que, a primera vista, pueden señalar las semejanzas, se destaca la inconfundible y recia individualidad de Kindler. Como músico nacido que es, debe tanto o más que a lo aprendido en los libros o en la observación de precedentes maestros, a los dictados de su propia conciencia musical.

Dentro de la temporada sinfónica presente, Hans Kindler tuvo a su cargo la dirección de los conciertos interpretados en el Municipal los días 31 de Mayo, 7 y 14 de Junio. En el primero de estos conciertos ofreció una versión impecable de la «Cuarta Sinfonía» de Brahms, junto a la «Sinfonía N.º 35 (Haffner)» de Mozart, la obertura «El Carnaval Romano» de Berlioz y el estreno de tres movimientos del ballet «Gayaneh» del compositor soviético Aram Khachaturyán. Sobresalieron las composiciones de Brahms y Berlioz por el vigor y la autenticidad con que fueron vertidas. Las danzas de «Gayaneh» son un buen ejemplo de una música sencilla, cons-

trufada sobre materiales folklóricos de primera mano,—en este caso de la música popular de Armenia—engalanados por una orquestación que responde a la combinación de recursos de jazz con la tradicional técnica efectista de Rimsky-Korsakoff. Con tales elementos, no hay que decir que produce una impresión satisfactoria en el público.

El segundo concierto presentó un programa íntegro de primeras audiciones. La de una Toccata de Frescobaldi en versión orquestal de Kindler, puede servir de modelo a tantos directores de orquesta como hay en el mundo, aficionados a «sinfonizar» los clásicos del órgano y del clave, del respeto con que se debe proceder al estilo de la época y del músico transcritos. La «Sinfonía en Sol mayor, N.º 88» de Haydn fué interpretada por el director y la orquesta de manera magistral. Como para provocar en el público un entusiasmo que no es frecuente que despierten obras tan depuradas, tan objetivas, tan «poco arrebatadoras» para los melómanos,—empozoñados de romanticismo,—como suelen ser las de Haydn, Mozart y los compositores italianos de los siglos XVII y XVIII. Citamos a estos últimos, sobre todo, porque en el concierto siguiente a cargo de Kindler el aludido prodigio se repitió, hasta con más acusados caracteres: la repetición del final de una «Suite de Danzas» de Arcangelo Corelli, ante los insistentes y clamorosos aplausos del público del Teatro Municipal. Buen dato que conviene tener en cuenta sobre la madurez de cultura alcanzada por nuestros auditores. Las dos primeras audiciones restantes fueron de un «Canon y Fuga para orquesta de cuerdas», escritos por el norteamericano Wallingford Riegger y de la «Primera Sinfonía, en Mi menor» de Sibelius.

¡Con cuanta razón se afirma que la música es un lenguaje universal tan sólo muy relativamente! Los abstrusos conceptos, las deshilvanadas frases que las nieblas del norte dictan a un músico tan exuberante y tan gris como Sibelius (y la paradoja, no es más que aparente), quién sabe si son alimento demasiado fuerte para nuestras mentalidades latinas, enamoradas de la proporción, de la claridad de las ideas y de los sentimientos, del armonioso discurso que nace de la bien gobernada relación entre lo que se siente y lo que se dice. Ante la primera música de Sibelius interpretada en uno de nuestros conciertos públicos, se comprendía por qué este compositor, sea cual sea su importancia, no es de los más buscados por las gentes del sur, cuyo sentido de la belleza se afirma en tan distintas bases de aquellas sobre las que se cierne tal música. Pero hubo que admirar la forma en que Kindler trabajó esta Sinfonía, erizada de dificultades y de una longitud desmedida. La Orquesta, disciplinada, en el más alto grado dúctil a las indicaciones del director, se superó en el colosal esfuerzo que dicha obra exige.

En su último concierto, Hans Kindler ejecutó la ya aludida Suite de Corelli, el preludio de «Los Maestros Cantores», tres fragmentos del «Boris» de Mussorgsky y la «Cuarta Sinfonía, en Fa menor» de Tchaikowsky. En cada una de estas obras no hizo sino mostrar una vez más el acopio de excelentes cualidades de interés.

prete que lo distinguen y que le han hecho conquistar la más sólida reputación en nuestros medios musicales.

CONCIERTOS DIRIGIDOS POR FRITZ BUSCH

Los cuatro conciertos de los Viernes siguientes a los que acababan de señalarse, estuvieron a cargo de Fritz Busch. Este gran director es tal vez el más ampliamente estimado de cuantos maestros extranjeros han actuado al frente de nuestro primer conjunto sinfónico. No es necesario insistir sobre sus interpretaciones, ni sobre la calurosa acogida, el desbordante entusiasmo con que el público las acogió. Con ese sentido rítmico que caracteriza a Busch, con esa visión elevada que tiene del arte de Beethoven, ofreció sendas versiones de la Tercera y Séptima Sinfonías. El mismo derroche de extraordinarias condiciones de músico mostró en la Primera Sinfonía de Brahms y en la Sinfonía en Si bemol mayor de Schumann. Esta última constituía primera audición en Chile. Muy interesante resurrección de páginas que yacían en injusto olvido. La Primera Sinfonía se halla por completo a la misma altura de la Cuarta, que con más frecuencia se ejecuta, si no la sobrepasa en muchos aspectos. Ante todo por su orquestación, diáfana, rica en los más variados matices; en lo que sin duda no dejó de influir el hecho de haber sido revisada cuidadosamente por Mendelssohn, quien la estrenó, allá por los días en que el romanticismo estaba en su apogeo. El primer tiempo es un animado friso, por el que corre el aliento de las grandes figuras que precedieron a Schumann en el sinfonismo alemán, al lado de «hallazgos» por entonces inéditos. El segundo, *Larghetto*, pertenece a la categoría de esas deliciosas, inspiradas páginas, en las que la musa de Schumann, tan íntima, se entrega por entero, libre de las adulteraciones a que la obliga el pie forzado de las grandes formas, que nunca acabó por comprender del todo. Claro se advertía esto en el *Scherzo*, demasiado mecánico, y en el bastante superficial *Finale* (*Allegro animato*). Es muy difícil sostener el interés de un movimiento sinfónico a fuerza de repeticiones por secuencias o progresiones, o por simples cambios de color instrumental, de una misma frase; puede ésta tener el vuelo que distingue a las de Schumann y, sin embargo, agotarse su capacidad de sugerencia, dentro del círculo vicioso en que parece producirse al ser desarrollada. Este defecto común a las obras en forma ampliada de Sonata que escribió Schumann, tal vez sea menos perceptible en el primer tiempo de la Sinfonía en Si bemol, a favor de la brillantez y espontaneidad de sus ideas.

Además de la Primera Sinfonía de Schumann, Fritz Busch ofreció como estrenos el de una excelente orquestación de tres de los tiempos de la «Suite Burlesca. Op 58» de Max Reger, orquestación que el propio Busch llevó a cabo; el «Adagietto» de la «Quinta Sinfonía» de Mahler, que, a pesar de no ser más que una introducción al último tiempo de dicha obra, bien puede clasificarse entre las músicas que Schumann calificó como «deliciosamente largas», no sin ironía; el de la «Obertura Trágica» de Brahms, tan

austera de fondo, como bien trabada en su tejido sinfónico y el de «Moldava», de la serie de poemas para orquesta «Mi Patria», de Smétana.

Dejamos intencionadamente aparte la interpretación que Busch ofreció de las «Doloras N.º 1 y N.º 3» de Alfonso Leng y de una suite del ballet «Pulcinella» de Strawinsky. La obra del músico chileno entra en la categoría de las muy pocas, dentro de la producción contemporánea, henchidas de un valor por encima de las revisiones del tiempo. Cuanto hay ya de permanente en esta música emocionada, se hizo muy de ver en la versión ofrecida por Busch. En cuanto al «Pulcinella», ¡qué no podría decirse! Con él se inició el movimiento neo-clásico en la música moderna, para señalar una de las «vueltas» a viejos maestros más inteligentemente logradas, con más finura de espíritu, gracia y una ternura que no siempre acierta a encubrirse de ironía. Hoy por hoy, dicha «vuelta a Pergolesi», —paralela al clasicismo italianizante de Picasso, que fué quien dibujó los figurines y pintó los decorados del ballet— representa un momento inolvidable de un creador como Strawinsky, que dejará tras de sí tanta y tan excelente música de la que no perece.

S. V.

CONCIERTOS SINFONICOS POPULARES

En una doble serie se vienen desarrollando los conciertos a precios reducidos y de carácter popular, organizados por el Instituto de Extensión para la presente temporada de Invierno: conciertos matinales de los días Domingos en el Teatro Municipal, dirigidos por los maestros nacionales y los extranjeros que participan en los conciertos de abono de los Viernes por la tarde; y conciertos en teatros de barrio, dirigidos por maestros nacionales y con la participación de destacados solistas.

Al cerrarse la edición del presente número, 10 de Julio, se han interpretado ya varios de estos conciertos, participando en los matinales del Teatro Municipal los directores Hans Kindler y Fritz Busch (tres conciertos), Armando Carvajal y Víctor Tevah (dos conciertos) y en los de teatros de barrio, los directores Carvajal y Tevah y los solistas: Blanca Hauser, soprano; Herminia Raccagni, pianista; Armando Palacios, pianista. Estos conciertos se han ejecutado en los Teatros Portugal, Oriente, Hollywood y Alameda, en un total de seis. En los programas se han incluido el «Concierto para piano y orquesta» de Grieg, el «Concierto en Si bemol mayor» para piano y orquesta de Brahms, la «Cuarta Sinfonía» de Brahms, la «Cuarta Sinfonía» de Tchaikowsky, la «Séptima Sinfonía» de Beethoven, y obras de Haydn, Mozart, Mendelssohn, Wagner, Franck, Mussorgsky, Borodin, Rimski-Korsakoff, Debussy, Dvorak, y de los compositores chilenos Enrique Soro, Alfonso Leng y Armando Carvajal.

CONCIERTO SINFONICO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

El último Domingo de Junio, se inauguraron los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, dedicados a los estudiantes universitarios, una nueva expresión de la labor de difusión en que está empeñado el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Hay que destacar que la organización de este concierto, así como la selección de las obras que se interpretaron, su propaganda y su éxito se deben en forma casi exclusiva a los estudiantes mismos, quienes agrupados en el Coro, Teatro Experimental y Club de Música de la Universidad de Chile y Sociedad Musical de la Universidad Católica, desplegaron un entusiasmo digno de todo elogio para llegar a obtener el triunfo que significó este primer concierto.

El concierto fué dirigido por el maestro Carvajal, participó como solista la pianista Herminia Raccagni y fué comentado por un locutor universitario.

CONCIERTOS EDUCACIONALES

Han continuado sin interrupción la serie de conciertos educacionales que se ofrece semanalmente a los escolares de Santiago, con programas seleccionados por el Comité Técnico nombrado al efecto y organizados conjuntamente por el Instituto de Extensión Musical y el Ministerio de Educación. Los conciertos del mes de Julio estuvieron dedicados al segundo ciclo de Educación Secundaria.

MUSICA DE CAMARA

Tres conciertos de música de cámara han tenido lugar desde la aparición del número anterior de nuestra Revista. El primero de ellos lo constituyó un recital de sonatas para violín y piano, que interpretó Rodolfo Zubrisky, acompañado por Elvira Savi, el 27 de Mayo, en la Sala Cervantes. Nada especial habría que agregar en esta ocasión sobre las opiniones que formulamos respecto a este violinista con motivo de su actuación de solista durante la temporada sinfónica. De las tres Sonatas que incluía el programa,—en Si bemol, K. 378, de Mozart, La Primavera, de Beethoven y la en Sol mayor de Lekeu,—sin duda la mejor interpretada, que no es decir del todo bien, fué la de Guillaume Lekeu, un músico francés, discípulo de Franck y Vincent d'Indy que murió en edad muy temprana, cuando cabía esperar más de su talento. Elvira Savi, como acompañante, se desempeñó con la maestría que en ella es característica.

El concierto de cámara siguiente, ejecutado el 3 de Junio en la Cervantes, sí merece un comentario más extenso. En primer lugar, por sus intérpretes; actuaba en él por vez primera el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, y la joven soprano

chilena Teresa Irarrázaval. Después, por la inclusión en el programa de una obra como el «Cuarteto en La mayor» del compositor nacional Enrique Soro, que nos atrevemos a decir es una de las más perfectas que hemos escuchado de este músico y de las más valiosas, en consecuencia, de la música chilena para conjuntos de cámara.

El «Cuarteto en La mayor» de Enrique Soro puede figurar con plena dignidad al lado de las composiciones más logradas, dentro de esta forma, de la música de comienzos de siglo. No sólo de la chilena, sino de la música en general. Se muestra en él un completo dominio de la técnica de este género musical, con profundas raíces en el romanticismo anterior. Que no hay necesidad de insistir que fué la época de esplendor de la música para pequeños conjuntos. Como no ocurre en otros dominios,—por ejemplo, en el sinfónico—los cuartetos de Schubert, de Schumann y de Brahms representan un acrecentamiento indudable del legado beethoveniano. Constituía en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del nuestro, un más que difícil problema abordar este género, llevado hasta la altura en que lo dejaron los románticos. Sin embargo, los quintetos y cuartetos de Franck, de algunos maestros italianos y franceses de aquel período, si no en su totalidad, en algunas obras aisladas se mantienen a ese alto y casi inaccesible nivel. Poco más tarde,—desde la creación del Cuarteto de Debussy concretamente,—se abren nuevos rumbos a la música de cámara. El Cuarteto de Soro pertenece al momento inmediatamente anterior; es decir, al de la referida transición entre las grandes corrientes románticas y las nuevas que empiezan a despuntar en el ambiente europeo y, en seguida, en el americano.

Con un matiz muy personal, dentro del dominio de un conglomerado de conceptos y de recursos técnicos más objetivos (es decir, que pertenecen a la época y a los músicos capaces de remontarse hasta la altura que la época exige), este Cuarteto de Soro es aporte del que puede enorgullecerse todo movimiento musical. Especialmente valioso para el chileno de aquellos años, bien escaso de contribuciones de tan ambiciosas miras. La obra de Soro es todo un Cuarteto, un verdadero, auténtico Cuarteto. Por cómo están desarrolladas sus ideas, por la calidad misma de éstas, por el empleo que sabe hacer de los recursos instrumentales que el género ofrece, por la admirable construcción de sus tiempos y el nexo que existe entre ellos. No es lo mismo escribir tres o cuatro piezas para cuarteto de cuerdas, que concebir un Cuarteto. Como, a fuer de sincero, desafiando los errores en que pueda incurrir, no me gusta dejar a medias palabras, tan sólo sugerido, mi criterio, me atrevo a afirmar que, dentro de la música moderna de Chile, el Cuarteto de Soro no hallaría paralelo hasta la aparición del Cuarteto de Santa Cruz. Y todavía más; por encima de diferencias individuales, en músicos de tan distinto temperamento, ambos cuartetos hasta la fecha señalan la cumbre de la música de cámara chilena.

El Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, formado por Ernesto Ledermann y Alberto Dourthé, violines, Zoltan Fischer,

viola y Angel Ceruti, violoncello, ofreció una versión muy ajustada de la obra que comentamos. Sin duda,—como se evidenció en la interpretación del Quinteto en Mi bemol de Schumann, con Herminia Raccagni al piano, composición con que se cerró este concierto,—le falta bastante al nuevo conjunto para lograrla necesaria madurez, esa unidad que sólo se consigue con mucho estudio... y con no menos tiempo. Vencidas estas dificultades, comunes a todo cuarteto que comienza, si los intérpretes que lo forman prosiguen su labor con tenacidad y entusiasmo, prodigando las horas de estudio y de ensayos bajo una dirección experta, estamos seguros de que es mucho lo que pueden representar para nuestra vida artística.

Teresa Irarrázaval dispone de una hermosa y bien timbrada voz de soprano. En lo vario de las piezas elegidas para este concierto, ofreció un ejemplo considerable de lo extenso de sus recursos. En una crítica minuciosa, que nosotros no vamos a hacer, podrían señalarse defectos de origen puramente técnico, sobre todo en el registro agudo; defectos que, en todo caso, se pueden superar con sólo proponérselo. Vale decir, con preocuparse de ellos. Merece la pena cuando se posee la sensibilidad artística y las condiciones naturales de esta joven soprano.

El cuarto concierto de cámara, tercero de los que reseñamos, estuvo a cargo de la soprano brasileña Olga Prager de Coelho.

Un público nutrido aplaudió e hizo repetir buena parte de las canciones de clásicos italianos, o del folklore de las Américas, especialmente del brasileño, que incluyó su programa.

S. V.

OTROS CONCIERTOS

El Comité Musical del Instituto de Cultura Chileno-Británico, prosigue la temporada de conciertos de cámara que ha organizado para el presente año y que se celebran en la sala de audiciones de Radio Sociedad Nacional de Minería. Como base de la temporada, figuran las actuaciones del Cuarteto de Cuerdas Wang. Con la colaboración de otros instrumentistas y cantantes, este Cuarteto ha ofrecido hasta la fecha otros tres conciertos, sobre el que ya comentamos en un número anterior de nuestra publicación. Tuvieron lugar el 29 de Mayo, el 19 de Junio y el 18 de Julio. El primero fué un festival de música inglesa, que incluía obras de Purcell, Händel, Eccles, Delius y Bax. Como solistas o junto con el Cuarteto Wang, actuaron la soprano Eva María Wang, la violinista Lilo Boeticher y el pianista Germán Berner. En el segundo concierto se interpretaron el llamado «Cuarteto de las Disonancias» de Mozart, y canciones de Purcell, Morley, Beethoven, Wilner, Warner y Borodin, que interpretó la mezzo-soprano Ruth Henning. El concierto siguiente fué un festival de música chilena, formado por el Cuarteto de Santa Cruz, el Trio de Enrique Soro, cuya parte de piano interpretó el autor, y canciones de Alfonso Leng, Ema Ortiz, Alfonso Montecino y Norman Fraser, que ejecutó la soprano Ruth González, acompañada al piano por Carlos Oxley.

* * *

Con un concierto a beneficio de las obras sociales de la Parroquia de San Lázaro, se despidió de Chile, en el Teatro Municipal, el 4 de Junio, el excepcional arpista español Nicanor Zabaleta. Este concierto congregó un numerosísimo público, anhelante de escuchar por última vez a un artista que sin duda figurará para siempre entre aquellos que con más fuerza y mayor sutileza ha sabido con-moverlo.

* * *

Las jiras de concertistas a las principales ciudades de todo el país, que el Instituto de Extensión Musical ha comenzado a organizar en forma permanente el presente año, han tenido su iniciación en Junio pasado, conforme al plan que hicimos conocer a nuestros lectores en nuestra anterior edición. La pianista Rosita Renard recorrió las ciudades de Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Temuco, Concepción y Chillán, en todas las cuales ofreció, además de los conciertos ordinarios de la jira, conciertos educacionales gratuitos para los escolares, organizados por el Instituto de Extensión Musical, en colaboración con el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación Pública.

En los doce conciertos ejecutados, Rosita Renard interpretó obras de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Ravel y Pedro Humberto Allende.

La soprano Blanca Hauser partió hacia el sur de Chile en los últimos días del mes de Julio, para ejecutar asimismo una doble serie de conciertos ordinarios y educacionales en cada una de las ciudades que visite. En Agosto, también tendrá lugar la primera jira a las ciudades del norte del país, donde el Instituto de Extensión Musical presentará al eximio artista Nicanor Zabaleta, antes de su partida a Buenos Aires y otras capitales de la América del Sur.

VIÑA DEL MAR Y VALPARAISO

El joven pianista y compositor Alfonso Montecino ofreció un concierto, con obras de Schumann, Brahms, Chopin y Prokofieff, en el Aula Magna de la Universidad Santa María, de Valparaíso, en los últimos días de Mayo. En la misma sala de audiciones universitaria, la violinista Lilo Boeticher, acompañada al piano por Jan Spaarwater, interpretaron un recital que incluía la «Suite en La menor» de Max Reger y obras de Francoeur, Dittersdorf y Pugnani, en transcripciones de Kreisler.

Los conjuntos corales «Viña del Mar» y de la Universidad Católica se presentaron unidos en un concierto que tuvo lugar en el Teatro Victoria, el 9 de Junio, con objeto de recaudar fondos para auxiliar a los estudiantes de los países europeos devastados por la guerra. El programa contenía obras de los clásicos de la polifonía y

composiciones basadas sobre el folklore de distintas naciones europeas y americanas.

La Sociedad Pro-Arte de Viña del Mar ha continuado durante Junio y Julio con gran brillantez la organización de sus conciertos. En la sala-auditorio del Hotel O'Higgins actuaron, dentro de la temporada de dicha sociedad, la pianista Rosita Renard, el 5 de Junio, el violoncellista francés Bernard Michelin, el 22 del mismo mes, y el 28 el pianista Armando Palacios.

TEMUCO

El Grupo Chopin de esta ciudad, presentó el Jueves 6 de Junio al pianista Armando Palacios, en un concierto integrado por composiciones de Brahms, Chopin, Liszt, Granados y P. H. Allende. Tuvo lugar en el Auditorium de Radio Cautín. Se proyecta para Agosto un concierto del Grupo Orquestal formado recientemente en la ciudad.

VALDIVIA

El Conservatorio de Música «Valdivia» ha cumplido cinco años de labor. El aniversario fué conmemorado con un sencillo acto, en cuya oportunidad fué inaugurada la nueva sala de audiciones del Conservatorio. La directora de este centro de enseñanza, señora de Eitel, pronunció una conferencia sobre Educación Musical. Dió asimismo cuenta de la labor cumplida, destacando el crecimiento continuo del establecimiento, cuyo plan de enseñanza consulta cursos completos de piano, violín, canto, teoría, solfeo, armonía y kindergarten musical. En la parte musical de este acto, alumnos avanzados del Conservatorio interpretaron obras de Schubert, Mussorgsky, Rachmaninoff, Cyril Scott, Copland, Soro y Nevin.

De acuerdo con el plan de difusión musical trazado para el presente año, el Conservatorio de Valdivia rindió homenaje al compositor Max Reger, con motivo del aniversario de su muerte, el 11 de Mayo de 1916. En una breve charla, se dió a conocer al vida y la personalidad de este maestro, se comentaron su obra y estilo. Después fueron interpretadas varias obras de Reger, para canto y piano, violín y piano o para piano sólo. Sus ejecutantes fueron Horst Drechsler, violinista; Pilar Román y Josefina González, pianistas; Berta Hevia, cantante, la Sra Eitel acompañó al piano.

El Conservatorio de Música «Valdivia» continuará durante el curso escolar de 1946 la serie de sus conferencias-conciertos, con programas consagrados a Bach, Weber, Schumann, Debussy y algunas escuelas nacionales, como la escandinava, la rusa, etc.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

La «Agrupación Nueva Música» continúa su ininterrumpida labor de hace ya varios años, bajo la dirección de Juan Carlos Paz. En los conciertos que esta Agrupación organiza, han sido dadas a conocer al público de Buenos Aires obras de las más representativas de la música de vanguardia americana y europea. Destacamos del índice de sus programas los siguientes nombres, harto reveladores del espíritu que anima a este importante movimiento musical: Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Alban Berg, Ernst Toch, Paul Hindemith, Juan Carlos Paz, Daniel Devoto, Virgil Thompson, Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Ardévol, Wellesz, Webern, Haba, Bartók, Krenék, Sessions, Copland, Roy Harris, Carlos Chávez, Cowell, Auric, Milhaud, Schumann, Riegger, Satie, Villa-Lobos, Ponce, Andrés Sás, Santoro, Perceval, Eitler, etc.

BRASIL

Un importante incremento de la cultura musical en Río de Janeiro la representa la organización de conciertos populares por la Dirección de Difusión Cultural. Los conciertos, que se llevan a cabo los Domingos en el Teatro Municipal, han sido ejecutados por la Orquesta del Municipal que dirige el maestro Enrique Spedini.

* * *

La Academia Brasileña de Música celebró una importante asamblea en la casa del Conservatorio Nacional de Música, con el objeto de organizar el programa de sus trabajos para el primer semestre del presente año. Los académicos Octavio Bevilaqua, Pedro Sinzig y Renato de Almeida fueron encargados de importantes misiones culturales.

* * *

El maestro Eugen Szenkar ha dirigido un ciclo de conciertos, con la Orquesta Sinfónica Brasileña, en el Teatro Municipal y en el Rex de Río de Janeiro. Se anuncian nuevos conciertos, después de los de esta serie, en que se darán a conocer junto a obras consagradas de la producción musical del Brasil, numerosos valores nuevos.

* * *

La revista «Resenha Musical» comunica, por medio de un folleto circular, dirigido a sus lectores y colaboradores, la suspensión de sus publicaciones. «Resenha Musical» se editaba desde 1938,

habiendo cumplido una importante función como difusora de los valores musicales del país y de todas las actividades que en general tuvieron lugar en este campo del arte.

MEXICO

Los compositores mexicanos Carlos Chávez, Blas Galindo, J. Pablo Moncayo y Luis Sandi, y los españoles residentes en México Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, se han constituido en grupo que impulsará varias iniciativas del mayor interés. En un manifiesto dado a la publicidad al constituirse el Grupo se expresa que éste se halla formado por «un convenio de amigos que participen de ciertos ideales comunes. El primero de ellos es el muy amplio de contribuir al cultivo de la música mexicana en todas partes y al de la música de todas partes en México, así como de ayudar al desarrollo en México de los músicos ejecutantes y los públicos interesados en la música superior».

«Otros ideales nuestros, prosigue el manifiesto, son los que se refieren a hacer conocer nuestra propia música en un ambiente receptivo y abierto, mostrando a los públicos inteligentes no sólo las características de obras singulares, sino el desarrollo que en el curso del tiempo haya sufrido y haya de sufrir la personalidad de cada uno de nosotros».

«Pretendemos establecer una actividad musical práctica, regular y permanente. Nos interesa difundir la música de nosotros mismos y la de los maestros,—mexicanos o no, contemporáneos o no,—que más se identifique con lo que en música gustamos y consideramos mejor». En tal sentido, el Grupo anuncia la celebración de unos conciertos, llamados de los Lunes, porque tendrán lugar de preferencia los Lunes primero y último de cada mes. Se han celebrado hasta la fecha, que nosotros estemos informados, dos de estos conciertos, en Marzo y Abril pasados, en cuyos programas figuraron al «Octeto» de Strawinsky, el «Concerto» de Falla, una Sonata para dos clarinetes y otra para trompeta, corno y trombón de Poulenc, el «Cuarteto Doble» de Chávez, una Sonata para violín y piano de Galindo, «Haikais» para canto y piano de Santi, un Divertimento para flauta, oboe, clarinete y fagot de Bal y Gay, «Tres piezas» para canto y piano de este mismo compositor y «Melodías» para canto y piano de María Teresa Prieto.

* * *

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de México ha celebrado una temporada de conciertos de Primavera, interpretando varias obras del repertorio clásico sinfónico.

En la sala del Palacio de Bellas Artes, el pianista ruso Alejandro Uninsky ofreció cinco recitales, con un constante éxito. Interpretó un Festival Chopin, la Sonata Op 31. N.º 3 de Beethoven, el «Carnaval» de Schumann, la «Sonata dedicada a Schumann», el «Soneto 104 del Petrarca» y la «Rapsodia Española» de Liszt, las

«Variaciones sobre un tema de Paganini» de Brahms, una Toccata, una Sonata y una Gavota de Prokofieff, entre las obras más significativas.

VENEZUELA

La temporada de conciertos de 1946 se inauguró por la Orquesta Sinfónica Venezuela, en programas dirigidos por el maestro Eugene Fuerst, que patrocinó el Ministerio de Educación. La Orquesta Sinfónica Venezuela, dirigida por el maestro Vicente Emilio Sojo, participa asimismo en conciertos para los escolares, que se interpretan los Domingos por la mañana en el Teatro Municipal.

Un verdadero acontecimiento musical ha representado la primera actuación pública de la niña prodigio Judith Jaimes. La crítica y numerosas personalidades artísticas, ensalzan las asombrosas dotes de que ha ofrecido muestra esta pequeña pianista, de seis años de edad. Malcuzinsky ha calificado a Judith Jaimes de «nueva Teresa Carreño, por su perfecta técnica y justa interpretación, en grado como tan sólo contados maestros lo alcanzan».

El guitarrista Andrés Segovia, en jira por varios países suramericanos, actuó en Caracas en tres recitales, que despertaron el mayor interés.

ESTADOS UNIDOS

La Universidad de Alabama ha organizado, durante el pasado mes de Abril, unos Festivales Musicales de Primavera, conciertos ejecutados por la Orquesta Sinfónica de la Universidad, dirigida por los maestros Ottokar Cadek y Alton O'Steen, y por el Coro de la Universidad. Distinguidos solistas, el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad y otros pequeños conjuntos de cámara, instrumentales y vocales, participaron asimismo en el curso de estos Festivales.

Entre las obras ejecutadas, seleccionamos las siguientes: «Toccata» de Frescobaldi, en versión orquestal de Hans Kindler, «Sinfonía en Do mayor, Júpiter» de Mozart, «Misa de Requiem» de Verdi, «Quinteto N.º 30, en Fa mayor, para oboe y cuarteto de cuerdas» de Mozart, «Dover Beach» para barítono y cuarteto de cuerdas, de Samuel Barber y el «Quinteto en Mi bemol mayor» de Robert Schumann. Los solistas de estas obras fueron: Carleton Butler, oboe; William Steven, barítono; Virginia Moore, piano. En el «Requiem» de Verdi actuaron como cuarteto vocal solista la soprano Arline Hanke, la mezzo-soprano Frances Lehnerts, el tenor Hollace Arment y el bajo William Steven. El director del coro fué el maestro Byron Arnold, director titular del Glee Club de la Universidad de Alabama.

La Escuela de Música de la Universidad de Yale, ofreció el 20 del pasado mes de Mayo, un interesante concierto de música de los Siglos XV y XVI, ejecutado por alumnos de las clases avanzadas de dicho plantel universitario. Fué dirigido por el famoso compositor Paul Hindemith. El programa lo formaron el Motete «Veni Sancte Spiritus» de John Dunstaple, la Balada de Guillaume Dufay «Si la face ay pale», en sus tres versiones, para soprano solista, rabel, viola y laúd; para tenor, arpa, viola, órgano, trombón y laúd; y para coro a cuatro voces, con acompañamiento instrumental. La Misa de Dufay sobre la citada Balada, fué ejecutada por un coro mixto. El Gloria de esta Misa, fué sustituido por el «Gloria ad modum tubae» de Dufay, para coro mixto, y acompañamiento instrumental de dos trombones y dos trombas marinas.

Como piezas instrumentales, o para voces solistas e instrumentos, se incluyeron en el programa de este interesante concierto, composiciones de Robert Morton, Hayne, Binchois, Grenon, Zaccaria y Oswald von Wolkenstein, todos ellos del siglo XV. Canciones para coros de hombres de Binchois, un Anónimo del siglo XV francés y de Zaccaria, cánones y danzas instrumentales, ocuparon la última parte del programa.

* * *

En Mayo se celebró el Segundo Festival de Música Contemporánea Norteamericana, organizado por la Universidad de Columbia. Este Festival estuvo constituido por varios actos musicales, conforme al programa que detallamos: 10 de Mayo, interpretación de los ballets «Appalachian Spring» de Aarón Copland y estreno de un acto de ballet de Samuel Barber. Intérpretes Martha Graham y su compañía.

11 de Mayo, concierto por la Orquesta Sinfónica de la N. B. C. dirigido por Leon Barzin; solista: Beveridge Webster, pianista. Obras: «Concierto para piano y orquesta» de William Schuman, «Toccata» de Louise Talma y composiciones sinfónicas de Roger Sessions y Ernst Bacon.

11 de Mayo, noche. Concierto de obras de Charles Ives, ejecutado por Mordecai Bauman, barítono y conjunto instrumental de alumnos de la Juilliard School of Music, dirigido por Edgar Schenkman. Se estrenaron del citado compositor su «Segunda Sonata para violín», el «Segundo Cuarteto para cuerdas», «The unanswered question» y «Central Park in the dark» para orquesta.

12 de Mayo. Concierto de Música Contemporánea Norteamericana. Ejecutado por la Orquesta de la High School of Music and Art y por los Coros de la misma Escuela. La orquesta fué dirigida por Alexander Richter y el coro por Helen Clarke Moore. Se interpretaron primeras audiciones en Nueva York de obras de Roy Harris y Norman Dello Joio, composiciones sinfónicas de Copland, Gould, Creston y Diamond y corales de Thompson, Schuman y Barber.

* * *

En el último concierto que dirigió George Szell, como maestro invitado por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, estrenó el Concierto para orquesta de Béla Bartók. Escrito en 1943, es una de las últimas obras de este compositor y también una de las más perfectas y de más hondo contenido musical.

*
* *

La «Sinfonietta» de Janacek, escrita sobre temas de Moravia, fué interpretada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Rodzinski. En el mismo concierto actuó como solista el pianista Rudolf Serkin, en el «Concierto en Re menor, para piano y orquesta» de Brahms. Con la Filarmónica, Leonard Bernstein presentó la primera audición de la «Segunda Sinfonía» de David Diamond. La nueva sinfonía del prestigioso compositor norteamericano consta de cuatro movimientos, escritos en un estilo neoclásico, predominantemente contrapuntístico. Obra sólida, bien construída, rica de contenido musical, son las características que con preferencia señala la crítica al comentar esta partitura.

La Sinfónica de Boston interpretó, conducida por Koussevitzky, la «Quinta Sinfonía» de Prokofieff, con brillante éxito. En el mismo programa figuraba la «Sexta Sinfonía» de Tchaikowsky y el «Concierto en Mi bemol, para piano y orquesta» de Beethoven, con Alexander Borovsky como solista.

*
* *

Alexander Schneider, violinista, y Ralph Kirkpatrick, clavicordista, ofrecieron un programa de obras de J. S. Bach, patrocinado por la Universidad de Chicago. El programa estuvo integrado por Sonatas para violín y clavicordio.

La Universidad de Chicago ofreció en el Mandell Hall un concierto de música de cámara de compositores soviéticos, interpretado por el Cuarteto de Cuerdas Gordon. Se tocó el «Segundo Cuarteto» de Prokofieff y el «Quinteto para piano y cuerdas» de Shostakovich, como principales obras del programa. La parte del piano estuvo encomendada a Leo Smit.

INGLATERRA

La Real Sociedad Filarmónica ofreció en el Albert Hall un concierto, en el que se ejecutó la «Balada Nórdica N.º 2» de Arnold Bax. El 25 de Febrero esta Sociedad organizó un festival de obras de Jean Françaix, con la participación del propio compositor como solista en el piano. Se estrenó una «Rapsodia para piano y viola».

*
* *

El décimo octavo congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea ha tenido lugar en Londres, durante el

mes de Julio. Actuaron la Orquesta Sinfónica de la B. B. C. en dos conciertos llevados a cabo en el Convent Garden; la orquesta de cámara de Boyd Need, el Coro de la B. B. C., cuartetos y otros conjuntos de cámara. Los programas fueron seleccionados por el Jurado Internacional, figurando varias obras de compositores ingleses.

* *

La Compañía del Ballet Jooss, realiza una jira por los principales países europeos. En Marzo actuó en el Teatro de los Campos Elíseos de París. Después se trasladó a Bélgica y Holanda, desde donde partirá a los países escandinavos. Terminada la presente jira europea, la Compañía del Ballet Jooss visitará Canadá, Estados Unidos y México en el próximo mes de Septiembre, para hallarse de regreso en Inglaterra en Abril de 1947.

El Ballet Rambert, dirigido por Marie Rambert, ha iniciado una temporada de representaciones en el pasado mes de Abril. Se considera que el repertorio actual de esta compañía de ballet alcanza a treinta obras de diversos compositores, en buena parte de autores modernos. El Ballet Rambert actuó durante Febrero en Alemania, para regresar a Glasgow en Marzo, donde ofreció una corta temporada de dos semanas. Interpretó los ballets «Las Síl-fides», «Lago de los Cisnes», «Giselle», «Fugitivos», «La Muerte y la Doncella», «Los Planetas», «Soirée Musical», «El Espectro de la Rosa» y «Czernyana».

FRANCIA

Jacques Ibert ha vuelto a trasladarse a la Villa Médicis de Roma. Recientemente se ejecutó sus «Cuarteto de cuerdas», compuesto durante la guerra, que es considerado como una de las obras más equilibradas y mejor logradas de la música de cámara contemporánea.

* *

En la Opera se ha puesto en escena durante el recién pasado Junio «La Tour de Feu», escrita por Sylvio Lazzari, compositor fallecido en 1944, destacado como uno de los más valiosos del teatro lírico francés moderno.

«La Tour de Feu» había sido estrenada en 1928. En su reestreno de ahora la crítica destaca que la partitura nada ha perdido de su frescura ni de su grandeza. «Es la obra, dice René Dumesnil, de un músico, que no buscaba el éxito inmediato, sino que se expresaba con sinceridad los arranques de su pasión, las verdades eternas y no los caprichos del momento».

Sylvio Lazzari nació en Botzen, Tirol, el 1.º de Enero de 1858. En 1882 vino a París para seguir los cursos del Conservatorio, donde fué discípulo de Guiraud—maestro de Debussy—y de César Franck. Escribió un «Cuarteto de cuerdas» (1886), una «Sonata para vio-

lín» (1894), interpretada repetidas veces por Isaye, a quien estaba dedicada, y numerosas obras para el teatro. Entre ellas citaremos «Lulu» (1887), «Armor» (1898), «La Lépreuse» (1898), «Sauteriot» (1918) y «La Tour de Feu». Lazzari se había naturalizado francés, ya durante la época de sus estudios en el Conservatorio.

* * *

La Compañía de Ballet del Teatro de los Campos Elíseos, dirigida por Boris Kochno y Roland Petit, ha ofrecido una temporada abundante en estrenos con los que se pretende abrir un nuevo camino a este arte. Entre los ballets que obtuvieron mayor éxito se cuentan «Los Saltimbanquis», música de Henry Saguét, coreografía de Kochno, escenografía de Christian Bérard. «Desayuno sobre la hierba», música de Lenner, orquestada por Tcherepine, decorados de Marie Laurencin, coreografía de Roland Petit, «Juego de Cartas», música de Strawinsky, decorados de Pierre Roy, «La Cita», música de Kosma, decorado de Brassai, coreografía de Prevert. En el nuevo concepto coreográfico manifestado por estos ballets se acusa una vuelta hacia la danza acrobática y la pantomima.

SUIZA

Entre los principales artistas que han actuado en las Semanas Musicales de Lucerna figuran: los franceses Paul Paray, Moyse y Dupré; el español Pablo Casals; Freitas Branco, portugués; Dinu Lipatti, rumano; Paul Kletzki, director de orquesta polaco; Alceo Gallieran, italiano; Ansermet, Paumgartner y Sacher, suizos. Se interpretaron obras de Fauré, Dukas, Ravel, Franck, Honegger, Tchaikowsky, Falla, Albeniz, Frank Martin, Willy Burkhard y de los clásicos y románticos.

ESPAÑA

En 1945 fué creada la Orquesta de Cámara de Radio Nacional. La dirige un joven músico: Ataulfo Argenta, que la crítica madrileña elogia como a un estimable valor nuevo de la dirección orquestal. En los diez meses de actuaciones que lleva la Orquesta de Cámara, ha interpretado las nueve sinfonías de Beethoven, las sinfonías 39, 40 y 41 de Mozart y las «Oxford» y «Londres» de Haydn. Conciertos para violín y orquesta de Bach, Händel, Mozart y Beethoven; para piano y orquesta de Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Saint-Saens; obras para pequeña orquesta de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Fauré, Strauss, Ravel, Freitas y Rui Coelho, estos dos últimos músicos contemporáneos portugueses.

De músicos españoles ha interpretado «Noches en los jardines de España» de Falla, «La oración del torero» de Turina, «Concierto de Aranjuez», «Dos Berceuses», «Concierto de estío», «Tres viejos aires de danza» y «Homenaje a la Tempranica» de Joaquín Rodrigo, «Sonatina», suite del ballet y «Rapsodia Portuguesa» de

Ernesto Halffter, «Lamento» de De la Viña, «Egloga» de Julio Gómez, «Divertimento» y «Dulzaineros» de Palau, «Aria en estilo antiguo» de José María Franco, «Preludio a la resurrección de Lázaro» de Muñoz Molleda, «Preludio» de Arrámbari, y «Seis impresiones» de Ricardo Lamotte.

La mayoría de estas composiciones han sido escritas para gran orquesta. Sin embargo, la Orquesta de Cámara ha interpretado hasta la «Novena Sinfonía» de Beethoven, lo que se hace difícil de imaginar en un pequeño conjunto.

* * *

Sobre las dos orquestas que tradicionalmente existían en Madrid, la Sinfónica y la Filarmónica, ha sido creada, después de la guerra, una Orquesta Sinfónica Nacional, que con las anteriores se disputa la intensa actividad de conciertos de la capital española. El crítico Antonio Fernández-Cid, al estudiar la labor desarrollada por los tres conjuntos sinfónicos, expone interesantes opiniones sobre su calidad y sobre el estado actual de su organización. Aboga por una mayor protección a la Sinfónica Nacional, cuyos ejecutantes precisan de una mayor remuneración, que les permita continuar en el desempeño de sus funciones, sin el menoscabo de consagrar gran parte de su tiempo a otras actividades profesionales que perjudican su trabajo como profesores de la Orquesta Nacional del Estado. «Hora llegará, dice, en que el músico que tenga la honra de formar parte de la Orquesta Nacional podrá ser única y exclusivamente eso, un profesor de la primera orquesta española». Abunda después en censuras contra los músicos de la Nacional que añoran sus antiguas posiciones en las tradicionales orquestas Sinfónica y Filarmónica: «¿Es que no se ha llegado, dice, a una mejora con respecto a épocas anteriores? Entonces, ¿por qué las quejas y los pesimismo? El funcionamiento del Estado se ha visto en la necesidad, en mil ocasiones, de realizar sacrificios momentáneos, justificados por la seguridad de su retribución permanente. Y los ha hecho sin lamentarse. Si llega un momento en que su destino no le compensa o le interesa menos que otras ocupaciones accidentales, renuncie a él. Pero no proteste, critique y olvide lo que debe y lo que tiene».

La Sinfónica Nacional está dirigida por el maestro Eduardo Toldrá. La Orquesta Filarmónica es dirigida por el compositor de zarzuelas Pablo Sorozábal, hasta hace poco director de la Banda Municipal. La Sinfónica de Madrid,—la más antigua orquesta sinfónica española, fundada por el famoso violinista Monasterio en el siglo pasado y dirigida por el prestigioso Fernández Arbós, hasta su muerte—tiene hoy por director al maestro Arrámbari. Su labor parece casi en exclusivo limitada a conciertos dominicales populares. El estado actual de ambas antiguas orquestas, la Filarmónica—que estuvo a cargo del primer director español, maestro Pérez Casas—y la Sinfónica, parece ser muy precario y casi agónico, según las expresiones del comentarista antes citado. Quien dice: «No sé qué destino les estará reservado; si su vida será larga y provechosa o,

por el contrario, dado que sus profesores pertenecen en buena parte a la Sinfónica Nacional, les quedará un plazo contadísimo de existencia por incompatibilidad. ¿Se prohibirá, al mejorar la dotación de los instrumentistas «nacionales», que actúen con las entidades de origen?». Al parecer las dos antiguas orquestas de Madrid, que durante poco más o menos medio siglo, desarrollaran una labor fructuosa, sin incompatibilidad alguna que la dificultase, se hallan a punto de desaparecer, en beneficio de la tercera en discordia. En la que los músicos de aquellas prestigiosas orquestas no se encuentran, según las explicaciones del Sr. Fernández-Cid, muy a su agrado.

CRONICA RETROSPECTIVA

Rimsky-Korsakoff y el movimiento de Los Cinco

PRIMEROS ATISBOS

Teníamos en casa un piano viejo que servía a mi padre para ejecutar algunas melodías y fragmentos de las óperas en boga, entre los que recuerdo la romanza de «José», el aria «Tanti palpiti» de «Tancredi», la marcha fúnebre de «La Vestal» y un aria de «La Flauta Mágica»; mi padre tocaba con bastante gusto, aunque pausadamente, pues lo hacía de oído. A veces entonaba melodías aplicándoles letra escrita por él, que adaptaba a las piezas musicales más conocidas.

En mi familia abundaban los aficionados a la música, hasta el punto de que uno de mis tíos interpretaba perfectamente oberturas completas y complicadas composiciones, a pesar de no conocer una nota.

También mi madre mostró oído delicado para la música, cosa que evidencia el hecho de que cantase ininidad de melodías, conservando muy bien el ritmo, no obstante efectuarlo con mayor lentitud que la requerida. Menciono este detalle por ser particularidad que heredé de ella.

Mi tío sabía algunas canciones campesinas, muy lindas por cierto, que había oído en su juventud, en la finca Nikolskoja, que fué de mi abuelo. Mi madre cantaba también esta clase de canciones. Eran muy de mi gusto, aunque no solía escucharlas con frecuencia en labios del pueblo, puesto que vivíamos en la ciudad. Todos los años presenciaba el desfile de Carnaval, con su interminable cortejo tras del muñeco de paja. Durante mi niñez sólo tres veces pude disfrutar de cortas temporadas en el campo, en fincas de familias amigas.

ANTE EL PRECURSOR DEL NACIONALISMO RUSO

En 1861 oí el «Russlan» en el Teatro María, entusiasmandome. Mi hermano me regaló la partitura completa recién editada. Un domingo que fuimos arrestados todos en la escuela, envié al bedel a que me comprase la partitura de «La Vida por el Zar», en lo que empleé los diez rublos que constituían todo mi capital. Tan pronto la recibí, la devoré con los ojos, tratando de reproducir la impresión que me hizo al verla representar. Lo dicho da a entender que por entonces conocía bastante buena música; entre todos los compositores, Glinka era el que gozaba de mi mayor simpatía, sentir en que ninguno de mis amigos participaba.

Era yo por aquella época un buen aficionado juvenil que practicaba poco con Ulich, sin adquirir soltura en el piano; lo que más me gustaba era tocar a cuatro manos. Aun no había tenido ocasión de oír un buen concierto de canto, ni un cuarteto, ni siquiera a un pianista de mérito. En cuanto a la teoría musical, nada sabía sobre acordes, ni intervalos, ni dominaba las escalas; sin embargo, sabía del paso lo mejor que podía, intentando instrumentar los preludios de «La Vida por el Zar», sobre un arreglo para dos pianos en el que estaban indicados algunos de los instrumentos. Como era de esperar, resultó un ciempiés; entonces fui a casa de Stelowski y rogué que me mostrasen la partitura para orquesta. Me costó mucho trabajo orientarme, debido a los nombres italianos de los instrumentos, a indicaciones como *col* y *come sopra*, a las diferentes claves, la escritura de los instrumentos transpositores y todo lo demás que era un misterio para mí. En una palabra, yo no pasaba de ser un joven de dieciséis años, apasionado por la música, pero simple aficionado. Entre estas diversiones mías y el trabajo de un músico joven, es decir, de un discípulo aventajado del Conservatorio, había la misma diferencia que entre los niños que «juegan a los soldados» y una guerra de verdad.

LA TERTULIA DE BALAKIREFF

La presentación de Balakireff produjo en mí intensa emoción. Era un excelente pianista, que todo lo tocaba de memoria, que asentaba atrevidas afirmaciones; hombre cuyo talento para componer despertó en mí veneración. Cuando le mostraron mi «Scherzo en Do menor», dijo que le gustaba, poniéndole ligeros reparos; luego ensayaron mi «Nocturno», algunas cosas más y los borradores de la «Sinfonía en Mi bemol menor». Balakireff me animó a que trabajase sin descansar en la Sinfonía, cosa que me llenó de entusiasmo.

En su casa conocí a Mussorgsky y a Cui, de los que ya me había hablado Kanille. Por aquella época, Balakireff instrumentaba la obertura de «El Prisionero del Cáucaso» de Cui. ¡Cuán grande era mi gozo al escuchar sus conversaciones sobre la técnica de la instrumentación, la disposición de las voces y cosas semejantes! En aquellas reuniones se tocaba a cuatro manos; una vez interpretaron un «Allegro» a dos manos, de Mussorgsky, que me

gustó mucho. No puedo precisar las obras suyas que ejecutaba Balakireff; creo que entre ellas figuraba el último entreacto de «El Rey Lear». También se comentaba las ocurrencias musicales del día. A partir del momento en que personalmente conocí a músicos de valía, de los que ya había oído hablar a mis amigos, me pareció que habitaba en un mundo desconocido; tal fué la impresión recibida.

ENCUENTRO CON BORODIN

En Septiembre de 1865, me trasladaron a Petersburgo. Mi familia dió por terminado el veraneo. Balakireff, Cui y Mussorgsky volvieron a la capital y reanudamos la tertulia que despertó en mí la afición a la música.

En una de mis primeras visitas supe que en la reunión había surgido un valor nuevo y prometedor: Borodin, que estaba aún de veraneo. Balakireff tocó algunos trozos del primer tiempo de la «Sinfonía en Mi bemol mayor», compuesta por Borodin, que me produjeron asombro. Poco después llegó a la capital, entablando estrecha colaboración conmigo, a pesar de tener diez años más que yo.

Por entonces, Borodin era profesor en la Academia Militar de Medicina y vivía allí; mi Sinfonía, interpretada a cuatro manos por Balakireff y Mussorgsky, fué muy de su agrado; aunque no había terminado la primera página de la suya en Mi bemol mayor, tenía ya reunido el material de las siguientes, cuya música escribió durante el verano, en el extranjero. Aquellos fragmentos despertaron en mí indescriptible entusiasmo, apreciando poco a poco los primores del primer tiempo. Desde entonces visité a Borodin con frecuencia, prolongándose nuestras entrevistas tanto que algunas noches me quedé a dormir en su casa. En aquellas visitas hablabamos mucho de música y me daba a conocer los borradores y fragmentos de su Sinfonía. Sus conocimientos sobre orquestación práctica superaban a los míos en mucho, pues tocaba el violoncello, la flauta y el oboe. Borodin era hombre ilustrado, pero brusco, que brillaba en sociedad por su gracejo.

En ocasiones le encontraba trabajando en su laboratorio; terminada la tarea, subíamos a su habitación y charlábamos sobre música o tocábamos el piano. Algunas veces interrumpía la conversación y corría al laboratorio para ver si alguna de sus preparaciones se había evaporado o quemado.

EL ESTILO IDEALISTA DE MUSSORGSKY

En la temporada de 1866-67 intímé con Mussorgsky, al que veía en casa de su hermano, Filaret, donde me recitaba fragmentos de «Salambó» que me interesaron mucho. También in-

terpretó su fantasía «Noche de San Juan», compuesta inspirándose en la «Danza de la Muerte» de Liszt; aquella música, tras múltiples transformaciones, proporcionó el material para la fantasía orquestal «Una noche en el Monte Calvo». También le oí sus hermosos «Coros Hebreos», «La Derrota de Sennacherib» y «Josué»; la música del coro procedía de «Salambó». Mussorgsky oyó el tema a un tenor, en casa de unos judíos, durante la Fiesta de los Tabernáculos. Me dió a conocer asimismo sus canciones, que no fueron del agrado de Balakireff ni de Cui, entre ellas la bella fantasía «La Noche», con letra de Puschkin, y «Kalistrat», que esbozó la tendencia realista que Mussorgsky inició más tarde. En cambio, «La Noche» pertenecía aún al período de apogeo de su talento, que denigró después, al recurrir a sus motivos cuando le convenía. La mayoría de los ejemplos de su estilo idealista en sus obras posteriores figuraban en «Salambó»; por ejemplo, el *arioso* del Zar Boris, las frases del usurpador en la fuente, el coro de la Duma de los Boyardos, la muerte de Boris y otros. Su estilo idealista carecía de perfección y de forma agradable, factores que faltaban por ignorancia de la armonía y el contrapunto, de los que se burló en un principio el grupo Balakireff. Mas tarde manifestaron que eran cosas inaccesibles para Mussorgsky, que se pasó la vida riéndose de la técnica de los demás, que motejó de rutina y de tradicionalismo, obligado a erigir la necesidad en virtud.

EXPERIENCIA ORQUESTAL, A TRAVÉS DE WAGNER

En el Invierno de 1889 vino a Petersburgo un empresario de Praga, Neumann, que arrendó el Teatro María para estrenar «El Anillo de los Nibelungos», con una compañía alemana, bajo la dirección de Muck. Glazunoff y yo asistimos a todos los ensayos; Muck dirigía muy bien y dominaba las óperas de Wagner. Glazunoff y yo quedamos algo perplejos al ver cómo manejaba Wagner la orquesta. Yo aproveché su práctica en la instrumentación, aplicando las nuevas ideas (y la orquesta reforzada) al instrumentar la Polonesa del «Boris» con destino a un concierto. Pues era uno de los números más endebles de la ópera de Mussorgsky, que instrumentó para el estreno de las Escenas Polacas en 1873, exclusivamente para cuerdas, incurriendo en el error de imitar a los «vingt-quatre violons du roi», es decir a la orquesta de tiempos de Lully. Mi trabajo tuvo trascendencia; era la primera vez que empleaba el método de la nueva instrumentación como prueba, adoptándolo de allí en adelante.

(De «Mi vida y mi obra», memorias de Nicolás Rimsky-Korsakoff).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LA FLAUTA EN LA ÉPOCA COLONIAL

Fué el mentado alférez real don Pedro de Miranda el primer flautista que recuerden los anales de la historia de Chile, y al instrumento musical debió Miranda muchos ratos alegres y por sobre todo su propia existencia. Debió este episodio conmover a las gentes, pues nada menos que Góngora de Marmolejo y Mariño de Lobera, los escritores de la conquista, han dejado a la posteridad, escrita en pergamino y letra diplomática, la forma de cómo unas flautas salvaron la vida de dos valientes conquistadores.

Corrían los aciagos meses de 1541 y Pedro de Valdivia, encontrándose en situación aflictiva, después del asalto de Santiago por las huestes del cacique Michimalongo, tuvo necesidad de recursos y escogió como mensajeros al Capitán Cortés Monroy y a Pedro de Miranda, «que con la misma facilidad manejaba la espada y la guitarra, entendía la ordenanza como el naipe, bailaba, cantaba y tocaba la flauta a la perfección».

Al atravesar el valle de Copayapo, los jinetes fueron a caer en manos de los indígenas. «Había en aquel pueblo, apunta Góngora de Marmolejo, unas cajuelas *con dos flautas* y acertando a topar con ellas Pedro de Miranda comenzó a tocar aquélla, con lo cual tenía abobados a los indios oyéndole repicar la flauta, cual otro Mercurio que, con el dulce tañer de su fístula, tenía embelesado a aquel Argos de los cien ojos». Dándole, agrega otro cronista, «tanto contento a la voz y música de ellas que le rogaban los vezase (avezase) a tañer y no lo matarían».

El sortilegio fué aún mayor en la hermosa hija del Cacique, doña María Lamancacha, y Miranda, «remedando en parte a Orfeo cuando fué en busca de su mujer al infierno», salvó su vida y la de su compañero por su destreza en el tocar.

Bautizada con tan peregrina aventura, la flauta tuvo un lugar de posición en la organología criolla. El mercedario Fray Antonio Correa, aprovechando el hechizo de la música sobre los naturales, «escogió cuatro de los más capaces y enseñándoles poco a poco, a poder de industria y de lecciones, los sacó maravillosos ministriles que, hechizados con el sonoro canto, se iban tras él absortos, que buen Orfeo subíase con sus flautas que él mismo había labrado todas las mañanas, al asomar la aurora, sobre el apacible cerro que hace ahora espaldas al Convento nuestro de la ciudad de Santiago, y despertaba con sus festivas voces, no sólo a los españoles, que al punto le enviaban sus yanaconas o indios de servicio, sino a todos los de la comarca».

Al entrar el siglo XVIII, la flauta, esas flautas de plata macheteada dignas de las grandes colecciones instrumentales, habían llegado a ser dilecto entretenimiento social. Y las niñas copetonas

de las tertulias de Santiago y las monjitas enclaustradas de los monasterios, formaban cuartetos y pequeñas orquestas, para lucir las unas frente a la cortesanía de los vecinos prominentes, y rendir las otras su sincera fe, a los pies de los policromados altares quiteños en las fiestas de devoción.

Por la época de la Independencia fueron muchos los padres de la patria que descansaron de sus fatigas de forjadores, al compás de la flauta.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

Obras varias de compositores suramericanos. Instituto Interamericano de Musicología. Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Montevideo.

Hoy que ya se derrumban los muros de incomprensión que se opusieron al conocimiento de la música latinoamericana fuera de los países de su origen, cobra mayor fuerza y exige ser vencido con mayor premura el casi único obstáculo que todavía impide su expansión: la falta de editoriales de música. Argentina dispone desde hace poco más de un año de una casa editora que imprime las obras de los maestros de la presente generación e incluso de valores que comienzan a destacarse. El esfuerzo que representa la Editorial Argentina de Música parece que en breve hallará su paralelo en México, en las ediciones de la Secretaría de Educación que se anuncian. Así, dos de las naciones de más avanzada cultura musical entre las de este continente están en camino de resolver el tan angustioso problema. Pero, ¿cómo pasarán de ser estimadas por simples referencias de algunos críticos o por ocasionales audiciones las obras de movimientos tan importantes en la música de América como representan los de Chile, Perú, Venezuela y otros países de habla española? Es claro que las editoriales de Argentina y México habrán de constreñir su poder difusor a las obras de los músicos del país. Para ello han sido creadas y, de momento al menos, no pueden pretender fines más amplios. Aunque Chile, como parece cercano, inicie la publicación de las obras de sus músicos, serán tan sólo tres los países de América Central y del Sur los que contarán con medios de hacerse oír y, en este caso, de darse a conocer, mientras la inmensa mayoría de los demás seguirán hundidos en absoluto silencio. La cultura musical de las Américas, que tiene tantos rasgos comunes, por encima de fronteras nacionales, adolecerá sin duda por mucho tiempo más de la traba que tal estado de cosas significa.

Habida cuenta de la situación considerada, se hace doblemente estimable la labor que, honestamente, sin gran aparato, cumple el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo. Por fragmentaria que pueda parecer, gracias al entusiasmo de quien en muchos aspectos es el pionero del interamericanismo musical, Francisco Curt Lange, esa labor ha cubierto ya etapas de inapreciable contenido, en cuanto se refiere al caso concreto de la publicación de composiciones de músicos de todas las Américas. La Editorial Cooperativa de Música, dependiente del Instituto Interamericano de Musicología, ha dado a la publicidad, desde 1941, a casi medio centenar de obras para todos los géneros instrumentales y vocales, de compositores de todas las naciones latinoamericanas. Es así, como los músicos chilenos Samuel Negrete, Carlos Isamitt, Melo Gorigoytía y Alfonso Letelier; los cubanos García Caturla y José Ardévol; los argentinos García Morillo, Graetzer, Juan Carlos

Paz, Suffern, Castro y Ginastera; el colombiano Posada Amador; los uruguayos Ascone, Cluzeau Mortet, Estrada y Tosar Errecart; el peruano Carpio Valdés y otros varios de Brasil, México, Venezuela, etc., han sido divulgados en las más amplias esferas.

Ediciones cuidadas y de agradable presentación gráfica, además de en alto grado económicas, las del Instituto Interamericano de Musicología representan una contribución, más valiosa cuanto mayor es el tiempo transcurrido, a la cultura musical del continente. Ojalá que cuando comienzan a surgir casas impresoras de música con fines estrictamente nacionales, esta obra colectiva no se vea disminuida. Muy por el contrario, debe recibir todos los estímulos, ser ampliada y mejorada hasta donde sea posible. Los caracteres de excepcional que tiene, de excepcional en lo elevado y lo vasto de sus propósitos, plantean exigencias que no pueden ser desoídas.

Próspero Bisquertt. «Juguetería». Diez piezas infantiles para piano. Edición del autor. Distribuidora M. Friedemann. Santiago. 1946.

«Juguetería», estrenada en la temporada sinfónica del pasado año en su versión orquestal, es una de las más recientes composiciones de Próspero Bisquertt. Músico chileno que no es ésta la primera vez que aborda, con su peculiar sutileza, el mundo mágico de las visiones y los juegos de los niños.

Estas diez piezas para niños, parecen haber sido pensadas por su autor, ante todo para ejercicio y recreo del incipiente estudiante de música, alma infantil afligida en exceso por las áridas teorías y práctica de la música en sus primeras lecciones. Pueden ser ejecutadas con facilidad por quien posea un conocimiento elemental del piano. Y con tan sencillos medios de escritura, encierran muchas esencias musicales, una emoción tan limpia como comunicativa, esa espontaneidad afectiva que se ha señalado con frecuencia en otros aspectos de la obra de este compositor.

La grabación de estas piezas, realizada en la Imprenta Universitaria, es impecable.

John W. Beattie - Josephine Wolverton y otros. The American Singer. Book Five. American Book Company, New York. 1946

Este seleccionado panorama, concebido como un repertorio universal para colegios y escuelas, en que trabajan con tanta devoción y eficacia un grupo de especialistas de pedagogía musical, se completa ahora con un V tomo. Comprende diversos y característicos trozos, tanto del cancionero folklórico de todos los pueblos, como versiones de los grandes valores del arte musical. Se incluyen en la compilación los países americanos. En la parte de Chile, figuran composiciones de María Luisa Sepúlveda, Julio Guerra, la tonada «El Marinero» y un «Villancico de Navidad» de la colección del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical.

Gracias a este utilísimo libro, podrán los alumnos norteamericanos encontrar un fácil camino de introducción a la música del Continente.

Las traducciones al inglés de los trozos latinoamericanos están hechas en forma que expresan adecuadamente el sentido y el ritmo poético de los originales.

«Nuestra Música». Revista bimensual. Director: Rodolfo Halffter. México. Primer número. Marzo de 1946.

Las Ediciones Mexicanas de Música, bajo la dirección del compositor Rodolfo Halffter, han puesto en circulación, como comienzo de una vasta labor editorial, la revista bimensual «Nuestra Música». Con una impecable presentación gráfica y una máxima selección en sus colaboraciones, la nueva revista musical latinoamericana sin duda ha de cubrir con pleno éxito los altos fines de cultura que persigue.

Figuran en la redacción de «Nuestra Música» críticos y musicógrafos del prestigio de Carlos Chávez, Blas Galindo, el ya citado Rodolfo Halffter, Adolfo Salazar, Luis Sandi, Jesús Bal y Gay y Pablo Moncayo. Como se advierte con la sola enumeración de estas personalidades, la nueva revista es un fruto maduro de la excelente cooperación que los músicos y musicólogos mexicanos y los españoles allí emigrados llevan a cabo desde hace ya más de seis años en todos los campos de las actividades musicales.

En la sección correspondiente de este número de la Revista Musical Chilena figura el sumario detallado de «Nuestra Música», por lo que no vamos a repetirlo. Queremos sí extraer el Editorial de este número con que inicia «Nuestra Música» su vida y en el que se definen sus fines. Dice: «Los compositores que editamos Nuestra Música, nos hemos agrupado con el propósito de trabajar fraternalmente. Como nuestros temperamentos creadores son distintos,—lo cual consideramos un hecho afortunado—, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituimos, pues, escuela. Tampoco lo pretendemos. Ahora bien: a todos y a cada uno de nosotros nos anima—jeseo sí!—un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente,—como compositores, como organizadores y como críticos,—al desarrollo musical de México». Continúa este Editorial con la exposición de las actividades a que Nuestra Música ha de servir de órgano de difusión y de los hechos musicales a los cuales prestará un interés más atento. Nuestra Música se empeñará en ampliar el conocimiento de «las personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable del público melómano», así como de reflejar con claridad la realidad musical mexicana.

Deseamos a la aportación a la cultura musical de América que representa la nueva revista mexicana el éxito que merece en el cumplimiento de su labor.

LIBROS APARECIDOS

HISTORIA Y BIOGRAFIAS

- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO, *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945.
- CHASE, GILBERT, *The story of music*. Broadcast series of the NBC University of the Air, a public service feature of the National Broadcasting Company, presented in cooperation with the National Federation of Music Clubs. Handbook, Vol. I, 1945-46. New York: Published for the National Broadcasting Co. by the Southern Music Publishing Co., 1945.
- GUTHRIE, TYRONE (and others) *Opera in English*. (Sadler's Wells opera books, edited by Eric Crozier). London: John Lane, 1945.
- TCHAIKOVSKY, PETER ILICH, *The diaries of Tchaikovsky*. Translated from the Russian, with notes, by Vladimir Lakond. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1945.
- CHAILLEY, JACQUES, *Petite histoire de la chanson populaire française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1942.
- CORTOT, ALFRED, *La musique française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1944.
- RINALDI, MARIO, *Antonio Vivaldi*. Milano: Istituto d'Alta Cultura, 1943.
- SCHLITZER, FRANCO, *Il grande requien di Ettore Berlioz*. (Quaderni del R. Conservatorio di Musica di Napoli). Napoli, 1939.
- TIBALDI CHIESA, MARIA, *Paganini. La vita e l'opera*. III edizione. Milano: Garzanti, 1944.

MISCELANEA

- BARBACCI, RODOLFO, «Anécdotas Musicales». Segunda edición. Editorial Casa Mozart. Lima. Perú.

OTTO, E. DEUTSCH, «St. Caecilia's Album». W. Heffer & Sons. Cambridge. Inglaterra.

KERR, WILLARD A., *Experiments on the effects of music on factory production*. (Applied Psychology Monographs, N.º 5). Stanford University, Calif.: Published for the American Association for Applied Psychology by Stanford University Press, 1945.

DEINKER, HENRY S., *Texts of the vocal works of Johannes Brahms in English translation*. New York: Printed privately and distributed by the Association of American Colleges. Arts Program, 1945.

BERLINER PHILHARMONISCHES ORCHESTER, 1882-1942. Mit Beiträgen von Fred Hamel, Heinz Joachim und Friedrich Herzfeld. Herausgegeben von Friedrich Herzfeld im Auftrag des Berliner Philharmonischen Orchesters. Berlin-Wilmersdorf: H. Heinemann.

TECNICA

EVANS, EDWIN & HAROLD C. HIND, *The instruments of the orchestra*. A short illustrated survey of the distinguishing features of each instrument. London. New York: Boosey & Hawkes, Ltd., 1945.

KESSLER, HUBERT, *Simple strict counterpoint*. In collaboration with F. B. Stiven. Completely revised edition. Ann Arbor, Mich.: Edwards Brothers, Inc., 1942.

HAMLIN STUDIES IN MUSICOLOGY. Edited by Ernest Krennek, St. Paul, Minn.: Hamline University, School of Fine Arts. 1945.

ARCHIBALD T., DAVISON, *The technique of choral composition*. Cambridge. Harvard University Press. 1945.

MUSICA IMPRESA

DENT, EDWARD JOSEPH (and others), Mozart's «Cosi fan tutte». (Sadler's Wells opera books, edited by Eric Crozier). London: John Lane, 1945.

MOZART, W. A., Six Country Dances. K. 606, para viola y orquesta de cuerdas. Associated Music Publishers Inc. New York. 1946.

HINDEMITH, P., Symphonic Metamorphosis of themes by Carl Maria von Weber. Partitura de bolsillo. Associated Music Publishers Inc. N. Y. 1946.

HINDEMITH, P., Music of Mourning (Traue musik) para viola y orquesta

de cuerdas. Associated Music Publishers. N. Y. 1946.

HINDEMITH, P., Eight English Songs, para soprano o contralto, con textos de poetas ingleses y norteamericanos. Associated Music Publishers. N. Y. 1946.

STRAWINSKY, I., Four Norwegian Moods. Partitura de bolsillo. Associated Music Publishers Inc. N. Y. 1946.

STRAWINSKY, I., Dances Concertantes. Associated Music Publishers. 1946. partitura de bolsillo.

TOCH, E., Pinocchio. Obertura. Partitura de bolsillo. Partitura de orquesta y partes. Associated Music Publishers. N. Y. 1946.

REVISTA DE REVISTAS

Nuestra Música. Revista bimensual. Publicación de Ediciones Mexicanas de Música. México. D. F. N.º 1. Marzo de 1946.

Editorial

Blas Galindo

Música popular y música culta en Hungría

Sobre los orígenes de la Chacona

Actividades del Grupo

Notas

Informaciones.

Carlos Chávez

Béla Bartók

Adolfo Salazar

Contrapunto. México. N.º 2. Vol. 2.º Marzo, 1946.

Editorial

Juan Sebastián Bach

La nueva música italiana

Khachaturyán, un nuevo compositor soviético

Luis Moctezuma

Raymond Petit

T. Mijailov

Conservatorio. Publicada por el Conservatorio Municipal de la Habana. N.º 6. Enero a Marzo de 1946.

En torno al «Capriccio para flauta, oboe y piano» J. Ardévol

El grupo «Renovación Musical»

Crítica de conciertos

Actividades del Conservatorio.

L. Hurtado

Música. Guatemala. Febrero. 1946.

Ricardo Castillo, compositor nacional
La música popular de Hispanoamérica

José Luis Cifuentes
Tito del Moral

Journal of Renaissance and Baroque Music. Publicado por el Institute of Renaissance and Baroque Music. Cambridge. Massachusetts. Vol. 1. N.º 1. Marzo de 1946.

Editorial	
Musical Scholarship and the University	A. T. Davison
The Gregescha and the Giustiniana of the XVI Century	Alfred Einstein
La contribution italienne au «Thesaurus Musicus» de 1564	Ch. van den Borren
The concept of the «Imitazione della natura» in the XVI century	Armen Carapetyan
Renaissance News	
Bibliography	
Books.	

The Dancing Times. Londres. Marzo. 1946.

The first ballet	Dyneley Hussey
Ballet in Palestine	Richard Humphrey
Kandyan Dancing	R. H. Bassett

English Dance and Song. Revista de la Sociedad Inglesa de Danzas y Canciones Populares. N.º 3. Vol 10. Febrero, 1946.

Editorial	
The revival of the Morris Dance	H. y D. Kennedy
Library Talks	
Informations.	