

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

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

**14**

---

**SEPTIEMBRE 1946**

## INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

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

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

# EDUCACION MUSICAL

Boletín Mensual Informativo  
de la Asociación de Educación  
Musical

Publicación especializada sobre  
Pedagogía de la Música

INDISPENSABLE PARA  
EL PROFESORADO

Pida suscribirse a la Redacción: AGUSTINAS 620, Santiago



Música y toda clase de ins-  
trumentos los encontrará en

**CASA AMARILLA**

SAN DIEGO 128 - TELEFONO 83483

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

---

AÑO 2. *Santiago de Chile, Septiembre de 1946* N.º 14  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

---

## SUMARIO

### EDITORIAL:

<i>Estímulo a la música chilena</i> . . . . .	3
CHARLES SEEGER.— <i>Música y Musicología en el Nuevo Mundo</i>	7
CARLOS A. HERRERA.— <i>El canto uruguayo, en la música de Broqua y Cluzeau-Mortet</i> . . . . .	19

### CRONICA

<i>Noticias</i> . . . . .	27
<i>Conciertos</i> . . . . .	29
<i>Actividad musical en el extranjero</i> . . . . .	38

### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Monteverdi. Un hombre de su tiempo.</i> . . . .	44
--	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Los comienzos de la música de cámara en Chile</i> . . . . .	46
--	----

EDICIONES MUSICALES . . . . .	48
LIBROS APARECIDOS . . . . .	50
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	50

## EDITORIAL

### ESTIMULO A LA MUSICA CHILENA

**D**entro de la fama de país musical que Chile va de año en año conquistando en el extranjero y que de un simple rumor se ha transformado en una realidad, acerca de la cual se habla en toda América y se empieza a hablar en Europa, ocupa un lugar muy importante el hecho de que nuestra vida artística cuenta con uno de los grupos más nutridos de compositores que existen en este hemisferio. Ya no se nos menciona solamente en cuanto al país de origen de algunos grandes ejecutantes o de uno que otro nombre de creador que haya logrado traspasar los mares. Se sabe fuera de Chile que tenemos una vida musical activa, que se realizan innumerables conciertos en nuestras temporadas, que hay buenos directores chilenos y que, junto a los nombres ya divulgados, hay un nutrido grupo de personas que escriben buena música y que, con diferencias muy notables entre sí, representan un florecimiento de la creación musical, paralelo al que en los últimos tiempos, ha tenido el arte poético. Desde nuestro pasado, que se decía demasiado circunscrito a los historiadores, nos hemos transformado en un país de poetas y de músicos; es decir, en un campo fértil para las manifestaciones menos terrenales de la creación intelectual.

Esta fama que corresponde a una realidad, en cuanto a la actividad de nuestros compositores necesita, sin embargo, un comentario. Si consideramos el número de obras estrenadas anualmente, de creaciones nuevas de nuestro país, veremos que el balance es pobrísimo y que está en absoluto desacuerdo con la gran actividad que estamos o deberíamos estar desarrollando. Se toca muy poca música chilena y cuando esto ocurre, se hace como por compromiso, como quien tuviera que soportar una desgracia inevitable, un sino pesado y fatal que gravita sobre los conciertos, sobre el público y sobre la economía musical de este país.

Situación que es general respecto de la música contemporánea; ya que los conciertos, sea por razones de perfeccionamiento técnico, por rutina o por factores comerciales, se van convirtiendo en museos históricos. Lo que representa la amenaza de socavar, de una manera esencial, la vitalidad creadora que Chile ha empezado a demostrar en el campo de la música de este siglo. O los compositores no escriben bastante música o la música que escriben queda

encarpetada, esperando el fallecimiento y por lo tanto el ingreso de los autores al Parnaso.

La primera pregunta que nos hacemos es ésta: ¿Se escribe bastante música en Chile?; los compositores, ¿hacen de la creación una actividad capital en su vida o son lo que los franceses llamaron «pintores del día Domingo»? La verdad es que si tomamos la lista de los compositores chilenos, comenzando por los más venerables, los consagrados e ilustres, hasta los más jóvenes, advertiremos un gran desequilibrio en la actividad de nuestros músicos. Hay quienes han escrito mucho y ahora escriben muy poco o absolutamente nada; hay otros que están dedicados a composiciones que parecen ser como catedrales góticas, por cuanto necesitan de varias generaciones para ser terminadas, o como ese parquet que existe en el Convento de los Jesuitas de Santiago, obra de la vida entera de un hermano lego; por fin, hay otros que escriben música, simplemente como los árboles producen fruto, sin pensar en cambiar los destinos del mundo ni erigirse un monumento en cada composición. Otro aspecto irregular de nuestros compositores es que existen géneros o tipos de composición en que todos coinciden y otros que están prácticamente abandonados. Por ejemplo, es extraordinario el hecho de que en casi diez años se hayan presentado, o sepamos que existen, poquísimas composiciones para piano, muy pocas para canto y, en cambio, tengamos un apreciable número de obras orquestales. Es cierto que si la necesidad crea el órgano, en música el órgano crea la necesidad, y no fué cosa rara ni arbitraria constatar que la sola existencia del Cuarteto Chile trajo de inmediato un enriquecimiento de la producción de cuartetos. Los pianistas, la especie más rutinaria y menos interesada por la música dentro de los ejecutantes, no tocan música chilena, no desean tocarla y no les interesa y por eso no se escribe para piano. Algo semejante ocurre con los cantantes: en su mayoría no saben música, no les preocupa el solfeo y, como consecuencia lógica, cuánto exige el esfuerzo de tener que interpretar una melodía que precisa de un oído educado, les rechaza e incomoda. Casi no se escribe música para canto. Y así podríamos seguir con muchísimos géneros que están supeditados al escaso interés que los intérpretes demuestran por la música nueva. Y entiéndase bien que cuando hablamos de los intérpretes, no nos referimos a las excepciones que existen en cada ramo, a los poquísimos héroes que se aventuran en el campo ingrato de los conciertos sin convulsiones histéricas de masas enloquecidas.

Los compositores chilenos carecen de estímulo y no tienen en su favor ninguna de las iniciativas que fomentan sistemáticamente las artes plásticas o la literatura. El discutido Premio Nacional viene a corresponder a la música cada tres años y no está claro que esta designación no deba ser compartida entre compositores, ejecutantes, intérpretes y estudiosos de la música en general. Frente a esto existen los concursos anuales de literatura, premios de muchas categorías, interés de las editoriales por los escritores chilenos; existe el Salón Oficial de Artes Plásticas con premios periódicos,

---

en los que bien o mal distribuidos, los artistas encuentran un apoyo a su labor. En música hablamos muchísimo acerca de lo que hemos obtenido, no nos asusta gastar, (o «perder» como dirán los balances), grandes sumas en conciertos de escasísima utilidad cultural con ejecutantes «importados»; en cambio, a muchas personas parecería escandaloso que a los compositores se les encargaran obras o se les adjudicaran premios equivalentes a lo que cuesta la sola aparición de un director de orquesta extranjero en un concierto corriente.

Esta es una falla y una falla muy grave que debemos reparar si no queremos ver extinguida una de nuestras glorias más auténticas: la composición chilena; si no queremos seguir presenciando el espectáculo de compositores que escribieron hace quince o veinte años y que no trabajan, o porque no se renuevan o porque no existen estímulos que los obliguen a bajar del pedestal histórico a que se han encaramado en vida.

Todo esto debe ser reparado cuanto antes y debemos tomar en consideración circunstancias delicadas que existen en torno de la composición. Primeramente, en Chile son los compositores los que manejan sus actividades; es decir, son ellos mismos los que van a tener que crear sus propios estímulos y esto envuelve una responsabilidad grave, ya que estos estímulos deberán establecerse con la imparcialidad más absoluta, con la amplitud más grande y, a la vez, asegurando una calidad que hemos obtenido en la música y de la cual no podemos descender. En seguida, en nuestra composición musical existe el problema de las implicancias: los compositores son pocos y difícilmente podrán ser jueces y partes en el mismo pleito. No deberemos llegar a la idea absurda, que mucha gente tiene, de que para decidir sobre música, es necesario llamar a un ingeniero, a un agricultor o a un sacerdote, porque, naturalmente, como estas personas no son del oficio, no tienen prejuicios, al carecer también de juicio musical. Luego queda otro problema de difícil solución. ¿Cómo equiparar los géneros de la composición musical? ¿Se debe pensar en el establecimiento de concursos que en cierto modo se van a considerar como una «producción musical dirigida»? Los premios, ¿deberán ser premios en dinero, o simplemente la ejecución de las obras, o ambas cosas? Todos éstos son tópicos que debemos abordar y respecto de los cuales las sociedades musicales tienen la obligación de reflexionar.

En nuestro concepto la solución de esta difícil encrucijada en que está la música chilena debe comprender dos etapas. Primero, la de estimular la creación por medio de un Festival Anual, en que se ejecuten en primer lugar y se premien las obras nuevas; Festival destinado preferentemente a sacar a los compositores de su cómoda inactividad, a ponerles en cierto modo el pie forzado de escribir y de presentar obras con la sencillez con que un creador debe dar sus frutos. Luego debemos también considerar el hecho universal de que la música contemporánea está prácticamente fuera de la ley y, respecto de la nuestra, debemos asegurar que no se olvide; por lo tanto, hay que revivir las obras chilenas que no se hayan ejecutado

en un determinado lapso. Frente al *Salón Oficial de la Música* debemos ir creando el *Museo Histórico de la Música Chilena*, con su complemento en una Discoteca de esta misma música. Como resumen de todo lo anterior, es necesario desarrollar una activa labor por incorporar a los conciertos la buena música chilena; la que haya sido seleccionada en los festivales debe ser repetida, presentada en las temporadas de conciertos e impuesta al público, de la misma manera que se han impuesto muchas composiciones del pasado cuyo valor artístico es a todas luces menor que el de nuestra música. Debemos crear, con el objeto de la difusión, un sistema de reproducción escrita, en forma de poder abastecer las necesidades de ejecutantes y de directores de orquesta, ya que unos y otros, cuando tienen interés por nuestra música, o simplemente se les exige que la toquen, tropiezan con la inexistencia de ediciones, con la falta de duplicados de las partituras y de los materiales de música de cámara y de música orquestal.

El problema que hemos tocado en los párrafos anteriores es una cuestión de la mayor gravedad. No podemos permanecer indiferentes ante la disminución o el amortiguamiento de nuestra inquietud creadora, ante la comercialización progresiva de los conciertos y ante el estancamiento de los programas, constreñidos entre la rutina del público y los requisitos de la taquilla. En este callejón sin salida será siempre la música chilena la que lleve la peor parte, porque tiene todos los factores en su contra: el estar viva, el pretender seguir viviendo, el ser de esta época y el ser obra de este continente, en cuya capacidad artística se tiene poca fe, y *se procura* seguir teniendo poca fe, porque así conviene a los intereses de las empresas extranjeras.



# MUSICA Y MUSICOLOGIA EN EL NUEVO MUNDO

P O R

*Charles Seeger*

Con motivo de una sesión conjunta de las sociedades Nacional de Profesores de Música y Americana de Musicología, fundadas respectivamente en 1876 y en 1935, pronuncié unas palabras sobre el estado actual y las relaciones que existen entre la Música y la Musicología en este continente. Las ideas expuestas en aquella disertación, son las que ahora recojo en este escrito.

No se ignora la relación de ambos campos de la cultura y de todos los hombres que en ellos trabajan; los músicos son elementos integrales de la cultura y los musicólogos vienen a ser los difusores de ella en la más amplia medida. Por ello, sólo me ocuparé, ante tan vasto panorama, de los puntos capitales que conducen hacia el objetivo primordial que me he propuesto; que es enumerar algunas de las cosas que ahora deben ser realizadas, en este momento en que el mundo goza de un relativo restablecimiento de la paz. Cosas que pueden ser llevadas a cabo con mayor rapidez si alcanzamos una mejor comprensión que la obtenida hasta ahora entre nosotros, de la naturaleza de lo que cada tipo de estos trabajos reclama y si somos capaces, sobre las bases de ese mejor conocimiento, de ampliar algunos de nuestros planes de acción y de emprender una eficiente colaboración en el desarrollo de ellos.

## I

Al establecer el límite geográfico del Nuevo Mundo para mi escrito, abarco, creo, la más amplia área de que confío poseer, en este instante, un extenso conocimiento, a la vez que razonables posibilidades de impulsar los necesarios planes de desarrollo. Ni nuestra música, ni nuestra musicología se han desarrollado exclusivamente dentro de esta área, sino, como podemos comprobar, dentro de fronteras nacionales más restringidas. Ambas derivan, en lo sustancial, de Europa, respecto de la cual tan sólo en los días presentes empezamos a formular nuestra declaración de independencia cultural. Pero de la música y de la musicología en Europa sabemos poco a partir de 1939, excepto que ambas han sufrido grandes pérdidas, tanto en hombres como en materiales. Me complace poder expresar que la Sociedad Internacional de Musicología todavía mantiene su oficina de trabajo en Basilea y que el *Acta Musicológica* se ha mantenido al día; a pesar de que no hayamos recibido ningún ejemplar de ella desde 1941. Poco es lo que puedo agregar sobre esto.

En cuanto a lo que se refiere al Oriente, no sabemos más ahora de lo que antes supimos sobre el problema de las relaciones que aquí consideramos, pero casi podemos prescindir de esta información.

Hasta donde me es conocido las investigaciones en el campo de la música oriental se han visto paralizadas durante la guerra. La única contribución de que he tenido noticia es una revisión hecha por Richard A. Waterman, durante el Verano de 1944, de los materiales bibliográficos existentes en los Estados Unidos relativos a la música del Medio y Lejano Oriente.

A pesar de que desearía llevar a cabo una relación que tuviera por meta el mundo entero, he de limitarme a que el Nuevo Mundo constituya nuestro presente límite de referencias. Ocurre que éste ofrece una sorprendentemente homogénea región cultural en estos aspectos, ya que sus diversas partes se han desarrollado dentro de las mismas líneas generales, no obstante el pequeño o ningún contacto entre ellas. La única diferencia cualitativa importante entre la América Latina y la del Norte que podría ser considerada en conexión con nuestras consideraciones presentes, es que entre los anglo-americanos existe algo así como un cisma, que divide a los músicos y musicólogos; un cisma que, afortunadamente, estamos en camino de superar. El que se produzca se ha debido, a mi parecer, a dos hechos: primero, la extrema división de la cultura en compartimentos dentro de los Estados Unidos y segundo, el reciente desarrollo de la musicología como una disciplina formal en nuestras universidades. En América Latina, donde el número de actividades musicales y musicológicas es menor, existe una más pequeña división en compartimentos.

## II

Cuando me refiero a la relación que existe entre la Música y la Musicología dentro de la «unión» de sus fines, expreso mi creencia de que debe ser esta unión considerada como un hecho. El tema ha sido trillado ampliamente desde la primera vez que lo tocó Guido Adler, hace unos sesenta años en su «Vierteljahrsschrift» (1). Es bien sabido que la teoría de la música se relaciona estrechamente con el desarrollo de su práctica; pero ya no se admite comúnmente el que con frecuencia precede y acompaña también a la práctica. La Musicología prepara y tiende los rieles sobre los cuales corre el tren de la música. Tomemos, por ejemplo, el repertorio de nuestros conciertos. Las viejas obras han sido descubiertas y preparadas para su interpretación por la Musicología. Las nuevas están en su mayor parte fuertemente influenciadas por la Musicología Histórica, incluso desde que, bajo su influencia, Eric Satie inventó la Musa que tenía un ojo en la parte posterior de la cabeza. El entrelazamiento de la Música y de lo que se habla sobre Música, se ha hecho, no obstante, tan habitual que mucha gente todavía se desorienta cuando se encara con la necesidad de distinguir entre Música

(1) Adler, Guido. «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1 (1885).

«Alle Völker, bei welchen man von einer Tonkunst sprechen kann, haben auch eine Tonwissenschaft, wenngleich nicht immer ein ausgebildetes musikwissenschaftliches System. Je jöher die Erstere, desto ausgebildeter die Letztere».

y Musicología, o de definir sus relaciones. Debería, tal vez, señalar las tres falacias que han amontonado nebulosos pensamientos sobre este asunto, especialmente durante los últimos años.

La primera falacia es considerar nuestra propia rama de la Música o Musicología como el conjunto de todas las demás. El especialista,—y muchos de nosotros hemos actuado como especialistas,— debe por necesidad hacer uso de un estrecho punto de vista en la dirección de sus trabajos. Por la adición y agrupamiento de muchos pequeños puntos de vista, conseguimos un amplio panorama de los campos de la música o de la musicología como un total. El total, debemos recordarlo, es algo más que la mera suma de sus partes. Ante todo está preeminentemente determinado por la relación que existe entre esas partes. Lo que no hace que la visión amplia sea mejor que la estrecha, o vice-versa. Ello es algo que el especialista no puede ignorar por completo.

La segunda falacia es disponer un valor más elevado sobre otro valor, antes que sobre los hechos, o vice-versa. Calidad y cantidad son condiciones para la mutua existencia de ambos y no son conmensurables.

La tercera falacia, corolario de la segunda, es permitir que las determinaciones de valores colorean nuestras determinaciones de los hechos. Así, la actitud de que sólo la «buena música» es música, o sólo la «buena musicología» es musicología, es insostenible, y corresponde también a la actitud de que tan sólo la contribución de algo nuevo a la música hace del que la aporta un músico, o la contribución de algo nuevo a la musicología hace al musicólogo.

### III

Refiriéndonos ahora a la música de las Américas, ¿cómo podremos decir «lo que es» con la intención de expresar «esto es en tal o cual estado»? Un panorama de las líneas principales puede servir para esbozar un concepto de la naturaleza del total de estas actividades, dentro de un sector. Permítasenos expresar en qué consiste tal actividad: 1) Tradiciones.—Músico-culturalmente implican categorías de formas y contenidos heredados, practicados, modificados y propagados, como por ejemplo, los amerindios, los europeos y africanos o la inter-influencia (2) cultural entre ellos, así como los productos que de ellos se derivan.

2) Idiomas.—Variaciones en el tipo de uso de las tradiciones, dentro de diferentes niveles culturales, o para servir diferentes funciones sociales: como, por ejemplo, supervivencias del arte

---

(2) El autor emplea el término «acculturation» que no tiene versión exacta en castellano. Agrega una aclaración sobre este término que dice: *acculturation* fué definido en 1935 como sigue, por un comité del Consejo de Investigación de las Ciencias Sociales: «*Acculturation* comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos de individuos que tienen diferentes culturas llegan a un continuo contacto de primera mano, con los subsiguientes cambios en los modelos de la cultura original de cada uno o de ambos grupos». (Ver «*American Anthropologist*», Vol. 38. N.º 1. Enero-Marzo-1936).

primitivo o tribal derivadas de sus orígenes amerindios y africanos, del arte folklórico, las bellas artes y el arte popular de origen europeo; híbridos entre estas manifestaciones artísticas y productos que de ellas nacen.

3) Métodos de transmisión.—Orales, escritos o en parte orales, en parte escritos; aportados por una educación tanto formal como informal.

4) Distribución cuantitativa entre la población, de las tradiciones y los idiomas.

5) Factores cualitativos empleados en la evaluación de las tradiciones y de los idiomas; productos particulares de éstos y su distribución por áreas, capas sociales, etc., con referencias a los estilos y maneras.

6) Desarrollo de los tributos rendidos a la tradición o a los idiomas; por ejemplo, a través de publicaciones, bibliotecas, radio, películas cinematográficas, fonografías, etc., derechos de propiedad, organizaciones de campos especiales, etc.

7) Integración de las tradiciones e idiomas en la cultura; como, por ejemplo, su función social, su efecto sobre la conducta de los individuos y grupos, su relativa autonomía y dependencia, su control interno y externo.

#### IV

Las tradiciones amerindias sobreviven,—hasta qué punto sin modificaciones desde el advenimiento de las europeas, no lo sabemos,—en más o menos aislados lugares, a través de todo el hemisferio. En su inter-influencia cultural con las tradiciones europeas, son particularmente fuertes en México y en el Altiplano andino.

Las tradiciones europeas, sin sustancial inter-influencia cultural, son particularmente fuertes en Norteamérica y Argentina, así como en Chile y Uruguay. Predominan, por supuesto, a lo largo de todo el hemisferio, en las áreas cosmopolitas y en las secciones rurales que dependen económica y socialmente de aquellas áreas.

Las tradiciones africanas perviven en una forma comparativamente más pura en algunas localidades y experimentan una amplia y variada inter-influencia cultural con las tradiciones europeas, a lo largo de las islas costeras y del litoral atlántico, desde el Brasil meridional a los Estados Unidos. Así como en algunos otros lugares; las costas del Perú, pongo por caso. Notorios ejemplos de inter-influencia cultural entre las tradiciones amerindias y africanas, sin intromisión de las europeas, son raros, pero no nos sorprendería si eventualmente se prueba que son más comunes de lo que se supone al presente.

La música folklórica no ha sido por lo general diferenciada de la música popular, hasta el momento actual, excepto en los Estados Unidos, Argentina, Méjico, Chile y Brasil, y por algunos estudiosos de otros países. Existen razones para creer que los idiomas son distintos en la mayor parte de estas localidades, pero en las colecciones todavía no se recogen esas diferencias. Y lo que todavía

---

es más extraño, sobre algunas áreas se informa «Sin canciones» o «sin música». Lo que permanece sin comprobación.

Las tradiciones orales sirven a la vasta mayoría de las poblaciones de América Latina o América del Norte. La educación musical está apoyada por la ley en la mayoría de los países, pero, como en Estados Unidos antes de 1900, los cursos de Solfeo la gravan poderosamente. La enseñanza de las bellas artes, sobre todo en lo que se refiere a la técnica del piano, se deja a los grandes centros, fuera de los Estados Unidos; pero la de los instrumentos de madera y cuerdas no presenta una situación tan favorable. Las artes musicales dependen en América Latina de subsidios de los gobiernos en una extensión desconocida en la América de habla inglesa. Es una cuestión por resolver saber hasta qué punto el arte de la música es practicado ya por más del 2% de la población fuera de los Estados Unidos o por más del 5% dentro de nuestro país. La producción sobresaliente en la música del hemisferio sin duda es la contenida en los idiomas de la música popular y de la folklórica; y en los géneros híbridos de ambas, tales como el *hill-billy*, del cual existen variedades paralelas en la América Latina.

Sobresalientes integraciones de las tradiciones e idiomas diversos,— entre sí mismos y con la cultura,— empiezan a ser advertidas por los músicos y musicólogos de varios lugares. Brasil ha ofrecido alrededor de unas 1900 y ha conseguido así la más avanzada posición que hoy existe en estos aspectos; Méjico le sigue muy de cerca en el segundo puesto. Cuba, mientras Caturla y Roldán vivieron, estuvo a punto de emparejarse con el Brasil en esta clase de investigaciones, pero parece haber perdido mucho impulso desde la muerte de esos músicos, hace pocos años. La música popular cubana, así como la mejicana y la brasileña y el jazz de los Estados Unidos han obtenido los más destacados éxitos.

La organización profesional es débil o no existe en la mayor parte de los países americanos, aparte de en los Estados Unidos. Honrosas excepciones constituyen las juntas profesionales que establecieron y sostienen a la Orquesta Sinfónica Mejicana y a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Las publicaciones fluctúan en su aparición, siendo las más sostenidas, las de Argentina. Lo mismo puede decirse de la fonografía, que es débil en todas partes fuera de los Estados Unidos, así como las bibliotecas, la fabricación de instrumentos, el comercio y las empresas de conciertos. La situación de los convenios de derechos de autor y de interpretación es anárquica. Se hacen poderosos esfuerzos para modificarla. La Unión Panamericana ha llamado a una Conferencia Interamericana de expertos en derechos de autor, que deberá reunirse en Washington dentro de este año. Dos agrupaciones rivales de sociedades interesadas en estas materias: la FISAC, (Federación Interamericana de Sociedades de Autores y Compositores) y un supuesto Consejo Panamericano aliado con la CISAC, (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), se reunirán antes o después de la Conferencia, en un esfuerzo por dirimir sus diferencias. La ASCAP (American Society of Composers, Authors and

Publishers), tiene contratos con ambas. De interés para los compositores y autores es informarles de que los editores están intentando entroncar a las sociedades latino-americanas de autores y compositores en una agrupación como la ASCAP.

Baste con lo dicho sobre las formas exteriores. El aspecto que presenta en su contenido la música artística latino-americana, ofrece una estrecha semejanza con el aspecto de la producción musical de este género en los Estados Unidos. Ambos muestran los habituales epígonos de procedencia europea: conservadores, liberales, experimentadores del folklore, forjadores en los doce tonos, etc. En este último y particular idioma de la música artística, disponemos ciertamente de «un solo mundo». Los idiomas folklóricos y populares representan más que un rompimiento con la tutela europea y tienen, lo que es bastante interesante, mucho más amplio y caluroso arraigo en los respectivos pueblos.

## V

Refiriéndonos ahora a la musicología del hemisferio, es de advertir una significativa diferencia entre los norte y los latino-americanos. En la América Latina, la palabra musicología es empleada en el más amplio sentido para designar cualquier conferencia o escrito sobre música concebido con seriedad. Los críticos de música, los profesores, los autores de libros sobre solfeo y armonía, etc., pueden ser considerados como musicólogos. En este sentido es en el que la palabra musicología es empleada en España e Italia, aunque también se ofrecen ejemplos de un tal uso en Alemania y Estados Unidos (3). Tanto en Alemania como en los Estados Unidos, una estricta definición de esta ciencia ha sido establecida al mismo tiempo. Otto Kinkeldey (4) la ha expresado con propiedad: «Musicología, una palabra formada por analogía con filología, teología, psicología o biología, se emplea para designar el cuerpo entero de un sistematizado conocimiento sobre la música, resultante de la aplicación de un método científico de investigación, o de una especulación filosófica fundada en una sistematización racional, sobre los hechos, el proceso y el desarrollo del arte musical, en relación con el que existe entre el hombre en general (e incluso los animales) y el arte». Dentro del espíritu de esta definición fué fundada, y se ha perfeccionado la Sociedad Musicológica. La importancia de la diferencia entre este punto de vista y el de Wolf se hace presente cuando nos detenemos en un atento examen, especialmente cuando consideramos qué es un musicólogo. Glen Haydon (5) lo establece con claridad, cuando dice: «Cualquier capacitado músico conoce bastante sobre la música, de una manera más o menos orga-

(3) Wolf, Johannes. Article «Musikwissenschaft» in *Das Atlantisbuch der Musik* Berlín-Zürich, 1937. «Das Begriff Musikwissenschaft umschliesst das Wissen von allem was sich auf den Ton bezieht».

(4) Kinkeldey, Otto. Article on «Musicology» in *The International Encyclopedia of Music*. New York, 1939.

(5) Haydon, Glen. «Introduction to Musicology». New York. 1941.

---

nizada y sistemática de sus conocimientos musicales; pero no podemos por lo general considerarle como un musicólogo, a menos de que se consagre especialmente, por medio de la aplicación de métodos científicos, a incrementar nuestro conocimiento respecto de la música».

El peligro,—si ciertamente esto constituye un peligro,— que existe en el demasiado amplio sentido dado al término, ha sido proclamado por Kurt Sachs (6). «Cualquier muchacha que pergeña un artículo de diario, ordenando unos datos transcritos del Diccionario Grove sin demasiados errores, se considera a sí misma un musicólogo». Debo agregar que,— es mi creencia—una gran parte de los miembros de la Sociedad Musicológica Norteamericana estiman lo mismo que el Dr. Sachs. Después de haber mantenido una larga lucha para asegurar el reconocimiento del estudio de la música como una disciplina universitaria y sufriendo todavía por algo así como un complejo de inferioridad, se siente cierto nerviosismo ante el empleo del término «musicólogo», tal como se le aplica a uno mismo o a cualquier otro. A mi juicio, por qué no preguntarse: ¿No se podrían acoger estos vagos anhelos de los que «quieren pertenecer» a la musicología o, por otra parte, aprovecharse de ella, con una sonrisa? Existe un buen precedente de algo muy parecido al caso de que hablamos. Durante cierto tiempo, unos cuantos ingenuos se auto-calificaron de «psicólogos». Pero la psicología continúa siendo el valioso nombre de una disciplina universitaria. Y los psicólogos de buena fe continúan permitiendo que se los designe como tales.

Atendido los intereses de la armonía y la cooperación que hay que procurar, especialmente entre músicos y musicólogos, pero también para abarcar a aquellos que quisieran evitar la última designación o que se satisfacen con la vaga de «musicógrafos» (un término común en la América latina y sajona) querría proponer un restablecimiento del punto de vista que parece representar en sustancia las mejores ideas de nuestro campo; punto de vista que presento aquí a la consideración de los miembros de nuestra Sociedad Musicológica. El objeto principal de esta presentación es mostrar, en forma de una serie de modos de operar, las etapas de un proceso, que fué comenzado en común por los músicos y los musicólogos, pero que llega ahora al momento en que donde las dos partes se diferencian.

Permítaseme decir que la musicología comprende los cinco modos de operar que siguen:

- 1) Uso del arte de la palabra.
- 2) Estudio del arte de la música,
- 3) En una deliberadamente metódica manera,
- 4) Para el progreso del conocimiento *de y sobre* la música, y
- 5) Del lugar y función de la música en la cultura.

Es claro, que un músico serio realiza las tres primeras clases

---

(6) Sachs, Kurt. «The Music Historian». Music Educators Journal. Mayo-Junio, 1945.

de trabajo en el curso normal, cotidiano de su vida profesional. Así también lo hace el musicólogo quien, no debe olvidarse, es práctica e invariablemente un experimentado y bien formado músico desde su punto de partida, y que al igual que el avezado músico, ha sido ejercitado y dispone de una experiencia en el empleo del discurso musical; incluyendo, yo agregaría, la escritura de él y la original composición de él.

En el modo de operar N.º 3, existe sin duda, una diferencia en la importancia dada a esta ocupación por el músico o el musicólogo. El músico no es, de costumbre, un hombre avezado ni ejercitado mucho más allá de lo que es necesario a su función en cierto deliberado uso metódico. El músico, de costumbre, no se ejercita mucho más que el hombre culto medio en el deliberadamente metódico empleo de la palabra, por el contrario que el musicólogo. Para el musicólogo, el deliberadamente metódico uso de la palabra significa una rigurosa y científica aplicación de métodos críticos. No existe diferencia alguna de clase entre el sentido común de un músico de cultura media y el no común sentido común de un ejercitado musicólogo; pero existe diferencia en la extensión de sus refinamientos. Como nuestro confuso sistema educacional disconjunto se hace gradualmente más rígido, la brecha que en él debe abrirse debemos ensancharla juntos hasta que la diferencia impresa sobre nosotros ahora, sea apenas advertida. Pero incluso antes de esto, confiemos en que el músico profesional dejará de tolerar muchos de los impedimentos que en este momento se le sirven en vez de los materiales originales y textos. Tendrá que llegar a requerir los más altos modelos musicológicos como herramientas de trabajo y no erizarse como ahora hace, ante la sola mención de la palabra «musicología». De parecida manera, es de confiar que el musicólogo cederá, al menos en la medida de llegar a hacer algo efectivo hacia el mejoramiento de estos originales y textos que, después de todo, se emplean en la actualidad para la formación de nuestros futuros musicólogos tanto como para la de los futuros trombonistas, «apreciadores musicales» y hombres ocupados en la música.

En lo que se refiere al modo de operar N.º 4 «progreso del conocimiento *de* y *sobre* la música», el tipo de sistematización útil para ser practicado por el músico debe ser por completo diferente del tipo de sistematización requerido por el musicólogo. La importancia que el músico le dará se limitará casi estrictamente a aquel conocimiento *de* la música que ha de servirle para la ejecución en un instrumento, la composición o la enseñanza de alguna técnica. El musicólogo perseguirá *ambos* géneros de conocimiento e investigará, es de esperar, las relaciones entre ellos, especialmente para averiguar donde no existe, en la práctica actual de nuestra música, un elemento que suponga una relación con los otros elementos de la música en una dependencia parecida a la que la musicología mantiene con el hablar corriente sobre la música.

En lo referente al modo de operar N.º 5 («conocimiento del lugar y función de la música en la cultura»), debe decirse que concierne exclusivamente a la musicología. Si el músico práctico llega



tan lejos como a ocuparse de estas materias,—como Haydon dice,—prácticamente se transforma en musicólogo.

Las diferencias esenciales entre el músico y el musicólogo residen en: 1.º, el grado de refinamiento del arte de hablar en relación con la música; 2.º, el grado de importancia dada a los dos géneros de conocimientos implicados y 3.º, el propósito de abarcar todos estos campos. Como corolario a esto último, debe ser señalado que el músico se halla más o menos obligado a confinar su actividad a la clase de música que él estima más. La actitud típica del musicólogo es, por el contrario, la de ser capaz de posponer sus preferencias y gustos, con el propósito de ser tan objetivo como sea posible en el estudio de las preferencias y gustos de los demás y, en ciertas ocasiones, para estudiar la música con la mayor libertad que le sea posible respecto a todas las consideraciones críticas en torno.

## VI

Debo decir al llegar a este punto que si el boceto que he ofrecido de las relaciones que existen entre la música y la musicología y entre los músicos y los musicólogos es razonablemente correcto, no debe considerarse como un obstáculo para la cooperación entre nosotros que tienda hacia algunos de los objetivos que enumeraré en seguida, excepto posiblemente para las aspiraciones de algún altamente especializado estudioso, que no disponga de tiempo ni sienta deseos de interesarse directamente en esto. Habrá probablemente siempre un cierto número de músicos y musicólogos para quienes simplemente sea imposible abordar el diluir su actividad elegida por tomar en cuenta consideraciones u otros puntos de vista distintos de los propios. En este caso, se ofrecen todas las razones favorables a que estimulemos una justa proporción entre tal actividad en los campos de la pura música o la pura actividad universitaria y dispensamos la mayor consideración a aquellos que las persiguen. Lo más que yo solicitaría es si aquellos que eligen este camino no nos pueden dar a nosotros su bendición y sus advertencias o consejos cuando y como se consideren capacitados para darnoslos. Necesitamos su colaboración y la protegeríamos en cualquier sentido en que pudieran dispensarla. Pero habrá siempre, presumo, un pequeño grupo de estudiosos inclinados hacia dichas tareas y merecedores de consagrarse a ellas. Para el resto de nosotros existe la obligación de considerar, no solamente nuestro pequeño campo de actividad inmediata, sino también el más amplio y más elevado punto de vista posible sobre estas materias; lo que constituye un mandato de nuestro tiempo que no podemos desatender.

Pocos campos de actividad en los Estados Unidos se encuentran organizados en un tan alto grado como el de la música. Pero esta organización, no obstante, está por entero distribuída en compartimentos. Una organización por encima de todos ellos todavía se halla más allá del plano de una simple discusión.

La organización de las actividades musicales en la América Latina es, como ya he dicho, rara. Las organizaciones profesionales,

tales como el MTNA, los MENC, MLA y AMS, (\*), no existen, aunque comiencen a hacerse algunas tentativas en este sentido. La convivencia de una zona de baja presión en estrecho contacto con una zona de alta presión, señala hacia ciertos definitivos resultados. Ya algunas actividades especializadas, han comenzado a emanar desde los Estados Unidos hacia América Latina; desde allí, como podrá comprobarse, se extenderán para penetrar en otras regiones. En Estados Unidos, estos compartimentos particulares operan bajo ciertos controles y regulaciones convencionales, que han surgido en el curso del desarrollo de la actividad musical dentro de una amplia escala nacional. En América Latina faltan algunos o todos estos controles y regulaciones. No me siento satisfecho por esta situación, tanto en lo que respecta a su efectos sobre el resto del mundo, como al efecto que ejerce dentro de la misma actividad musical de los Estados Unidos. El desarrollo de las relaciones externas, sin los controles y regulaciones de que hablaba, trastornará inevitablemente las convenciones y los impedimentos establecidos, *dentro* de Estados Unidos, tanto como *fuera* del país.

A semejanza de nuestra vida industrial, nuestra vida musical pasa gradualmente del control de empresas privadas, bajo el concepto de la «libre competencia», a otros géneros de control. El Gobierno interviene en ellos. Y más amplios grupos de fuerzas están surgiendo. Hasta qué punto puedan estos grupos actuar como controles y regulaciones para el Gobierno o hacerse aliados de él, es cuestión todavía no resuelta. No me refiero aquí a los conceptos de tipo espiritual o a lo que sea deseable en esta situación. Quiero decir tan sólo que, en mi meditada opinión, el tipo de conocimientos y experiencias y el tipo de estímulos y propósitos representados en nuestras sociedades son necesarios para mantener a flote la situación a que he aludido y para orientarla hacia la consecución de los mejores intereses y aspiraciones, no solamente de la música, sino de la cultura democrática. A menos que no demos expresión a este conocimiento y experiencia y a estos propósitos en un suficientemente alto nivel de discusión, podremos no sólo perder una considerable parte de nuestra presente autonomía como artistas, universitarios y profesores, sino también contribuir a aumentar el peligro de caer bajo controles más desagradables para nosotros como individuos, desconectados, por otra parte, de los intereses a que servimos.

Voy a ocuparme ahora, en consecuencia, de algunos de los objetivos para cuya realización se precisa un alto grado de organización, basada sobre el mejor entendimiento, necesario entre músicos y musicólogos. La enumeración se divide en dos secciones; la primera, comprende lo que podemos llamar asuntos internos; la segunda, los asuntos exteriores.

I. En los asuntos internos, nuestro conocimiento de la mú-

---

(\*) Anagramas de sociedades de compositores, musicólogos y educadores musicales de Estados Unidos. N. de la R.

sica debe ser ampliamente cultural, de proyección mundial y homogéneo.

Necesitamos:

a) Estimular el estudio de la música no europea, a través del establecimiento de becas, de franquicias especiales y de la organización de expediciones, utilizando las mejores grabaciones en discos y servicios fotográficos. Deberíamos disponer de mapas musicales del mundo.

b) La sistemática recolección de materiales de música, hecha en una escala mundial, con archivos en las principales regiones, equipados con servicios mecánicos de notación e índices técnico-musicales.

c) Investigar la historia de la música no europea.

d) Investigar los procesos de inter-influencia cultural en la música de todo el mundo, con atención a las tradiciones e idiomas, su morfología y etnología.

e) Investigar la influencia de la música sobre los individuos y grupos.

f) Investigar sobre los existentes y potenciales controles de la música, a la vez desde dentro y desde fuera del arte.

II. En los asuntos externos, nuestro conocimiento de la música, en sus relaciones con las demás materias, debe elevarse a los *standards* de nuestro conocimiento de la música en sí misma.

Necesitamos:

a) Una más estrecha relación con el estudio de la cultura en general y con el planeamiento social.

b) Más estrecha relación con el campo de la educación musical en las escuelas primarias, secundarias y de formación del profesorado.

c) Más estrecha relación con la industria musical.

d) Más estrecha relación con el gobierno en lo que se refiere a las relaciones internas tanto como a las externas.

e) Desarrollo de relaciones internacionales en los campos de la música y la musicología, dentro de los límites de lo regional, así como en una escala mundial.

f) Completo estudio de las bases económicas de la actividad musical.

Algunos de estos objetivos, y por cierto la completa enumeración de ellos, parecerán muy alejados de las tareas diarias de muchos músicos y musicólogos. Pero como dije, parece que ha llegado ya el tiempo en el que pocos de nosotros pueden cuidarse únicamente de su propio jardín, como si éste fuera de por sí una cosa independiente del resto del mundo. Sé muy bien que debemos emplear la mayor parte de nuestro tiempo justamente en el cultivo de nuestro jardín, si esperamos cosechar algo. Pero estoy por completo seguro de que deberemos consumir crecientes cantidades de tiempo y de esfuerzos en la protección de nuestro derecho a ocuparnos de ese jardín. El esfuerzo cooperativo nos restará menos tiempo que el esfuerzo individual. Y quizás nos represente también más grandes resultados. Por esto es por lo que urjo su puesta en práctica. Que

---

significa el que los plantadores de coles, incluso si miran con desprecio a los plantadores de cebollas, y vice-versa, tendrán que conciliar rigurosamente sus propósitos. El policía de consumos puede no considerarlos personalmente, ni ellos a él. Ellos pueden menospreciar su ocupación, como él la de ellos. Pero sería mejor que cada cual intentase considerar el valor de la ocupación de los otros. Como ha dicho Enriques (7): «El fin que nosotros debemos perseguir hoy día es una educación que pueda capacitar a los estudiosos en cualquier campo, para comprender mejor cómo el objeto de su propia actividad está subordinado a problemas más generales». A lo que agregaríamos: «y cómo las técnicas de sus muchos campos separados pueden unirse para la solución de esos problemas generales».

Hacia esos fines, trabajemos juntos.

*Febrero de 1946*

---

(7) Enriques, Federico. *Problems of Science*. New York, 1914.

# EL CANTO URUGUAYO

## EN LA MUSICA DE BROQUA Y CLUZEAU-MORTET

P O R

*Carlos A. Herrera*

A mediados de 1800, la vida musical de Montevideo era el puro reino de la gran ópera. En el Teatro Solís, recién terminado, desfilaban las estrellas mundiales. Montevideo mantenía el cetro de esa música, aún por encima de Buenos Aires, a donde ciertas compañías no llegaban, fuese por dificultades de viaje o quizás de situación política. Stagno, Gayarre, filaron sus purísimas notas del «Spirto gentile» y la Patti jugó con la cavatina de «El Barbero». Menoth y Tamberlik y el gran Tamagno, con el «Credo» de «Polliuto» o el «Nuin mi tema» de «Otello», que hacían estremecedor con sus *do* de pecho.

En los salones particulares, corría una música de segunda mano que evocaba, en las romanzas y las grandes arias, los pasajes culminantes de las óperas. Las oberturas, tan a la moda, y las fantasías, extraños pout-pourri de temas, cantaban por los pianos; a veces, a cuatro manos en Los Hugonotes, Baile de Máscara, Moisés, Nabuco, La Cenerentola, con trémolos patéticos y arpeggios incansables bordando las melodías.

Junto a la ópera había surgido un cierto número de aficionados, voces tempranas que llevaba a la buena escuela del «bel canto» hacían prodigios vocales, en los que parodiaban a las grandes estrellas.

Siguió un tiempo como gran reina de la música, la ópera. A Meyerbeer, a Verdi, a Donizzetti, a Bellini, se agregaban ahora nombres nuevos y jóvenes: Mascagni, Puccini y Arrigo Boito. Se dejaron a un lado,— o pasaron de moda, como las crinolinias,— las fantasías de Gottschalk. Pero las grandes arias lloraban ahora con Mimí y cantaban bajos las estrellas con Cavaradossi. Manon de Massenet trajo un aire de Francia, siempre dentro de la ópera.

Como un chispazo, había desfilado por años anteriores un maestro español, Pérez Badía, exilado y romántico, que se aquerenció con nuestras playas y que, en genial aventurero, creó una orquesta sinfónica con profesionales,— algunos,— y muchos aficionados, a la que tituló «La Beethoven». La sociedad, de vida pujante al principio, empezó con gran entusiasmo a dar a conocer la gran música sinfónica. Pero la muerte rápida e inesperada de Pérez Badía, terminó en la Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía las promisoras actividades de «La Beethoven». Debe haber sido en los últimos años del 1800, casi tocando el nuevo siglo.

Empiezo ahora, dentro del campo de mis recuerdos personales, a señalar los hechos más altos, y a la ligera, de nuestra evolución

musical en este siglo. La creación de una gran orquesta sinfónica bajo la presidencia de Battle, a donde la entrada general costaba cinco céntimos, y donde Luis Sambricetti, un músico y compositor uruguayo que había estudiado en Italia, volvió a hacer resurgir la música sinfónica. También muerto en plena vitalidad, Sambricetti se detuvo en este esfuerzo. Vino entonces un acrecentamiento que quiero destacar especialmente para Chile: la creación de una sociedad musical de cámara, que contó con el calor y el entusiasmo de un gran violinista que, siendo chileno, se transformó al poco tiempo en uruguayo de corazón, no de habla, ni de maneras. Florencio Mora el chileno, como lo llamamos hasta sus amigos, compañero de estudios de nuestro gran músico Eduardo Fabini,— ambos estudiantes en Bélgica, uno con Thompson y el otro con Isaye,— volvía a Europa en viaje desde su tierra, para terminar sus estudios. Al pasar el barco por Montevideo, bajó a saludar a su íntimo compañero Fabini. Charló un largo rato, perdió el vapor y decidió quedarse unos días en Montevideo. Y allí está hoy desde hace más de treinta años, con mujer e hijos. La sociedad de «Música de Cámara» por él creada, levantó el nivel de nuestra cultura en inolvidables audiciones de la gran música para quintetos y cuartetos.

#### Primeros brotes del impresionismo

En el canto, la música vivía aún atada a la tradición de la ópera italiana. Y en las romanzas finiseculares, que se llamaban «de salón» se cantaban las composiciones de Testi, con su «Ideale», Tinderelli y acaso, de tiempo en tiempo, un Schubert y un Schumann horrorosamente traducidos al italiano. En esos días, una de las aficionadas de Montevideo, de voz magnífica y perfecta técnica vocal,— me refiero a nuestra Luisa Valdez,— escapó de las trabas italianas y, pasando por Wagner, incursionó en el reino de la gran música vocal alemana. Los románticos y Bach el magnífico, figuraban en los programas. Llegó entonces a Montevideo, después de larga ausencia, el músico uruguayo Alfonso Broqua, quien traía en sus maletas la nueva música francesa. Allí nos aportó, como un mercader fantástico que descargase la más preciosa mercadería, los cantos de Henri Duparc, las arias de Ernesto Chausson, las obras de Guy de Ropartz. Y además, toda la revolución debussyista, con la exaltación de la modernísima lírica francesa; por último, el militante Ravel con el brillo de su Scherezada. Luisa Valdez fué la eximia y apasionada oficiante de esta música nueva que, como es de comprender, se escuchaba en pequeño grupo de elegidos.

Así se sucedieron, de 1908 a 1918, una serie de conciertos esporádicos, muchas veces vestidos por la Beneficencia Pública con largas comisiones de damas. En ellos aparecieron, al principio tímidamente, y después con franqueza, todos los exponentes de la gran música vocal del pasado y de la nueva música europea. Además, estos programas, por un acontecimiento artístico paralelo,— la aparición fulgurante de los ballets rusos, con Nijinsky y la Kar-

savina,—también se veían influenciados por la moda rusa. Y así como en los cuadros de la decoración interior e incluso de la plástica dominaba el sentido suntuoso y oriental del arte ruso, en la música nuestra, en los conciertos nuestros, aparecieron Rimsky-Korsakoff, Borodin, Glazunoff, Glinka y el genial Mussorgsky, con sus cantos traídos desde las nieves de la estepa. Estos conciertos, ya con programas jerarquizados, fueron dándose con la exposición casi siempre de cosa inédita de la mejor música vocal, la que aun hoy, y lo será para siempre, tiene encanto para todos los oídos.

### La Asociación Coral de Montevideo

En una de las frecuentes aventuras líricas de Luisa Valdez, se decidió a organizar un coro de voces femeninas para una función religiosa. No recuerdo ahora qué música prepararon. Pero, lanzado el coro, y con gran entusiasmo, alguien pensó en que podría ponérsele al lado, por ancestral mandato, un coro masculino. Transformar aquello que era hermoso e impar, en algo vivo, pero par. Cantar la pura y elevada voz de la mujer sobre el plano rudo y fuerte de la voz del hombre. Recordaré ese hecho lejano que explica en parte mi inmersión en el juicio musical, al cual llego pocas veces, inclinado siempre a otros juicios de arte. Evocaré aquel tiempo con la emoción con que se arrancan las cosas dulces del pasado, no con ese doloroso «Nessum maggior dolor», sino con la alegría, quizás melancólica, de hacer vivir los «tempì passatti» ya velados en la bruma de las lejanías.

Era el año 1918. Lanzada aquella idea de unir un coro de hombres a las voces femeninas, la tomó un músico polaco, Guillermo Kolisehev, amigo íntimo de Arturo Rubinstein. Kolisehev había anclado por aquellos días en Montevideo. Después de dar dos conciertos con relativo éxito, decidió quedarse, abandonado el sueño de ser una estrella de brillo mundial para resignarse a labrar su vida en la América virgen, en un suelo nuevo, que le resultaba propicio para su incierto futuro. Creó así un conservatorio y en los primeros días de los comentarios hogareños surgió ese plan de formar una coral mixta de hombres y mujeres. Se llevaron a cabo las primeras entrevistas y cambios de ideas. A los pocos días quedaba fundada la Asociación Coral de Montevideo. Guillermo Kolisehev actuó como director; Luisa Valdez como animadora del elemento femenino, y el que esto escribe, como presidente de una comisión, también mixta, constituida en la más perfecta paridad de cargos.

Entusiasmo, juventud, claridad, alegría; quizás una audacia sin límites en alas de la juventud, dada a los juicios avanzados y pedantescos, se acusan en esta época inicial. Música, y música como el alimento más puro para los pechos que empezaban a latir al divino misterio del canto. Para señalar similitudes que saltan a los puntos de la pluma en lo que llevo referido, es preciso no dejar de consignar aquí el que, en ese mismo año de 1918, no sé si justo en el mismo día y a la misma hora, pero sí en el mismo año 1918, detrás del cerco nevado de la Cordillera, un grupo de seis u ocho

apasionados de la música, que descifraba y cantaba a los polifonistas del siglo XVI, decide crear lo que constituirá más tarde la Sociedad Bach. He aquí dos hechos paralelos y desconocidos entre sí, sin ningún hilo o vinculación. Uno, en la pequeña tierra nuestra que nada sabe de nieves ni de cordilleras; y otro, en este suelo que ignora la colina suave y el ombú de Figari. Hechos alejados en el espacio. Uno, nuestro, que se produce allá lejos, al elevar un canto coral—pechos y corazones juveniles—en el mismo instante en que, sin saberlo, otro hecho de acá, de Chile,—pechos y corazones juveniles—elevan otro canto detrás de los montes. Mejor dicho, otro canto no. Y ahí está casi el milagro. ¿Qué primeros cantos entonamos en nuestro distante Montevideo? El inmenso Palestrina, el español Tomás Luis de Victoria, los de Juan Sebastián Bach y también los de Mozart el purísimo y los de Händel, el arquitecto sonoro. ¿Qué primeros cantos se entonaron por la coral chilena en el mismo año? Palestrina, Victoria, Bach, Mozart y Händel.

Detengámonos por un instante en ese hecho insólito y misterioso. En el mismo año—no pensemos en fechas exactas—se levantaba hacia lo alto, por sobre una cultura musical casi primaria, un mismo canto paralelo, desde confines alejados e ignorados de la tierra. Dos mismos cantos que se alzan y se alzan, llevando las mismas músicas, las mismas notas, los mismos latidos y que quizás se hayan acercado en las alturas... ¿No se puede pensar entonces en la perfecta hermandad espiritual, en el mismo contenido de almas y corazones, cuando aquello más puro que da el hombre, su canto, se pudo levantar unánime, misterioso y emocionado para abrazarse quizás en ignoradas regiones?

#### *Aparece el «Tabaré» de Alfonso Broqua*

Entraré ahora de lleno en el tema que motiva estas líneas. Voy a ocuparme de un retazo de la música nuestra, aquella que canta por la música y la palabra: es decir, aquella que une el misterio de poesía al misterio de la música. No he de entrar en eruditas clasificaciones sobre folklore, lied, música pura; sólo quiero demostrar aquí un aspecto de nuestra música moderna en el empeño de hacer el canto propio con la cosa propia.

Empezaré por Alfonso Broqua, un músico nuestro que a la sazón debe frisar en los setenta años y que, viviendo toda su vida en París, se asimiló el magnífico movimiento de la moderna música francesa. Discípulo destacado de Vincent D'Indy en la conocida Schola Cantorum, alucinado por aquel despertar del genio de Debussy en su Pelleas, llegó al Plata trayendo el propósito de vertir la música nativa en el molde de marfil y nácar de la materia debussyana. Concibió realizar entonces un pequeño poema inspirado en pasajes del «Tabaré» de Zorrilla San Martín. Compuso, por los primeros años del siglo, creo que en 1906, su pequeño poema sinfónico que luce en carátula de estilo «art nouveau» el nombre de



---

Tabaré y que editó la casa Chartier de París. Consta de once trozos: siete solos, dos coros y dos dúos.

Llegó Broqua a Montevideo allá por el año 1908, soñando, como sueñan los músicos, con trocar en carne viva de aire trémulo lo que se adormecía en la cuna de horizontales del pentagrama. Se dió a buscar la intérprete para su música. Y fué Luisa Valdez, ya iniciada en la música pura, la heroína inolvidable de esta lejana y tan olvidada aventura artística.

Tabaré se dió al final del año 1908. Después durmió un sueño total en el más injusto olvido.

Quiero, aunque sea brevemente, hablar del músico y del poeta de Tabaré. El poeta es nuestro poeta máximo de la edad romántica, Juan Zorrilla San Martín. A riesgo de abusar en el análisis del paralelismo entre la vida artística uruguaya y la chilena, apuntaré que esa creación de una de las primeras voces en la lírica americana, nació en tierra chilena, de la misma entraña chilena. Zorrilla San Martín, que fué profesor de Historia del Arte y que, en amable y encantador maestro, se extendía en poéticos recuerdos de su vida pasada, nos relataba sus años de estudiante aquí en Santiago, en un colegio jesuíta, donde hizo sus primeras armas literarias en un pequeño periódico que él mismo fundara. Aquí conoció una leyenda india; con algunos datos y su juvenil fantasía, ávida de vuelo lírico, concibió su obra Tabaré. Aquí nació el indio de las pupilas celestes, primer hijo de la blanca y del indio, primer grito de América buscando la garganta de carne nuestra para elevar el canto americano.

El poema sinfónico, de una dulce levedad, en su clima orquestal muestra la pureza y la originalidad de la frase lírica de Broqua; en una perfecta fidelidad al poema literario y ciñéndose a la dicción poética, sin violentarla, al contrario, endulzándola en alas de la música. Broqua fué un precursor en la moderna música americana. Y su valiosa influencia, aun no bien apreciada, se advierte en el desarrollo de la música argentina de primeros del siglo.

#### Cluzeau Mortet en sus canciones

Del «Tabaré» de Broqua pasaremos a las obras para canto de Luis Cluzeau Mortet, que es el otro músico en quien pretendemos evocar la evolución del canto artístico uruguayo a comienzos del siglo. Fué este músico en su juventud un muchacho extraordinariamente dotado. Como aquel otro genial César Cortinas, que murió mordido por la tuberculosis, Cluzeau Mortet, compañero de Cortinas, llenaba los salones de Montevideo con baladas, polonesas y carnavales románticos. Un día le nació la necesidad de escribir música. Garabateó algunas cosas a escondidas y después, arrancó algunas composiciones para piano a la más absoluta parvedad de conocimientos, ensayos que sólo pudo realizar gracias a su intuición artística.

Aún, en plena juventud, cabe reconocer en Cluzeau Mortet varias épocas que ajustaremos a sus poetas inspiradores. La pri-

mera, es la época Verlainiana. El poeta dolido de «Sagesse» cantaba entonces por todos los labios musicales, desde el suelo de Rusia a la dulce tierra de Francia. Y aquí, en América, su palabra enternecida, que lleva ya la música en su entraña, encontró pronto a los compositores nuevos para acogerla. Muchos fueron los compositores que eligieron «Les chansons tristes» para infundirles música. Cluzeau Mortet fué uno de ellos y nos dió un cuaderno que todavía permanece inédito.

Para Cluzeau Mortet, Verlaine fué el pretexto inicial de sus pasos primeros. Una admiración más honda, dentro del terreno musical, lo había herido. La música rusa, como un sultán de Las Mil y Una Noches, había descargado en las playas del Plata su fantástico lujo de pedrerías musicales. Cluzeau Mortet, alucinado por el brillo oriental, sufrió esta primera influencia dominadora. Y sus primeros lieder, a pesar de su esencial médula francesa, adoptan la forma rusa. Así nacieron esas cinco Canciones Tristes, de una falsa tristeza de estepa. Se llamaron: «Chanson d'Automne», «Apaisement», «Le Lune Blanche», «D'une prison», «Un grand sommeil noir». En esta última, «Un gran sueño negro cae sobre mi vida», que me atrevo a destacar, la música de Cluzeau Mortet, oscura y dolorida, cubre con velo espeso las dulces palabras del poeta.

En su segunda época, alcanza madurez e independenciam. Deja la vida de Francia y toma la palabra nuestra. Elige los versos de un poeta Barbé Pérez y canta con levedad y melancolía, como acercándose al misterio nocturno, en «La Noche Blanca de Luna». Canción en la que se advierte ya la influencia nativista, en un folklore que despunta entre el canto y el acompañamiento hecho de cristales de luna. Después escoge una poesía de Julio Serena y escribe un aria triste que titula «Lloraban las campanas». El toque bronco que hiere el Angelus de una tarde, lo hace el piano, no buscando una banal armonía imitativa de campanas, sino creando un aire de cruel melancolía, como reclaman los versos, que evocan el romántico llanto de Heine, allá en las tardes grises de su tierra lejana.

Se produce más tarde en Cluzeau Mortet una fiel adhesión a un gran poeta, Fernán Silva Valdés, en la que afina definitivamente su personalidad musical en una perfecta hermandad artística con la poesía elegida.

Permítaseme extenderme un poco sobre el poeta de Cluzeau Mortet. Hace muchos años, allá por 1922, cuando hiciera mis primeras armas en la crítica pictórica y cuando apareció simultáneamente en el arte nuestro el deslumbrante fenómeno de Figari, el hondo de Eduardo Fabini y el nuevo y áspero de Fernán Silva Valdés, pensé escribir un artículo, que llegó hasta los borradores, y que quería titular: el nacimiento de las tres F, en el arte uruguayo. Las tres F eran Figari, Fabini y Fernán. En esto de las tres efes había una pequeña trampa, pues tomaba la inicial de los apellidos de Figari y Fabini y la inicial del nombre de Fernán Silva Valdés. Es cierto que a éste, sus amigos y casi todo el mundo lo llamaban sólo Fernán, lo que podía justificar la trampa. Pero lo que había de verdad detrás del título artificioso, era que tres manifestaciones

nuevas del arte nativo, americano, podemos decir, sin antecedentes ni doctrinas, habían dado la primigenia voz artística. Las tres efes con el mismo anhelo de autoctonía, las tres rebeldes a la imitación europea, las tres sabiendo a jugos nuestros, las tres con el mismo canto aborígen en las gargantas, las tres que daban por tres caminos distintos—pintura, música y poesía— la misma emoción nativa. Figari, con sus pencones, Fabini con su poema «Campo» y Fernán con su «Agua del tiempo» crearon, con extraño sincronismo, allá por el año 22, un fenómeno nuevo, original, fuerte, con mucha raíz. Dieron en el suelo nuestro quizás el primer vagido de las cosas «nuestras» en el Río de La Plata.

Es necesario decir también que los tres, separados entonces, y sin saber nada uno del otro—Figari en Buenos Aires, Fabini en Minas y Fernán en El Paso del Molino—de inmediato se reconocieron hermanos y se comprendieron. Fernán se extasió ante los cartones de Figari. Fabini, íntimo de Figari, a pesar de su largo alejamiento, recibió como algo hermano de su música, la pintura recién consagrada de Figari. Y los tres intercambiaron planes e ilusiones acerca del alcance de las nuevas doctrinas. Cluzeau Mortet ingresa en ese instante al culto de la poesía de Silva Valdés. Le afirmaba en su inclinación hacia lo nativo. Y estas palabras, con tantos jugos de la tierra, hallan su traducción musical. Bien perceptible en «Rancho solo».

Fernán Silva Valdés, empezó a tentar a otros músicos. Alfonso Broqua, que hizo un viaje corto desde París, se dejó seducir por esta palabra nueva y compuso en 1925 tres cantos con versos del poeta, a los cuales, para hacerlos más criollos los compuso con acompañamiento de dos guitarras y una flauta. Eligió su conocido Tango, su Vidalita Triste y su Nido. El Nido, que también inspiró a Eduardo Fabini una composición musical completamente distinta, es una poesía de Silva Valdés de delicioso encanto.

En el entusiasmo de Cluzeau Mortet por los temas cultivados por su poeta nativo, pronto se acercaría a dar expresión artística a la Vidalita, género folklórico que se ha hecho clásico en el Río de La Plata. Apuntaré algunos datos sobre este tipo de canción, que me suministró el propio Silva Valdés, muy versado en el folklore. La Vidalita, lo mismo que la Vidala, son breves canciones populares indígenas que vienen del Perú y en cuyos versos suelen intercalarse palabras del idioma Quéchuá. Viday, vidaday, vidaditay, palomitay, palomitaitay; expresiones de amor que usa aquel pueblo. Primero vidala y vidadita fueron nombres que indiferentemente se referían a una canción triste, lánguida, sobre temas de amor. Unas poseían un estribillo corto, de una palabra: vidaditay, vidaday, vidaday. Otras estribillos más largos—aunque siempre breves— y variados. La primera, la vidadita, era una canción ligera y simple, de pies binarios y versos de seis sílabas. La segunda, la vidala, una canción más triste y grave, de forma desigual y versos con preferencia de ocho sílabas y de pies ternarios. Todo esto en la Argentina. Respecto al Uruguay, sólo llegó a nuestro pueblo de campos y ciudades la Vidalita, que el gaucho y la moza sentimental de las ciudades

tomaron para cantar sus penas de amor. Y junto con su música apareció aquella estrofa poética tan conocida y luego multiplicada:

Palomita blanca, vidualitá,  
Piquito de oro.  
Llévale esta carta, vidualitá,  
Al ser que adoro.

Así llegó la Vidalita al Uruguay procedente de tierras peruanas y pasando por la Argentina, para ser desde hace muchos años una canción perfectamente arraigada entre nosotros.

El primer poeta culto, con exclusión de los poetas gauchos, que tomó la Vidalita fué Fernán Silva Valdés, en su libro, que provocó un alto revuelo, «Agua del tiempo», publicado en 1921 y con el que se inició la revolución nativista. Allí cantó cierta historia de su propia vida, penosa historia, en forma de una vidualita estilizada.

Utilizó Silva Valdés el vidualitay como estribillo en vez del vidualita del pueblo y de los poetas gauchescos. Muchos fueron los escritores serios que tomaron con desdén esta incursión de Silva Valdés en el folklore, pero la revolución poética ya lanzada, empezó a adentrarse por el propio encanto arrancado al alma popular. El uso del estribillo vidualitay lo hizo el poeta por pura intuición, ya que no se conocía aún la historia de la vidualita. «Lo hice», nos cuenta, «por darle más pena, por hacer más desgarradora la canción que siempre rodea al tema de la ausencia. Yo me figuro a la vidualita como a una paloma volando con una carta en el pico. Y en ese aire coincidí con la raíz de la versión primitiva, pues en su tierra de origen vidualitay y palomitay son dulces expresiones de ternura amorosa».

Luis Cluzeau Mortet no eligió esa poesía que prefirió Broqua, sino una Vidalita posterior y que, bien tomada como a una verdadera paloma, con las manos de aire de la música, la hizo cantar en el más puro canto nativo. Me refiero al «Canto del chingolo», una de sus creaciones más hermosas sobre versos nacidos del movimiento nativista de nuestra lírica.

Siguió Cluzeau Mortet con la poesía de Fernán Silva Valdés y escribió páginas maduras y expresivas, donde toda la emoción del poeta encuentra el dulce lecho de la música. Citemos su admirable «Alma en pena» y su no menos admirable «Bajo un árbol». Después, nuestro músico ha continuado en afortunadas creaciones cultivando el ritmo y el dulce vuelo melódico de nuestras Vidalitas. Aspecto en su música para canto que es uno de los más sugestivos del arte contemporáneo del Uruguay.

# CRONICA

ROBERTO DUNCKER LAVALLE

El 5 de Agosto falleció en Santiago el profesor de Piano en el Conservatorio Nacional de Música, don Roberto Duncker Lavalle. Con él la música de Chile experimenta una irreparable pérdida. Este maestro fué uno de los que más contribuyeron a que fuera realidad la escuela de pianistas chilenos que es honra del país y que tan merecidos elogios ha recibido en el extranjero, como una de las sobresalientes características de nuestra actual cultura musical. Entre sus esclarecidos discípulos se cuentan Rosita Renard y Juan Reyes.

Don Roberto Duncker Lavalle había nacido en Arequipa, Perú. En plena juventud se radicó en Chile y aquí se desarrolló su vida profesional en toda su extensión. Durante cuarenta y cinco años, con un celo y un entusiasmo jamás en declive, se consagró a sus tareas de profesor. Fué nombrado profesor de una de las cátedras de Piano en el Conservatorio Nacional de Música, en Abril de 1900, cargo que declinó en 1911. En 1928, al ser reorganizado el Conservatorio, volvió a desempeñar su cátedra de Piano, esta vez ininterrumpidamente hasta el día de su muerte. Prodigó así sus enseñanzas y experiencia a dos generaciones de pianistas chilenos.

La Revista Musical Chilena expresa su sincera condolencia a los familiares y discípulos de don Roberto Duncker en esta dolorosa pérdida que experimenta el arte nacional.

## LA MUSICA DE CHILE EN EL EXTRANJERO

A su regreso a Washington, después de haber actuado con el éxito que comentamos en la presente temporada de conciertos, el maestro Hans Kindler, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Estados Unidos, ha expresado, en declaraciones a la prensa y en varios artículos, la impresión profunda que le causó el estado actual de nuestra vida musical.

Para el prestigioso director de orquesta, una de las mayores autoridades en la música de Norteamérica, el estado de madurez alcanzado por Chile en este aspecto de sus actividades artísticas es ejemplar. Puede servir de modelo, a su juicio, no sólo a muchos otros países de la América del Sur, sino incluso a los Estados Unidos. Sobre todo en cuanto se refiere a la organización y a las instituciones que rigen nuestra vida artística. El maestro Kindler, como resumen de las experiencias recogidas en Chile, aboga por que el Gobierno de Estados Unidos cree un Departamento de Bellas Artes que desempeñe una labor similar a la que en nuestro país ha visto cumplida por la Facultad de Bellas Artes y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

\* \* \*

En su presente jira por varias naciones del continente, el pianista Chileno Armando Palacios ha actuado con brillante éxito en Montevideo, interpretando composiciones para piano y orquesta, cuya dirección estuvo a cargo del maestro Fritz Busch.

En el momento actual, Armando Palacios prosigue su jira por el Brasil, en donde actuará en São Paulo y Río de Janeiro, en una serie de ocho conciertos, recitales a solo y con orquesta.

## SEMANA DEL FOLKLORE

Conforme anunciamos en el número anterior, del 18 al 25 de Agosto se ha celebrado en Santiago una Semana del Folklore, en conmemoración del primer centenario en que por primera vez fué empleado dicho término por el etnógrafo William J. Thoms (Ambrose Merton) para calificar a la nueva ciencia, nacida en el siglo XIX con tal plenitud de posibilidades.

La Comisión Organizadora de la Semana del Folklore Chileno estuvo formada por Jorge Alfaro, Jefe del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación; Laura Reyes, Inspectora General de Música de Educación Primaria; Carlos Isamitt, Presidente de la Asociación de Educación Musical; Eugenio Pereira Salas, Profesor-Jefe del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; por miembros del Comité Técnico del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, como ser los señores Urrutia Blondel, Adolfo Allende, Alfonso Letelier y René Amengual y por otros distinguidos estudiosos de nuestro folklore, como María Luisa Sepúlveda, Australia Acuña, Oreste Plath, Carmen Cuevas, etc. Secretaria de la Comisión fué designada la señora Filomena Salas, que lo es asimismo del Comité Técnico antes nombrado.

La Semana del Folklore se inauguró con un concierto interpretado por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Carvajal, cuyo programa lo integraron obras de los compositores Carlos Isamitt, Pedro Humberto Allende, Armando Carvajal, Enrique Soro, Próspero Bisquertt y Jorge Urrutia Blondel, todas ellas basadas en la música folklórica criolla y araucana. El mismo día Domingo, 18 de Agosto, se celebró en la tarde, en el Cerro Santa Lucía, un espectáculo popular al aire libre, donde se interpretaron numerosas cuecas y tonadas por solistas y conjuntos populares. El Lunes, dictó una conferencia, con el tema «El folklore musical chileno», el profesor Pereira Salas, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. En la Sala de Exposiciones de la Universidad se inauguró una muestra del arte autóctono chileno, colección de cuatrocientas piezas de plata, bronce, madera, cuero, piedra, arcilla cocida, etc., obras de la artesanía popular. Pronunció una conferencia el escritor y folklorista Tomás Lago. Otra exposición de Arte Popular Chileno, (alfarería, cestería, talabartería, etc., de las diversas regio-

---

nes del país) se inauguró en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Educación, comentada por el profesor don Jorge Alfaro. El Miércoles, en el Teatro Baquedano se exhibieron películas nacionales fundadas en el folklore o en temas regionales. El Sábado, en el Teatro Municipal, el Instituto de Investigaciones del Folklore, ofreció un Festival de Danzas y Cantos Folkloricos, en el que tuvieron destacada participación las Hermanas Loyola, danzarinas y cantantes de nuestro folklore, el Conjunto Chileno de la D. I. C. y otros cultivadores de la música popular. La Semana del Folklore se cerró con un concierto en el Teatro Municipal, organizado por el Ministerio de Educación, en el que participaron en la interpretación de obras basadas o recogidas del folklore coros de las escuelas primarias y normales, dirigidos por la profesora Laura Reyes y conjuntos de cantantes y guitarristas dirigidos por la profesora Carmen Cuevas.

## CONCIERTOS

### EUGENE ORMANDY CON LA SINFONICA DE CHILE

El más rotundo triunfo acompañó a las actuaciones del director norteamericano Eugène Ormandy al frente de nuestra Orquesta Sinfónica de Chile, en los tres conciertos que estuvieron a su cargo, dentro de los de abono de la actual temporada, el extraordinario que interpretó el 5 de Agosto y el celebrado en Viña del Mar dos días antes.

Ormandy pertenece por entero a esa categoría de deslumbrantes virtuosos de la orquesta, en quienes una dúctil sensibilidad se ofrece unida al absoluto dominio de todos los recursos de la técnica. El director titular de la Sinfónica de Filadelfia es un artista de avasalladora personalidad; para usar un término gastado, pero nunca más justo que en este caso, es un verdadero mago de los sonidos. Las obras que pasan por sus manos, que modela en el aire con esa plasticidad admirable que es su don, adquieren nueva vida, muchas veces calor insospechado. Son comunicadas a sus oyentes sin que nada se pierda de su fuego interior, que parece como duplicarse. No podrían señalársele otros reparos a tan poderoso intérprete que los inherentes a toda gran personalidad. Hay músicos y estilos que le son más cercanos, exacta la correspondencia entre sus peculiares medios expresivos y los de la composición ejecutada. Cuando esto ocurre, como dentro de los conciertos que comentamos con la «Rapsodia Española» y «La Valse» de Ravel, se produce el milagro. Cuando no, la personalidad del intérprete-virtuoso se sobrepone a la íntima verdad de la obra que nos transmite. La Quinta Sinfonía que le escuchamos era demasiado de Ormandy, para serlo del todo de Beethoven. No ignoro que a la gran mayoría de los aficionados, un poco fatigada,—por más que con tanta reiteración lo solicite,—de oír la sempiterna Sinfonía, le agradasen

algunos nuevos ángulos desde los cuales se enfocaba su conocido discurso. Pero, en mi modesta opinión, siempre preferiré la Quinta Sinfonía de Beethoven, incluso en su ya marchita pureza, a la Quinta Sinfonía arrebatada de Toscanini, a la efectista de Stokowsky o a la vista con excesivamente minuciosos ojos de Ormandy. ¡Quién sabe si el genial sordo también la prefiriese más en crudo!

Entre ambos polos,—la Rapsodia Española y la Quinta Sinfonía,— Ormandy nos ofreció versiones, para las que no es posible hallar adecuados elogios, de la Segunda Sinfonía de Brahms, los Nocturnos para orquesta de Debussy, el estreno de «Las Vírgenes Prudentes» de Bach-Waltom, la Música Fúnebre de «El Ocaso de los Dioses» de Wagner, oberturas de Beethoven y Weber y los dos máximos poemas sinfónicos de Ricardo Strauss: «Till Eulenspiegel» y «Muerte y Transfiguración». Este último quizás con una visión un poco fragmentaria, al menos para nosotros que estamos habituados a escuchárselos a Fritz Busch, intérprete inigualable de la música alemana de fines del siglo. La Sinfonía de César Franck, en la hermosa versión que Ormandy y la Sinfónica de Chile,—conjunto que es justo señalar que se superó a sí mismo en estos conciertos,— nos ofrecieron, mostraba más al desnudo sus defectos, Paulatina decadencia en la sucesión de sus tiempos; excesiva corpulencia para un espíritu no tan fuerte como para animar ese tan fatigado cuerpo. Debussy ya señaló en sus causticos juicios los peligros que reporta abordar las grandes formas sinfónicas, cuando la llama del espíritu no se basta a caldear la ceniza acumulada sobre él por los años.

## VICTOR TEVAH Y HERMINIA RACCAGNI

El décimo quinto de la temporada sinfónica, fué un concierto en el que de nuevo pudimos admirar el arte de director de Víctor Tevah, secundado por el de la joven pianista Herminia Raccagni, a cada nueva aparición en un grado más alto de maestría. Ambos artistas ejecutaron el «Concierto para la mano izquierda» de Maurice Ravel, con mucho la obra sobresaliente del programa. Su versión de esta vez fué sencillamente de antología, digna, mucho más digna que otras famosas registradas en discos, de ser conservada *per in aeternum*. Confesemos que nos impresionó, tal vez por causas particulares,— mejor conocimiento de la obra, mejor disposición del ánimo,— más que en la ocasión que se la escuchamos a la misma solista con el maestro Kleiber.

Como estrenos, figuraron en el programa el poema para orquesta «Loreley», del compositor italiano, residente hace largos años en el país, Luis Esteban Giarda y la fantasía sinfónica «Romeo y Julieta» de Tchaikowsky. «Loreley» es una obra bien concebida y bien escrita, de acuerdo con la estética quizá un tanto ampulosa de fines del siglo, cuando todavía el ambiente europeo se hallaba estremecido por el fulgor de la orquesta wagneriana. En «Romeo y Julieta», Tevah puso a disposición de nuestros oídos el completo muestrario de cuanto hay en la música de Tchaikowsky, lo bueno



y lo malo, con mayor abundancia de lo último. En la muy dilatada fantasía, tan poco shakespeariana como es posible, están como en esbozo las sinfonías y los otros poemas que, pasados los años, escribiría el hoy tan altipreciado músico ruso.

En las tres obras citadas Víctor Tevah y la Orquesta demostraron lo mucho de que son capaces. Director y conjunto cumplieron una labor de perfección absoluta. No podemos decir otro tanto de la ejecución de la Sinfonía Júpiter de Mozart, muy por bajo del nivel alcanzado en las otras partes del programa.

## CONCIERTOS POPULARES Y EDUCACIONALES

La serie de conciertos sinfónicos populares en los barrios de la capital se prosiguió, desde el 16 de Julio al 7 de Agosto, con tres conciertos ejecutados en las salas de los teatros Oriente, Novedades y Alameda. Fueron dirigidos por el maestro Carvajal y como solistas participaron, en cada uno de ellos, las pianistas Flora Guerra y Herminia Raccagni y el violinista Tito Lederman.

En cuanto a los conciertos educacionales de la Orquesta Sinfónica de Chile, continuó la serie de los correspondientes al presente año, para los alumnos de Secundaria, en el Teatro Municipal, los días Martes. Aparte de ellos, Eugene Ormandy, como antes Fritz Busch, ofrecieron un concierto educacional extraordinario a los escolares de Santiago.

El Sábado 3 de Agosto la soprano y guitarrista brasileña Olga Prager de Coelho, ejecutó un concierto educacional, con música folklórica americana de los siglos XVIII, XIX y XX, en el Teatro Baquedano. El Domingo 11 de Agosto, a las once de la mañana, el Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Mario Baeza y la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Armando Carvajal, interpretaron un nuevo concierto educacional para estudiantes universitarios, en el Teatro Municipal. El Coro ofreció versiones del «Alleluia» de «El Mesías» de Händel y del Versículo VII de la Cantata N.º 4 de J. S. Bach, y los Himnos del Estudiante Americano y de la Universidad de Chile, de los compositores Soró y Amengual, respectivamente. La crítica en general ha destacado el indudable progreso experimentado por esta juvenil masa coral, de la que esperamos nos sea dado oír algún concierto en fecha próxima. Mario Baeza acreditó una vez más sus extraordinarias condiciones como director de coros.

## FESTIVAL DE DANZAS Y FUNCIONES DE BALLET.

El Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, inició sus actividades públicas de este año en Santiago con un Festival, que ejecutado por primera vez el 25 de Julio, hubo de ser repetido, con gran éxito, en tres funciones más. A este programa de danzas, han seguido, hasta la fecha en que se cierra esta crónica, tres reposiciones del ballet «Coppelia» con otros actos de ballet, ejecutados con esa perfección que en otras ocasio-

nes hemos destacado en el conjunto de danzarines que tiene por director a Ernst Uthoff. Todas las actuaciones del Cuerpo de Ballet fueron acompañadas por la Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah.

El Festival de Danzas merece un comentario detenido, por cuanto permitió apreciar en las actuaciones solísticas de algunos de los alumnos más avanzados de Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht un considerable progreso. Permítasenos aventurar algunos juicios sobre estas actuaciones de solistas, en el orden en que fueron presentadas:

Virginia Roncal danzó unas «Visiones» sobre música de Musorgsky. Como en el caso de los demás alumnos que actuaron a solo, la elección de la música y la interpretación coreográfica eran obra original de la ejecutante. Con muy buen criterio, el maestro Uthoff permitió a sus alumnos una completa libertad en estos aspectos, para mejor constatar la madurez por ellos alcanzada.

Virginia Roncal es demasiado joven, casi una niña, y no puede disponer de la suficiente técnica como para conseguir, a pesar de su sobresaliente temperamento de danzarina, los ambiciosos propósitos que la animaron. Una música esencialmente psicológica, unas visiones de terror y de ensueños en pesadilla, son demasiado dura prueba para un danzarín no avezado.

Yerka Luksic, en «Zarabanda» de Bach, evidenció su exquisito gusto y el dominio de un expresivo lenguaje de gestos, que la permitieron el año pasado triunfar en La Muñeca de «Coppelia». En este caso su actuación no llegó a la misma eficiencia por dos razones principales; primera, interpretar una concentrada tragedia sobre una música de las menos trágicas que escribiera Bach; segunda, lo inadecuado del vestido,—en sí mismo bellísimo,—pero que acusaba angulosidades y cortes de planos que, en ocasiones, hasta contradecían el ondulante ritmo musical.

Luis Cáceres en «L'Heure du Berger» de Poulenc, realizó una interpretación aérea, sutilísima, dentro de los cánones de la danza clásica tradicional, de la que parece disponer de un amplio dominio. Sobre otra pieza de Poulenc, «Movimiento Perpetuo», Carmen Maira ejecutó la vaporosa danza, de una como animada figura de porcelana inglesa; o mejor aún, de aquellas siluetas femeninas que se complació en evocar Dante Gabriel Rosetti en su pintura «pre-rafaelista». En contraste, Lilian Blum, en su «Danza en Rojo», música de Wladigeroff, trazó el movimiento denso de una mancha de fuego, sobria, crepitante, en una expresión violenta no siempre bien conseguida. Mas nos impresionó de esta danzarina su papel en el Vals a dúo del «Fausto» de Gounod, que bailó con su hermana Ana Blum. Su fuerte sentido rítmico la hace ganar mucho en expresión cuando se acompasa al ritmo estricto de una danza. Así, en sus interpretaciones de gitana en «La Traviata» o en «Coppelia».

Malucha Solari y Patricio Bunster en «Idilio», sobre una polka de Shostakovich, llevaron a cabo el mejor de los números solísticos del programa. Conseguir una mezcla tan perfecta, sin que los componentes se destruyan, sino que se presten mayor realce unos a

otros, de ciertos procedimientos del ballet clásico, la pantomima expresionista y la danza de music-hall, (en la más inteligente estilización) es ardua empresa. Que tan jóvenes bailarines triunfaran en ella como triunfaron no hace sino confirmar las fundadas esperanzas que en ellos se tienen para el futuro del ballet en Chile. En «Locura de Guerra», Malucha Solari nos ofreció otra vez el ejemplo de cuanto a sí misma se exige, de la seriedad y de la tenacidad en su trabajo, con que esta bailarina se está formando.

Blanchette Hermansen en «Jugando», sobre una horrorosa música de un señor Mayerl, y Lissy Wagner en el «Cake-Walk» del «Children's Corner» de Debussy, no estuvieron muy acertadas. La primera, por falta de imaginación, (aunque, en verdad, ¡que más se podía hacer con esa música!); la segunda, por errores en cierto modo extraños a la danza. Ante todo, el vestido, que hizo desmerecer todo su trabajo. Después, por no expresar del todo, sino a medias, la ironización «fin de siglo» que sin duda había concebido del «cake-walk». Por fortuna, en todas sus demás actuaciones de esta tarde, como solista en las danzas en conjunto o como parte del conjunto mismo, Lissy Wagner corroboró que bien puede contarse entre las alumnas más distinguidas de la Escuela dirigida por Uthoff. De Rudolf Pescht en «El Cazador» de Bártok, nada hemos de decir que no sea el repetido elogio a su indiscutida maestría.

Figuraron junto con los solos en el programa de este Festival, actos de ballet estrenados en otras temporadas, como el de Los Pastores de «Manón», la Bacanal de «Thais» o el Ballet Egipcio de «Aída»; caracteres de estreno presentaba el corto ballet de la ópera «Caupolicán» del maestro Acevedo. Sobre las indicaciones aportadas por el estudioso de la música araucana don Carlos Isamitt, construyó Uthoff uno de sus mayores aciertos coreográficos.

## QUINTO Y SEXTO CONCIERTO DE CAMARA

El quinto concierto del abono de música de cámara nos ofreció la oportunidad de escuchar por primera vez en público, y en un programa de alta categoría, a la joven soprano chilena Carmen Barros. Esta cantante puede contarse desde luego entre los valores más promisorios de nuestro arte lírico. Aparte de sus excelentes condiciones vocales, posee una brillante técnica y una no menos educada sensibilidad, que le permitió ofrecer interpretaciones de tan rara perfección como las del aria de Händel «Chi o mai vi possa» y las del lied de Schubert «Risas y Lágrimas». En «Chi vuol la zingarella» de Paisiello o en el recitativo y aria del Arcángel San Gabriel de «La Creación» de Haydn, se insinuó un cierto desajuste de matices, producto a nuestro entender de hallarse esta soprano en una como etapa de transición entre la soprano lírica y la soprano dramática. El puro juego de coloratura, en ella no se mantiene como tal, sino cuando va acompañado de necesidades expresivas.

El Cuarteto del Instituto, ejecutó el en Si bemol Op. 67 de Brahms y el Dórico de Respighi. La interpretación, sobre todo de las muy difíciles páginas de la obra de Brahms, no estuvo a la al-

tura de lo que estas obras exigen. Zoltan Fischer, en su parte de viola, predominante en el Cuarteto en Si bemol, se desempeñó con absoluta corrección, pero el desequilibrio que otras veces hemos señalado en la composición del conjunto, alcanzó un mayor relieve en este concierto.

David Van Vactor, como compositor y como ejecutante, tuvo a su cargo la mayor responsabilidad en el sexto concierto de cámara. Faltan adjetivos para calificar las versiones que nos hizo escuchar de Sonatas de Daniel Purcell, Händel e Hindemith en la iniciación del programa, acompañado por el pianista Carlos Oxley. En las otras dos partes, el músico norteamericano ejecutó una Suite para dos flautas, con Juan Bravo como segunda, y un Quinteto para flauta y cuerdas, con el Cuarteto del I. E. M. Ambas obras, de su composición.

Van Vactor es un verdadero músico en toda la extensión del término. Su escritura es clara, ajustada a los recursos de los instrumentos, en todas sus posibilidades técnicas y expresivas, y rica de contenido. Un espíritu burlesco se impone en la Suite para dos flautas, cuyas limpias líneas contrapuntísticas sugieren las más interesantes armonías, sobre una rítmica de variedad incansable. En el Quinteto, cada uno de los tiempos es obra de un auténtico maestro. El *Larghetto*, la página más bella que hemos escuchado de Van Vactor, nos atrevemos a situarlo delante de la primera línea de lo mejor que hayamos tenido oportunidad de conocer en la joven música norteamericana.

### CLARA OYUELA, LIEDERISTA ARGENTINA

Son pocos, pero como una de las raras excelencias del arte, existen todavía en este siglo pedantesco en que vivimos intérpretes que, además de disfrutar de una cuidada técnica, tienen espíritu suficiente para que desborde de esos límites. Nos resignamos tantas veces y nos damos por tan satisfechos con el simple virtuoso que cuando nos hallamos en presencia de un artista de cuerpo entero,— no sólo con el instrumento, sino también con el alma de un artista,— el júbilo nos embarga, hasta el punto de no hallar términos con qué expresarlo. Señor crítico, nos dice, ¿qué puede usted hacer ahora con sus pálidos y gastados adjetivos?, ¿llegará hasta tanto su torpeza como para que en este caso se dé por satisfecho con hablar de articulación de los sonidos, de dicción perfecta, de fidelidad a *la letra* de lo escrito? Que el lector nos perdone; ante el recital de la soprano argentina Clara Oyuela en el Cervantes,— séptimo concierto de abono de música de cámara.— nos vamos a limitar a decir que su técnica es perfecta y su espíritu, su delicada y maravillosa personalidad, bastante grande como para hacernos olvidar todas las técnicas y gozar tan solo de la música, de la verdadera música a cuyo servicio están todos los otros artificios.

Clara Oyuela, en la interpretación de «Scherezada», acompañada por la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Van Vactor, se nos reveló ya como una excepcional intérprete de los modernos

---

franceses. En este concierto tuvo ocasión de ofrecernos cumplida muestra de la comprensión, el buen gusto, la honda musicalidad con que penetra en ese reino sutil de poesía que representa el arte de la canción francesa, desde Fauré a Debussy. En las demás obras del programa, la soprano argentina, con ductilidad admirable para desentrañar los más distantes estilos, nos hizo conocer admirables versiones de lieder de Schumann y Brahms y arias de Händel, Bach y Mozart. De este, el «Batti, batti o bel Mazetto» de Zerlina en «Las Bodas de Fígaro». Decir con propiedad la gracia mozartiana es mucho; mas dar vida, con la mayor justeza, a la ironía, a la ternura, a todo ese complejo de sensaciones en que reside el encanto de Mozart, es más que mucho y la artista lo alcanzó en forma imponderable.

Una mención aparte merece en este concierto la ejecución de dos canciones del compositor argentino Alberto Ginastera y otras dos de los chilenos Domingo Santa Cruz y René Amengual. En cuanto a la interpretación, tendríamos que repetir cuanto hemos dicho. Pero no interesa destacar, tanto en Ginastera como en los músicos chilenos, la excelente calidad de un arte americano que ha llegado en menos de un cuarto de siglo de evolución de la cultura musical en estas tierras, a la misma altura, por completo a idéntico grado de excelencia que las más altas representaciones en estos géneros del arte, clásico y moderno, europeo.

S. V.

## RECITALES DE CLAUDIO ARRAU

En la primera quincena de Julio el eximio pianista chileno actuó en el Teatro Municipal en tres conciertos; un cuarto fué organizado como extraordinario, a beneficio del «Hogar de Cristo». Todos ellos contaron con un completo lleno; el público se disputó con varias fechas de anticipación a las señaladas para cada recital, el privilegio de escuchar a quien, hoy por hoy, es el máximo ejecutante de la música para piano.

En los programas seleccionados para estos conciertos fué de advertir la inclusión de obras como los Juegos de Agua de Liszt y los de Ravel, la Serenata de Strawinsky, la Suite Nápoles de Poulenc y otras de músicos modernos, que no con frecuencia suelen ser ofrecidas en conciertos de los grandes virtuosos. Arrau, que dispone de un amplísimo repertorio en los dominios de la música clásica, interpretó junto a las composiciones de aquellos grandes maestros, buen número de composiciones modernas que descubrían así lo rico de su personalidad, su inteligencia múltiple, su sensibilidad siempre despierta para ofrecer todos los aspectos del arte que abarca la música para piano.

## UN NUEVO VALOR: MARIO MIRANDA

A principios de Agosto, el joven pianista Mario Miranda actuó en el Teatro Municipal en dos conciertos. Existía considerable an-

siedad por escucharle. Mario Miranda contaba con una fulgurante fama de niño prodigio y desde aquellos éxitos de su infancia se sabía que prefirió retirarse de la vida pública de los conciertos para llevar a cabo profundos estudios del piano. Desde la primera obra de su primer concierto, el joven pianista,—que ahora cuenta unos veinte años,—desvaneció todos los pesimismo y las inquietudes que se levantan ante el sólo anuncio de la reaparición de un artista que fué niño prodigio. La experiencia de infinidad de casos repetidos, autoriza la predisposición a las desilusiones. Nada de esto, repetimos, ocurrió en el caso de Mario Miranda. Al contrario, puede ya desde ahora afirmarse que Chile cuenta con un nuevo émulo de los grandes intérpretes con que la música para teclado cuenta en el país.

Sus versiones de clásicos como Bach y Beethoven, de músicos modernos como Debussy y Poulenc, favorecen los mejores auspicios sobre el porvenir que espera a este pianista, desde su admirable realidad del presente. La crítica de Santiago lo ha reconocido así unánime.

#### PRIMER CONCIERTO DE «NUEVA MUSICA».

Nuestros lectores están ya informados de la constitución y fines de la Sociedad «Nueva Música». El primer concierto organizado por esta agrupación de jóvenes compositores, intérpretes y estudiosos de la música, fué ofrecido en el Auditorium de Radio Sociedad Nacional de Minería, el 15 del pasado mes de Julio. Actuaron el pianista Oscar Gacitúa y el Cuarteto de Cuerdas Wang. Este conjunto interpretó el llamado «Cuarteto de las Disonancias» de Mozart y el del compositor chileno Alfonso Letelier. Si la versión del primero fué estimable, la del segundo no pasó de una superficial lectura, que mejor es no comentar.

Oscar Gacitúa ejecutó de manera ejemplar los Cuatro Estudios para piano Op. 7 de Strawinsky y unas Variaciones y Fuga sobre un pregón santiaguino, de Juan Orrego Salas, compositor chileno que en estos momentos se encuentra en los Estados Unidos becado por la Fundación Guggenheim. Perfecta escritura instrumental, fantasía, buen gusto, son cualidades que resaltan en la composición de Orrego Salas.

#### OTROS CONCIERTOS

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, se efectuó el 30 de Julio un concierto consagrado a obras de músicos chilenos contemporáneos. El Cuarteto Wang ejecutó la composición de este género escrita por Domingo Santa Cruz; con la colaboración del pianista Carlos Oxley, Fredy Wang y Hans Loewe tocaron el Trío para piano, violín y violoncello, de Enrique Soro; la soprano Ruth González cantó lieder de Leng, Letelier, Montecino, Fraser y Emma Ortiz.

\* \* \*

El Cuarteto de Cuerdas Wang ofreció, el 19 de Agosto, un nuevo concierto en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Ejecutó el cuarteto llamado de «La Muerte y la Doncella» de Schubert, el Nocturno de Borodin, el Andante Cantabile del Cuarteto de Tchaiskowsky y una pieza para cuarteto del músico norteamericano Wall.

\* \* \*

La danzarina rusa Marina Svletova ofreció algunos recitales en una corta temporada, que tuvo lugar en el Teatro Municipal, a principio de Agosto. Marina Svletova es una danzarina de acabada técnica, uno de los mejores exponentes que van quedando en Occidente de la escuela clásica del ballet ruso. El conjunto que la acompaña, en sumo grado mediocre, colaboró con la primera bailarina en la interpretación de números de ballet, dentro del género de la «danza de concierto».

## PROVINCIAS

La afamada soprano chilena Blanca Hauser y la folklorista brasileña Olga Prager de Coelho, han sido las solistas enviadas al sur del país en Julio y Agosto por el Instituto de Extensión Musical, dentro de las jiras de conciertos organizadas en el curso de este año.

Ambas cantantes obtuvieron señalados éxitos en los conciertos ordinarios de sus jiras y en los educacionales, organizados en colaboración con el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

## VIÑA DEL MAR Y VALPARAISO

La Orquesta Sinfónica de Chile actuó el 13 de Julio en el Teatro Municipal de Viña, en concierto dirigido por el maestro Fritz Busch. El programa lo formaron la suite del ballet «Pulcinella» de Strawinsky, las «Doloras N.º 1 y 3» de Alfonso Leng, el poema sinfónico «Moldava» de Smétana y la «Primera Sinfonía» de Brahms.

El 3 de Agosto, la Sinfónica volvió a actuar en Viña, bajo la dirección de Eugene Ormandy, en un concierto formado por la «Quinta Sinfonía» de Beethoven y composiciones de Debussy y Ravel. Estos dos conciertos sinfónicos fueron organizados por el Instituto de Extensión Musical y la Sociedad Pro-Arte de Viña.

El pianista Claudio Arrau, el arpista Nicanor Zabaleta y el organista Helmut Haas, se presentaron también en conciertos celebrados en el vecino balneario.

## CHILLAN

La Sociedad Santa Cecilia, de esta ciudad, celebró el aniversario de su fundación con un concierto en el que tomaron parte la nueva orquesta de la Sociedad y el violoncellista francés Nicolás Arene.

En el Colegio Adventista continúa la serie de conciertos en discos de obras famosas, a los que asiste el alumnado y gran número de invitados de la ciudad. En el último concierto de esta clase se dió a conocer la grabación del Concierto para violín y orquesta de Beethoven en su interpretación por Fritz Kreisler. Una breve charla sobre el autor y el contenido de la obra precedió a la audición.

## CONCEPCION

La Orquesta del Liceo de Hombres ofreció el 5 de Julio un concierto en el Teatro Concepción, obteniendo un grandioso éxito. En este concierto se presentaron también los Coros del citado Liceo, que interpretaron versiones para este tipo de conjuntos, de canciones folklóricas chilenas de los Siglos XVIII y XIX. Orquesta y Coros fueron dirigidos por el señor Raúl Rivero Pulgar, profesor de música del Liceo. El Rector, don Julio Sáez Morales y el profesor Alberto Montiel, pronunciaron unas palabras como introducción a las dos partes en que el programa estaba dividido. El señor Montiel, profesor de Filosofía del Liceo, consagró su charla a «El arte popular como expresión de la sensibilidad de los pueblos».

## VALDIVIA

El 20 de Junio se interpretó en la Iglesia Alemana un concierto espiritual, en el que se escucharon composiciones para órgano de Juan Sebastián y Felipe Manuel Bach; para violín y órgano de J. S. Bach, Händel y Haydn y arias para soprano de Buxtehude, Händel y Bach. Los ejecutantes fueron el organista Robert Dick, el violinista Horst Drechsler y la soprano Trude Stickel.

El Conservatorio de Música Valdivia, organizó una conferencia-concierto sobre la personalidad y la obra de Carlos María Weber. Las composiciones de Weber que ilustraron la disertación fueron ejecutadas por profesores y alumnos del Conservatorio citado.

# ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

## ARGENTINA

La Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires ha ofrecido una serie de conciertos, a cargo del director ruso-norteamericano Jascha Horenstein. Estos conciertos tuvieron lugar en



Julio y primera semana de Agosto. En los programas figuraron obras de Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms, Tchaikowsky, Grieg y otras del repertorio habitual sinfónico.

Como corolario a su labor, en concierto de despedida ofreció Jascha Horenstein la «Novena Sinfonía» de Beethoven en el Teatro Rex. El cuarteto de solistas lo formaban la soprano Cétera, la contralto Lidia Kindermann, el tenor Rodríguez y el barítono Matiello.

El maestro Albert Wolff, con la Sinfónica del Colón, intrepertó un concierto en el que figuraron la «Sinfonía Fantástica» de Berlioz, el «Bolero» de Ravel, un «Concierto para flauta y orquesta» del propio Wolff y dos obras de compositores argentinos: «Segunda Obertura de Concierto» de Alberto Williams y «Tres Pinturas de Paul Klee» de García Morillo.

Mayor relieve artístico que los anteriores conciertos, han tenido los ofrecidos por la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, organizados y dirigidos por el prestigioso músico Juan José Castro. Se estrenaron la música escrita por Prokofieff para la película «El Teniente Kijé», la obertura «Colás Breugnon», sobre una obra de Romain Rolland, del también compositor soviético Kabalevsky, la «Sinfonía en cuatro tiempos para las cuatro estaciones del año» de Malipiero, una suite de «La Opera de Cuatro Centavos» de Kurt Weill y la «Sinfonía en Si bemol» de Juan Cristián Bach. El estreno de esta obra de uno de los clásicos que menos merecen el olvido en que se los tiene, fué acompañado por el de un «Ricercare» de Andrea Gabrielli.

La misma selección que en los estrenos, se mostró en las demás obras incluidas en los programas de la Asociación Filarmónica que dirigió Castro. El maestro argentino interpretó, con un nutrido coro y la orquesta de la Asociación, la Cantata 161 de Juan Sebastián Bach y con la orquesta «El Sombrero de Tres Picos» de Falla, «La Consagración de la Primavera» y la suite del ballet «Petrushka» de Strawinsky, más obras de Vivaldi, Beethoven, Wagner, etc.

\* \* \*

La Temporada Lírica del Teatro Colón ofreció una reposición, que obtuvo señalado éxito, de la ópera de Debussy «Pelleas et Melisande». Clara Oyuela encarnó a la inmortal protagonista del drama máximo de la moderna lírica europea.

\* \* \*

Conciertos Daniel presentó en el Colón a la extraordinaria soprano negra Elabelle Davis.

El 11 de Agosto se rindió un homenaje a Händel en el salón de actos del Club Italiano. La parte central del programa consultó el estreno en Buenos Aires de una refundición de la ópera «Julio César». Los Coros Mixtos de Buenos Aires ejecutaron diversas obras del maestro alemán, para este género de conjuntos.

La Agrupación Argentina de Instrumentos Antiguos, que dirige el maestro Alberto Morpurgo, interpretó en el Teatro Municipal un concierto con obras de Purcell, Pachelbel, Gaspar Sanz, William Byrd, Dall' Abaco y Philidor.

## PERU

Por Decreto de la Presidencia de la República del Perú, se ha creado y está funcionando en Lima un Conservatorio Nacional de Música. Recoge este nuevo centro de enseñanza elemental y superior de la música la tradición establecida en la enseñanza artística por la Antigua Academia Nacional de Música «Alcedo». Según el referido Decreto, el Conservatorio Nacional del Perú comprenderá una sección de estudios instrumentales, teóricos y culturales de grado superior y otra de las mismas materias en grado primario, similar al que corresponde a las Escuelas Regionales de Música, que se llamará Escuela Central Anexa.

El mismo Decreto dispone la cesación en sus funciones de la Academia Musical «Alcedo», cuyo directorio y profesorado pasa a desempeñar las mismas funciones al nuevo Conservatorio, y la creación de una Escuela Regional de Música, con sede en la ciudad de Trujillo.

El Conservatorio Nacional de Música del Perú inició sus cursos a principios del pasado mes de Abril.

\* \* \*

Con fecha 22 de Mayo, el Gobierno Peruano acordó subrogar en el cargo de Director de Educación Artística y Extensión Cultural, al doctor José Jiménez Borja. Se nombró para este mismo cargo al doctor Luis Fabio Xammar.

\* \* \*

Por Decreto Supremo de la Presidencia del Perú, se ha creado el Consejo Nacional del Teatro, que funcionará en la capital de la República, en coordinación con el Ministerio de Educación Pública, por medio de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural.

El Consejo Nacional del Teatro tendrá como fines esenciales fomentar todas las actividades que tiendan a desenvolver el teatro como expresión de belleza e instrumento de cultura, difundiéndolo particularmente entre las masas populares; organizar y supervigilar el funcionamiento del Conservatorio Nacional de Arte Escénico; procurar la construcción del Teatro Nacional de Lima; tender a la formación de coros y de cuerpos de ballet en cooperación con instituciones de similares fines; alentar el arte escenográfico, etc.

## CUBA

La Orquesta Filarmónica de La Habana terminó su primera temporada de conciertos de 1946, bajo la dirección del maestro Erich Kleiber, que es su director titular. De los seis conciertos de la temporada, cuatro estuvieron a cargo de Kleiber. Figuraron en los programas la Sinfonía Pastoral de Beethoven, la Italiana de Mendelssohn y primeras audiciones de la suite del ballet «Panambí» de Ginastera, la obertura «Donna Diana» de Reznicek y «Escenas de Ballet» de Strawinsky. Con la participación de Adolfo Odnoposoff como solista en el violoncello, interpretó «Don Quijote» de Ricardo Strauss. Sucedió a Kleiber en la dirección de la Filarmónica de La Habana, Jascha Horenstein. Interpretó «Leonora N.º 3» de Beethoven, «La Noche Transfigurada» de Schönberg y la «Quinta Sinfonía» de Tchaikowsky. Igor Strawinsky apareció después en el atril de la primera orquesta de La Habana para ejecutar la obertura «Ruslán y Ludmila» de Glinka, la «Segunda Sinfonía» de Tchaikowsky, y suites de sus ballets «El Pájaro de Fuego» y «Petruschka». La temporada de primavera terminó con un concierto extraordinario dirigido por Sir Thomas Beecham. El programa consultó obras de Elgar, Delius y Sibelius.

\* \* \*

La pianista Margot Fleites interpretó un recital de música cubana para piano, integrado por composiciones de Saumell, Cervantes, Caturla, Roldán, Borbolla, Argeliers, Hilario González, Harold Gramatges y José Ardévol.

\* \* \*

La Sociedad de Conciertos presentó al violista mejicano Abel Eisenberg. Acompañado por el pianista Francisco Godino, tocó el «Concerto en Sol menor» de Händel, una «Chacona» de Vitali, «Sonata en Si menor» de Emiliana de Zubeldía, «Concierto N.º 2» de Steiner y «Escenas de Hadas» de Schumann.

## FRANCIA

Una de las más interesantes manifestaciones musicales que se desarrollan en el París de post-guerra lo representa la sociedad musical llamada «El Tríptico». Fué esta agrupación fundada en 1934, para cultivar una triple actividad: la danza, la poesía y la música. En un principio estuvo dirigida por Ravel, Roussel y Dukas, junto con su fundador: Pierre d'Arquennes, que es quien en la actualidad la dirige. «El Tríptico» constituye hoy una «exposición de la música contemporánea», en la que se procura dar a conocer el panorama más completo posible de la producción musical de todos los países. En doce años que tiene de existencia, ha ofre-

cido trescientos setenta y cinco conciertos, integrados casi exclusivamente por primeras audiciones.

\* \* \*

El Consejo Municipal de París ha sometido a la Asamblea Comunal un proyecto de substanciales subvenciones a las cuatro grandes asociaciones sinfónicas de la capital: Colonne, Lamoureux, Padeloup y Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Asimismo se propone la extensión de estas subvenciones a dos importantes conjuntos de música de cámara. Las asociaciones de conjuntos musicales subvencionadas, estarán en la obligación de ejecutar un crecido número de conciertos populares en las comunas de los barrios extremos de París, con entradas gratuitas para los sindicatos obreros.

\* \* \*

Desde hace mucho tiempo, los teatros líricos de las capitales de provincia, atraviesan por una grave crisis que amenaza su existencia. La Dirección de Artes y Letras se preocupa de resolver esta situación, que si se agudiza ocasionará un grave quebranto a este aspecto del arte nacional. Se han presupuestado créditos que permitirán organizar, en un plan de conjunto, una verdadera descentralización del arte lírico. A título de ensayo se otorgarán subvenciones a los teatros de ópera de Lille, Nantes, Burdeos, Toulouse, Marsella y Lyon. Pero esta generosidad del Estado implica el derecho a controlar el empleo de dichas subvenciones para que los teatros de provincias recuperen el nivel artístico que nunca debieron perder. Tendrán que constituir verdaderos centros musicales desde los cuales se irradie la cultura a las ciudades secundarias vecinas. Las representaciones de ópera y conciertos sinfónicos, significarán la obra principal de dichos teatros.

## INGLATERRA

Durante el mes de Julio, se ha destacado la presencia de Michael Tippett en los programas de los conciertos sinfónicos celebrados en Londres. Estrenó con la Orquesta Filarmónica su «Concierto para doble orquesta de cuerdas»; con la Sinfónica Nacional, su «Sinfonía 1945».

Otros directores que se han presentado durante esta temporada al frente de la Filarmónica de Londres, han sido Víctor de Sabata, Gregor Fitelberg y Leonard Bernstein, quien estrenó «Primavera en los Apalaches» de Aarón Copland. Entre los solistas se han destacado Jehudi Menuhin y Mischa Elman; Menuhin estrenó la Sonata para violín solo, escrita para él por Béla Bartók en 1944.

El Cuarteto de Cuerdas Hirsch ejecutó un «Tema con variaciones» de Rawsthorne, el Primer Trio de Holst, cuartetos de Mo-

---

zart y Fauré. Gerald Cooper ha proseguido su ciclo de conciertos consagrados a Mozart.

La orquesta de cuerdas que dirige Boyd Nell ofreció una serie de conciertos en Chelsea, con programas formados por obras de Purcell, Vivaldi, Bach, Bliss y el Concerto para oboe de Vaughan Williams. Como solista actuó León Goossens. Esta orquesta ejecutó recientemente, por primera vez en Inglaterra, una «Metamorfosis» de Strauss para veintitrés instrumentos de cuerdas.

\* \* \*

La Royal Choral Society, bajo la dirección de Malcolm Sargent, ejecutó el Requiem de Mozart y El Festín de Baltasar de Walton. En Cambridge fué interpretada por la Sociedad Musical de la Universidad la Misa Solemne en Re, de Beethoven. La Sociedad de Madrigalistas interpretó un concierto de obras de Farmer, Weelkes, Tomkins, Ward, Byrd, Morley, Dowland, Bartlet y Wilbye. El Trío de Cuerdas Carter y el oboísta León Goossens interpretaron en los conciertos universitarios de los Jueves, cuartetos con oboe de Mozart y Britten.

# CRONICA RETROSPECTIVA

*Monteverdi. Hambre de su tiempo*

## LA ENEMIGA FORTUNA

Hoy, que es último de Noviembre, he recibido una carta por la cual me entero del mandato de su Alteza Serenísima (el Duque de Mantua) para que vaya cuanto antes a Mantua. Ilustrísimo señor, si para fatigarme de nuevo me ordena que vaya, yo digo que si no descanso de escribir música para el teatro seguramente mi vida será breve, pues por las tan grandes penas sufridas contrahe un dolor a la cabeza y una enfermedad tan terrible que ningún medicamento ha podido aliviar. El señor mi padre atribuye el dolor de cabeza a los penosos estudios y la otra enfermedad al aire de Mantua, que me es nocivo y no duda de que sólo el aire, en poco tiempo, me causaría la muerte. Yo digo a V. S. I. que a mi fortuna en Mantua durante diecinueve años debo llamarla mejor enemiga que amiga, porque si el señor Duque me favoreció permitiéndome que le sirviera en Hungría, no me hizo ningún favor obligándome a gastar tanto dinero, que aún hoy nuestra pobre casa se resiente de ese viaje. Si fui llamado para servir a S. A. S. en Flandes, la fortuna me fué contraria en esa ocasión, porque mi esposa Claudia, viviendo en Cremona, no recibiendo de S. A. S. sino 47 libras mensuales y lo que mi padre me dió después, tuvo que hacer gastos de criados. Si la fortuna hizo que el señor Duque aumentara mis honorarios de 12 escudos y medio de moneda de Mantua a 25, no me fué, en cambio, propicia cuando me hizo mandar decir de parte de S. A., por conducto del señor Federico Follini, que de ese aumento debía pagar yo los gastos del señor Campagnolo, entonces niño, y tuve que pagar por ese capítulo cinco escudos mensuales, y así quedé con los veinte que tengo ahora. Si me favoreció haciendo que el señor Duque me llamase el año pasado para el servicio de música de las bodas, me fué enemiga haciéndome realizar un trabajo casi imposible, me hizo padecer de frío, de indumentaria, de servidumbre y casi de hambre, con pérdida de la provisión de la señora Claudia, y contrayendo penosa enfermedad sin haber recibido de S. A. S. ningún favor en público y ya sabe S. I. cuanto honor y utilidad reportan, sobre todo ante extranjeros. Si me hizo obtener un vestido de S. A. S. para presentarme en las nupcias, también hizo que me lo dieran de una tela de seda, sin jubón, ni medias, ni cinturón, ni

forro para el ferreruero, por lo que tuve que pagar veinte escudos de mi bolsillo. Si me ha favorecido haciéndome llamar tantas veces por el señor Duque, me ha hecho el daño de que S. A. S. siempre me ha llamado para fatigarme y nunca para darme alguna utilidad o alegría.

## UNA POLEMICA CLASICA

En verdad, la experiencia que tengo de este arte me permite afirmar que el autor del madrigal «Cruda Amarilli» nunca ha podido hacer nada bueno. Lo digo francamente, esta composición es contraria a todo lo que hay de bueno y de bello en el arte de la música; es insoportable al oído, lo hierne en vez de encantar. El autor no toma para nada en cuenta los santos preceptos relativos a la medida y a los fines de la música. (Declaraciones del teórico Artusi, autor de un Tratado de Contrapunto, sobre algunos de los Madrigales del Quinto Libro de estas composiciones, publicado por Monteverdi).

Estudiosos lectores: No os sorprendáis de que entregue a la impresión estos madrigales sin haber precedentemente respondido a las objeciones que Artusi ha dirigido contra ciertos pequeños pasajes, entresacados de ellos. Como me encuentro al servicio del Duque de Mantua, no dispongo de todo aquel tiempo de que a veces tendría necesidad. Sin embargo, he empezado a redactar la réplica para hacer conocer al mundo que no escribo mis composiciones a la buena de Dios. Una vez que se halle copiada, aparecerá esa réplica bajo el título de «Segunda Práctica o Perfección de la Música Moderna». Algunos estarán sorprendidos, porque no se imaginan que puedan existir otras prácticas que aquella que fué enseñada por Zarlino. Pero que estén bien advertidos de que en aquello que concierne a las consonancias y las disonancias existe otro punto de vista, que se justifica tanto por la satisfacción que procura a los sentidos como a la razón. (Respuesta de Monteverdi a Artusi en el Prólogo de su Sexto Libro de Madrigales).

«La música representativa del Quinto Libro de Madrigales del señor Claudio Monteverdi, basada sobre la facultad natural que la voz humana posee de provocar las emociones, ejerciendo a la vez una influencia de las más suaves sobre el oído y haciéndose así muy dulcemente tirana de las almas, es digna de ser cantada y escuchada, no sólo en las praderas y entre los ganados

de corderos, sino en las mansiones más nobles del espíritu y en las cortes reales y puede incluso servir a muchos de modelo infalible y de idea para componer madrigales y canciones armónicas conforme a las mejores reglas». (Fallo definitivo sobre la larga polémica del teórico Coppini, editor de los Madrigales de Monteverdi, bajo el patronato del Cardenal Federico Borromeo, fundador de la Biblioteca Ambrosiana de Milán).

#### ENTRE BANDOLEROS

Quiero informar a V. S. I. que al regresar en compañía del correo de Mantua y al ir junto con él a Venecia, fuimos desvalijados por tres bandidos en Sanguanato; es decir, a dos leguas de este lugar. He aquí la aventura: De improviso surgieron en el campo, junto al camino, dos hombres de tez oscura, algo barbudos y de talla media; uno, con un fusil de rueda, levantado el gatillo, y otro, que tomó a los caballos por las bridas. Primero, nos llevaron al campo; después, haciéndome descender de la cabalgadura, me obligaron a arrodillarme. El que llevaba el fusil me pidió la bolsa y el otro se dirigió al correo para exigirle las valijas. Cuando fueron sacadas del carruaje, una por una, por el correo, las abrió y aquel asesino tomó todo lo que le placía. El correo se lo entregaba prontamente. Y yo, siempre de rodillas, mantenido así por aquel que portaba el arcabuz. De suerte que tomaron cuanto quisieron.

El tercero de los bandidos, que llevaba una espada en la mano, hacía de vigía, por temor de que no apareciese alguien sobre el camino. Cuando hubieron tomado todos los objetos, aquel que había saqueado las valijas del correo, se vino hacia mí y me dijo que me desnudase, porque quería comprobar si no llevaba algún otro dinero.

#### PRACTICAS DE ALQUIMISTA

Me han dado esta bebida, que envío a V. S. I., que me concederá la gracia de aceptar como signo de las obligaciones que le tengo. Yo sé que no hay proporción entre lo mucho y lo poco, mas por su acostumbrada gentileza todo saldrá a perfección.

Junto al recipiente para calcinar oro con el Saturno, se pone un vaso como un orinal de tierra, después una marmita pequeña, y se colocan al fuego; en el fondo de uno de esos vasos se pone una cantidad regular de plomo, más bien mucho que poco, hasta que se desprendan suficientes vapores. Después, con alambre delgado se hace un aro y se agujera el vaso por cuatro partes, cerca de la boca, y en el medio del vaso se coloca el aro sostenido por cuatro alambres en cruz. Después, sobre dicho vaso se pone la tapa de tierra, en cuya parte superior se

hace un pequeño agujero. Después se prende fuego bajo el vaso, haciendo hervir al principio el citado Saturno y así, los vapores van circulando en torno del aro y lo calcinan de modo que se vuelve casi impalpable. Así se calcina el oro con el Saturno en la misma forma.

Después comunico a V. S. I. que sabré hacer que el mercurio del vulgo sé convierta en agua clara, y aunque convertido en agua no por eso dejará de ser mercurio ni perderá su peso, porque yo he probado que tomando una gota y echándola en una cuchara de estaño, después de frotarla se puso color de plata. De esa agua rectificada espero hacer algo importante puesto que tan gallardamente disuelve la plata.

#### TRIANGULO DE LAS PASIONES Y DE LOS ESTILOS

He comprobado que las pasiones y las emociones de nuestra alma se distribuyen en número de tres principales: la Cólera, la Moderación y la Humildad o Súplica. Ha sido pues establecido por los mejores filósofos y demostrado por la naturaleza misma de nuestra voz, que posee notas bajas, medias y altas. Estas tres gradaciones se traducen exactamente en el arte de la música por el género animado (concitado) dulce (molle) y moderado (temperato). He encontrado en todas las composiciones de los maestros del pasado ejemplos del dulce y del moderado, pero en ninguna parte del animado, bien que este género haya sido descrito por Platón en su tercer libro sobre la retórica, en los términos siguientes: «Toma la armonía que imita la voz y los acentos de un guerrero que valerosamente se va al combate... «Teniendo en cuenta que los contrastes tienen el don de conmover a nuestra alma, y que tal es el fin de la buena música, como lo dijo Boecio en su «De Música». La música se halla relacionada con nuestra naturaleza de tal manera que puede elevar o envilecer nuestras costumbres, me he consagrado, no sin grandes trabajos, a reencontrar esa expresión musical que se había perdido.

La expresión guerrera reencontrada por mí me ha incitado a componer algunos madrigales en este género. Los he denominado «Madrigali Guerrieri». Como existe la costumbre de subdividir la música que se toca en las cortes principescas en música teatral, orquestal y música de danza, he indicado los tres géneros comprendidos en mi colección con las calificaciones de guerreros, amorosos y representativos.

*(De diversas cartas de Claudio Monteverdi y otras de sus contemporáneos).*

# EL RINCON DE LA HISTORIA

## LOS COMIENZOS DE LA MÚSICA DE CÁMARA EN CHILE

«La Sociedad Filarmónica de Chile», fundada en 1826, por obra de un grupo numeroso de aficionados, bajo el patrocinio de doña Isidora Zegers de Huneeus y don Carlos Drewetcke, señala la primera tentativa para ofrecer al público conciertos de cámara.

El trabajo preparatorio realizado por estos animadores musicales, en una incierta época política, merece un cariñoso recuerdo. Surgía la Sociedad Filarmónica de las tertulias que en casa de doña Isidora Zegers venían reuniéndose a partir de 1823; era ella el alma social del grupo y a sus desvelos se debió en parte el buen éxito de esta tentativa.

Por fin el 4 de Marzo de 1826, pudieron agruparse en la oficina de Mr. Ingraham, los músicos más connotados de la afición de Santiago y Valparaíso. Se eligieron con cuidado los programas, se ensayaron con honradez los trozos, y en el local de la Filarmónica, Santo Domingo esquina de Claras, pudo ofrecerse el primer concierto a todos aquellos que habían suscrito las acciones que hicieron posible financiar el proyecto.

La presentación se hizo con el siguiente programa:

- 1.—Sinfonía de Haydn.
  - 2.—Dúo «Dei Zingari in fiero», de Paisiello, cantado por doña Rosa Ochagavía y don Carlos Drewetcke.
  - 3.—Sonata para piano, violín y violoncello de Hummel, interpretada por doña Josefa Gandarillas, el maestro Robles (el autor de la primera Canción Nacional) y don Carlos Drewetcke.
  - 4.—Aria del «Matrimonio Secreto», de Cimarosa, cantada por doña Rosario Garfias.
  - 5.—Trío para guitarra de Gragnani, ejecutado por doña Rosario Valdivieso, doña Isidora Zegers y don Rafael Correa.
- Intermedio: Una contradanza española.

Segunda parte:

- 6.—Trío de la «Inez», de Paer, cantado por doña Isidora Zegers, doña Rosa Ochagavía y don Carlos Drewetcke.
  - 7.—Sonata para piano, flauta y violoncello, interpretado por doña Carmen Lecaros y los señores Kindal y Drewetcke.
  - 8.—Dúo del «Matrimonio Secreto», por los señores Neil y Drewetcke.
  - 9.—Sonata para piano y violoncello de Steinbelt, por doña Rosa Ochagavía, doña Rosa Ramírez y don Carlos Drewetcke.
  - 10.—Aria de «Segismundo» de Rossini, cantado por doña Isidora Zegers.
- Final: Una contradanza española.—Una cuadrilla.—Una wals.  
Otra contradanza española.



---

La acogida de los trescientos asistentes fué un estímulo para los organizadores, que al terminar el concierto recibieron una honrosa misiva del Director Supremo. *El Patriota Chileno* comentaba con entusiasmo, «ese espectáculo que se había ofrecido a los ojos del hombre observador»: el decorado de la gran sala con sus caprichos dorados; el silencio profundo que reina durante la ejecución; los modales suaves y amables del bello sexo; el comportamiento general».

La música era un transplante de la que estaba en boga en Francia en esa época de la restauración borbónica. Se olvidaban en París las figuras egregias de Mozart y Haydn,— representados a veces en los programas de la Filarmónica—, por la gracia deleitosa de Paisello (1741-1816); el influjo napolitano de Cimarosa (1749-1801) y las extravagancias pianísticas del virtuoso berlinés Steinbelt (1771-1839).

Y como un permanente telón de fondo, en el áureo mobiliario del salón, sonaban las brillantes melodías de Rossini, que pronto iban a enamorar a los amigos de la «contradanza final», en las reuniones iniciales de la Sociedad Filarmónica».

E. P. S.

## EDICIONES MUSICALES

*J. Cuthbert Hadden.—«Chopin». Colección Los Grandes Músicos. Editorial Schapire.—Buenos Aires. 1946.*

La vida de Federico Chopin, o mejor su tan sugerente música, han ofrecido amplio margen a los animadores de ese género híbrido que es la biografía novelada. Con las consecuentes ramificaciones hacia el cine. Y la no menos obligada falsificación de cuanto al ser real de Chopin y al ser real de su música se refiere. Porque no suele ser la fantasía lo que se derrocha en estos engendros literarios.

Se miente más de la cuenta  
por falta de fantasía.  
También la verdad se inventa.

Dijo admirablemente Antonio Machado en sus aforismos de Juan de Mairena; nunca más oportuna la cita que en este caso, cuando un perenne recurrir a los tópicos más gastados, más pobres de imaginación, es la causa principal de la existencia de esa lamentable contrafigura de Chopin que condenamos.

Como el lector que nos haya venido siguiendo en estas notas habrá supuesto, el libro de Cuthbert Hadden en modo alguno puede incluirse entre los de esa desdichada especie. En cuyo caso no hubiese sido necesario señalar su aparición,—demasiado abunda lo malo para destacarlo,—sino con unas cortas palabras de desprecio. Dentro de la brevedad de este trabajo, que no pretende ser un comentario exhaustivo a la personalidad y la obra del gran romántico, es una de las biografías más serias que hemos leído en estos últimos años. La personalidad de Chopin, bastante compleja, es analizada con sobriedad ejemplar y el perfil de sus días expuesto sobre materiales de primera mano, de autenticidad indudable. Mucho material de esta clase ha sido extraído por el biógrafo de la abundante correspondencia de Chopin, tan reveladora. Problemas oscuros, se esclarecen a la luz de una comprensión inteligente, limpia de los habituales arrebatos, disculpables incluso cuando se manipula una materia tan ardiente como la del romanticismo musical.

La silueta de nítidos contornos del músico, resalta con mayor fuerza por el estudio desapasionado que Cuthbert Hadden hace de su obra. Sin entrar en detalles técnicos, ni en fríos análisis de cruel cirujano, clasifica las producciones de Chopin en riguroso orden histórico, que permite seguir una trayectoria, si no accidentada, muy rica en revelaciones. Nada más arduo que seguir la evolución del estilo de un músico cuyas obras parecen todas escritas en un mismo presente, sin antes ni después. Para hallar la línea evolutiva no bastan las averiguaciones eruditas; hay que poseer la instintiva sensibilidad de que el autor de este libro nos ofrece cumplido ejemplo. Los últimos capítulos de la obra, precisamente aquellos

---

en los que, con apretada prosa, se considera la aportación chopiniana al mundo de los sonidos, representan una guía de todo punto valiosa para quienes se interesen por ahondar en el conocimiento de Chopin.

Como en los demás libros publicados en la colección de Grandes Músicos de la Editorial Schapire, un apéndice con el calendario de la vida de Chopin, relacionada con los acontecimientos sobresalientes del arte de su época; un catálogo de sus obras musicales y una seleccionada bibliografía, avaloran este volumen. La traducción del inglés, realizada por Eugenio Ingster, es perfecta.

*Arnold L. Haskell.*—«*Ballet since 1939*». Ediciones de *The British Council*. Londres.

En la indudable decadencia en que hoy se halla el ballet europeo, al menos como fuerza creadora, Inglaterra forma como un reducto aparte. Ni la inquietud por nuevas tentativas, ni la curiosidad por desentrañar el viejo legado, palidecen en el Reino Unido. Ello explica que sirva de refugio a las escuelas de mayor refinamiento en la danza clásica tradicional, como a las que representan la vanguardia hacia nuevos caminos, muy lejos todavía de perfilarse con cierta claridad.

El ensayo de Arnold L. Haskell versa sobre unos años de experimentación y afortunados logros—parte y parte,— que en América nos son totalmente desconocidos. Se divide en tres partes, consagradas al nacimiento del Ballet Británico, a las creaciones de Sadlers Wells desde 1939 a 1944 y a lo producido por otras compañías de bailarines, que principalmente vienen actuando dentro de Inglaterra. Como la de María Rambert, la del Ballet Internacional, proseguidor de las tradiciones de Diaghileff, y la de Kurt Jooss. Viejas sombras,—Las Sifides, El Espectro de la Rosa, El Lago de los Cisnes,—y recientes aportaciones,—Comus, Hamlet, Los Pájaros, Juego de Ajedrez,—desfilan por estas páginas, henchidas de información.

Como, aunque parezca imposible después de haber sido el Ballet la manifestación artística de mayor relieve en la música y la danza de nuestra época, sólo últimamente empieza a ser considerado con la atención que merece, el trabajo de Arnold Haskell contará con un reducido número de lectores. Mucho de interesante hallarán en él, los que con alto espíritu se preocupan por estos problemas. Que no son, por cierto, los bailarines. Los tiempos de No-verre y de Blasis se encuentran cada día más lejanos de nosotros.

## LIBROS APARECIDOS

## HISTORIA Y BIOGRAFÍAS

- ANGLES, HIGINIO, La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela» de Venegas de Henestrosa. Barcelona. España. 1945.
- ALMONACID, A., La guitarra como elemento de ritmo en la orquesta de jazz. Barcelona. España. 1944.
- ARAIZ MARTÍNEZ, A., La Música Religiosa en España. Barcelona. 1944.
- PUIG, ALFONSO. Ballet y Baile Español. Barcelona. 1944.
- SUBIRA, JOSÉ. Historia de la Música Teatral en España. Barcelona. 1945.
- GROMAN, A. & ZHITOMIRSKII. Istorija russkoi muzyki. Pod. red. Prof. M. S. Pekelis. T. II. (Chaikovskogo), Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1940.
- SKRIABIN, A. N., A. N. Skriabin. 1915-1940. Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1940.
- VINOGRADOV, V. Muzyka sovetskoi kirgizii. Moskva. 1939.
- ZAGURSKII, B. I. M. I. Glinka. Leningrad. Teatra i Muzyki, 1940.
- KRENEK, ERNST, Sonata N.º 3 para piano. A. M. P. Nueva York.
- MASON, DANIEL, Country Pictures. Op. 9. Vols. 1 y 2 para piano A. M. P. Nueva York.
- STRAWINSKI, IGOR, Scherzo a la rusa, para dos pianos a cuatro manos. A. M. P. Nueva York.
- BALLANTINE, EDWARD, Four Lyrical Satires, para canto y piano. A. M. P. Nueva York.
- HINDEMITH, PAUL, La Belle Dame sans Merci, para canto y piano. A. M. P. Nueva York.
- MESSIAEN, OLIVIER, Les Corps Glorieux. Siete visiones de la vida de los resucitados, para órgano. Alphonse Leduc. París. 1946.
- IBERT, JACQUES, Trío para arpa, violín y violoncello. A. Leduc. París. 1946.
- IBERT, JACQUES, Cuarteto en La, para cuerdas. A. Leduc. París. 1946.
- MIGOT, G., Trío para oboe, clarinete y fagot. A. Leduc. París. 1946.
- CODEX, LIBER, Sancti Jacobi, Transcripción de Walter Muir Whiteill. Santiago de Compostela. España. 1946.
- SUBIRA, JOSÉ, Tonadillas Teatrales inéditas. Texto y partituras. Madrid. 1944.

## MUSICA IMPRESA

- GUARNIERI, CAMARGO, Tercera Sonatina. Associated Music Publishers. Nueva York.
- SUBIRA, JOSÉ, Tonadillas Teatrales inéditas. Texto y partituras. Madrid. 1944.

## REVISTA DE REVISTAS

*Educación Musical*. Boletín de la Asociación de Educación Musical. Santiago N.º 1. Julio, 1946.

Editorial: Nuestra primera palabra.  
La Asociación de Educación Musical  
Repertorio Escolar  
Compositores nacionales: P. H. Allende  
Educación Musical

Elisa Gayán.  
Carlos Isamitt.

Nora Pezoa.

*Musicalia*. Editada por la Sociedad Coral de La Habana. N.º 11. Enero-Marzo 1946.

La Sinfonía en Do de Strawinsky  
Estío y Sistro  
Del Río Grande al Plata  
La música en La Habana  
Actividades de la Sdad. Coral  
Notas del extranjero  
Los libros.

Hilario González Iñiguez.  
José Santullano.  
A. Quevedo.

*Era Musical*. N.º 1. Buenos Aires. Julio.

«Don Juan» de R. Strauss  
Sobre música descriptiva  
De la estética en el canto  
Discos.  
Informaciones

Atilio Cimbri.  
I. Carvajal Quesada.  
E. A. Hernández Mogni.

*Contrapunto*. México. Abril.

Editorial  
Los cantos del trabajo  
Al regreso de Angélica Morales  
Chopin, profesor de piano  
Crítica de conciertos

Manuel M. Ponce.  
Maurice Le Vahr.  
M. Dumesnil.

*Contrapunto*. México. Mayo.

Editorial  
¿Cuál es el fin de la educación  
musical en la escuela?  
Ediciones falsificadas e inexactas  
Impresiones de un director de orquesta  
Crítica de conciertos.

Arno Fuchs.  
Aloys Mooser.  
M. Le Vahr.

*The Musical Times*. Londres. Abril.

A national collection of instruments of music  
Concerning Hymn tunes old and new  
Conciertos de Londres  
Ediciones Musicales

Eric Halfpenny.  
Godfrey Sceats.

*The Dancing Times*. Londres. Abril de 1946.

The composer of «The Sleeping Beauty»  
Chiarina and the Schumann tradition  
Danish war-time ballets.  
Notes on Spanish and Portuguese dances  
The new musical-Dance film notes

Dyneley Hussey.  
Jasper Howlett.  
Lucile Armstrong.  
John K. Newham.

*The Musical Quarterly*. Abril. 1946. Nueva York.

Editorial

Native music on Okinawa

Beethoven's Rondo a Capriccio Op 129

Auguste and his clique

The recognition of chordal formation  
by early music theorist

Unpublished letters by Beethoven

Liszt and Brahms

Review of Books.

Paul Henry Lang.

Jan La Rue.

Eric Hertzmann.

W. Loran Crosten.

Helen E. Bush.

Arthur Holde.