

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

15

OCTUBRE 1946

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: Filomena Salas

AÑO 2. Santiago de Chile, Octubre de 1946 N.º 15
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>La tradicional ópera de Septiembre</i>	3
FREDERICK FULLER.— <i>Bernard Shaw, crítico musical</i>	6
DOMINGO SANTA CRUZ.— <i>Las masas y la vida musical</i>	11
RENÉ DUMESNIL.— <i>París recuerda a sus grandes músicos</i>	20

EDUCACION MUSICAL

TEOBALDO MEZA.— <i>La Música en el Liceo renovado</i>	23
---	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	29
<i>Conciertos</i>	30
<i>Actividad musical en el extranjero</i>	36

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>El dúo romántico de los Schumann</i>	43
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>El exotismo americano en la ópera</i>	45
--	----

EDICIONES MUSICALES	47
LIBROS APARECIDOS	51
REVISTA DE REVISTAS	51

EDITORIAL

LA TRADICIONAL OPERA DE SEPTIEMBRE

EN varias oportunidades se ha dicho que las revistas musicales no debieran ocuparse de los espectáculos líricos que tienen lugar en nuestro Teatro Municipal a comienzos de la Primavera; el sitio natural para comentarlos sería más bien la crónica de vida social, si no la de algún boletín en que se anoten las aventuras económicas. Este año se ha tenido una temporada brillante, cara, costosísima para el bolsillo fiscal que la ha subvencionado con largueza. Artísticamente, fuera de *Walkyrias* y *Fidelio*, no añade nada. Se ha hecho con todas las características de la improvisación, de la imprevisión y el despilfarro, en beneficio de alguna empresa extranjera importadora de buenas gargantas pagadas en dólares. La temporada de ópera, un espectáculo reservado a una parte mínima del público de la capital,—todas las funciones se vienen ofreciendo al precio de \$ 150 la platea,—supondrá un drenaje de 80.000 dólares para la economía nacional. Comparemos, por vía de ilustración, estos datos con la recién ejecutada temporada sinfónica. Abarcó un lapso de cuatro meses, no de uno y medio como la lírica; comprendió dieciocho conciertos de abono, un extraordinario, seis dominicales a precios reducidos, aparte de los populares en teatros de barrio, y dos conciertos más en Viña del Mar: en total, treinta y cuatro conciertos; participaron en ella directores extranjeros, como Eugene Ormandy, Fritz Busch, Hans Kindler y David Van Vactor. Pues bien, para la economía nacional no supuso más que el gasto de 15.600 dólares. La enorme desproporción, en calidad y en cantidad, entre la obra cumplida, por ambas temporadas; la no menos exorbitante que existe entre unos y otros gastos, puede explicarse sencillamente. Los conciertos sinfónicos se llevan a cabo sobre la base de una orquesta, directores y solistas formados en el país. Los directores y solistas extranjeros que se contratan, vienen a actuar sobre esa base nacional existente, como agregado a ella para alcanzar más elevados fines artísticos. En la ópera sucede exactamente lo contrario.

Frente a la nueva aventura lírica de este año, a la traída de algunos buenos cantantes, de mediocres directores y a la repetición del repertorio consabido, trillado y manoseado durante todo un siglo, cabe que nos formulemos algunas preguntas: ¿por qué ha de haber ópera en Septiembre y no en Julio o en Abril? ¿Se justifica que más de tres millones de pesos sean echados a la calle en un es-

pectáculo que no tiene razón de organizarse así? ¿No tenemos ya derecho a salir de este feudo italiano para que, de una vez por todas, si nos gusta la ópera, las preparemos en Chile y oigamos lo que nos plazca en vez de estar sometidos al repertorio banal del cantante viajero?

La ópera en Septiembre es una maniática obsesión colectiva. Si un Gobierno o un Municipio declarara paladinamente que no está dispuesto a costearla, habría fundados temores de que no se pueda celebrar el 18 de Septiembre y de que el tal gobierno se halle en camino de ser derrocado. Por otra parte, si uno habla de ópera en Marzo, lo miran con cara de asombro. «¿La ópera?», preguntan, «no sea Ud. iluso, de eso se habla en Agosto». Y naturalmente en Agosto ya no es tiempo sino de que un diligente «impresario» se agite, viaje y vuele para retornar con alguna tropa de cantantes alquilados en Buenos Aires o Río de Janeiro, cuya categoría depende de las subvenciones y éstas del grado de enfermedad lírica que padezcan los que administran los dineros públicos.

¿Y el repertorio?; inquietarse por eso, sería igual que abrigar aprensiones sobre el programa de los Oficios de Semana Santa en la Catedral: vendrá el Domingo de Ramos, los Maitines, las Tinieblas, el Lunes y el Martes Santo y así sucesivamente. Hay también una liturgia operística: Aída, Rigoletto, Traviata, Boheme, Manon, Tosca, Barbero, Butterfly, etc. Para contener las críticas, se anuncian varias novedades, de las cuales se da una que otra. Y para evitar impuestos, nada más que para eso, se presentan las poquísimas obras escritas en Chile. La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet de nuestra Escuela de Danza, todo ha de ser uncido al carro de la primavera lírica, de cuya desarticulada carrera sólo quedan bonitos agudos y sobre agudos, calderones magníficos subrayados en el trance de la asfixia con los bis de una claqué bien retribuida.

¡Y para todo esto hay millones de pesos! Ninguno de los funcionarios que tiene que ver con la organización de la ópera deja de maldecir el que ésta se organice en la forma que se hace. Este año oímos de cada uno el deseo ardiente de su fracaso anticipado y, sin embargo, existe un sino, una fatalidad activada por el terror de que a última hora la temporada se improvise por cantantes nacionales, hacia los cuales los amantes del teatro lírico sienten incalificable aborrecimiento. Es un círculo vicioso que pesa ya demasiado y que no sabemos cómo terminará algún día. Si en música sinfónica hubiera existido igual situación y todos los años hubiéramos traído una orquesta alquilada a última hora, no tendríamos nada de lo que existe y por añadidura unos cuantos conciertos costarían fortunas. Como no había tradición anterior, como los aficionados a la música no tenían la pretensión de oír lo mejor del mundo, pudimos ir, a lo largo de muchos años, cimentando una orquesta formada en Chile y ahora hemos leído lo que el exigente Ormandy acaba de decir en Filadelfia, después de una jira por este continente: «la Sinfónica de Santiago, es la mejor de Sud-América». Quitémosle lo que puede haber de exageración en esto; la verdad es que nuestros conciertos gozan ya de prestigio fuera del país.

La tragedia de la ópera, son sus aficionados. En el fondo, la ópera no les interesa; es el canto, «il bel canto» el que los arroba y disloca. De ahí que los que sistemáticamente protestamos por el repertorio, los que pedimos que esos millones de pesos que se malgastan, se empleen mejor y en tiempo oportuno, pasemos por enemigos del arte lírico, por adversarios incluso de las empresas proveedoras de cantantes.

Creemos que en Chile se puede lograr, en el canto, lo mismo que se alcanzó en otros campos musicales. Con la base chilena, proporcionar lo más que se pueda; con los millones, pagar buenos coros, directores de escena y buenos ballets e importar sólo lo indispensable y sobre todo, antes que toda otra cosa, variar de repertorio, ¡por caridad! Salir del pantano de lo trillado, porque no en vano Monteverdi, Cesti, Cavalli, Lully, Rameau, Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Mussorgsky, Korsakoff, Debussy y Strauss existen y siguen figurando en la historia de la ópera, de esa ópera apasionadamente desconocida por nuestros «habitúes» del Municipal en Septiembre, de esa ópera que no les interesa conocer y que por añadidura las empresas no quieren presentar porque no es un negocio lucrativo.

BERNARD SHAW, CRITICO MUSICAL

P O R

Frederick Fuller

HACE unos sesenta años aparecía en uno de los diarios londinenses, el «Star», dos veces por semana, una crónica musical cuyo autor se firmaba con el pseudónimo extraño de «Corno di Bassetto». Si uno busca la definición de esta palabra en el diccionario, encontrará que se trata de un instrumento musical: el tenor de la familia de los clarinetes. Pero esta definición no aclarará nada, pues da la idea de un instrumento agudo, estridente, chillón; al contrario, es grave y lloroso, de una melancolía lamentosa. Casi no se emplea en las orquestas, pero fué el acompañamiento perfecto de las músicas de funerales, como reconoció, por ejemplo Mozart, al emplearlo en su Misa de Requiem. El empleo de semejante término como firma de aquellas crónicas de concierto en el «Star» era aun más impropio. Pues el autor, que disertaba genialmente bajo este pseudónimo fué el propio George Bernard Shaw. Quien admite, en el prefacio a sus cuatro volúmenes de crítica musical recogida y republicada hace pocos años, que si hubiera oído una sola nota del *corno di bassetto*, nunca habría podido elegir una firma tan absurda.

Claro que Bernard Shaw escribiendo sobre música no podía ser menos divertido que Bernard Shaw escribiendo sobre cualquier otro asunto; de modo que estas crónicas, aunque en su mayoría tratan de nombres olvidados, controversias musicales que ya no se discuten, actuaciones que no podían interesar a nadie veinticuatro horas después de llevadas a cabo, sin embargo aun hoy retienen para el lector un encanto singular. Su valor no es simplemente el de una colección de agudezas o de rasgos de ingenio de un escritor que sabía descubrir el lado divertido de cualquiera actividad, por muy solemne que fuese. Además, en esas crónicas, Shaw prestó un servicio inestimable a la música en Inglaterra, al poner en ridículo la tradición que hacía de la crítica musical un lenguaje pretencioso e incomprensible.

El joven Bernard Shaw tenía un conocimiento muy considerable de los diversos aspectos de la música. Su educación musical había sido *irregular*, y Shaw estaba satisfecho de que fuese así;

Frederick Fuller, barítono inglés, en cuyo repertorio figuran junto a ciclos completos de Lieder de Schubert y Brahms, las creaciones de los trovadores y minnesänger, y junto a las canciones de Mussorgsky y Ravel, las arias de Scarlatti, de Dowland o de Purcell, une a su desvelada sensibilidad de intérprete, una infatigable curiosidad de estudioso de la música. Fruto de ella son sus conferencias y escritos, tan sugerentes siempre. Chile ha conocido ya a Frederick Fuller como destacado intérprete. Nuestra Revista se complace en ofrecer con este artículo a los lectores de habla hispana, ese otro valioso aspecto de la personalidad del destacado artista.—Nota de la Redacción.

pues sentía desprecio por los conservatorios de música como planteles de futuros críticos. El mismo describe en detalle como recibió su primera instrucción musical, y como fué estimulada en el muchacho la pasión por la música que ha durado hasta hoy. Cuando niño, Shaw vivía en un ambiente realmente musical—no menos real por tratarse exclusivamente de la música vocal—en la casa de su madre, cantante entusiasta, cuyo profesor, un tal señor Lee, vivía con ellos y daba clases en su salón. Así, el primer contacto del muchacho Shaw con la música fué por medio del canto; a fin de cuentas, el canto es la base de toda la música. No sólo obtuvo un conocimiento profundo de la voz humana y del arte del canto, sino que al mismo tiempo, oyó una cantidad enorme de música, especialmente de música lírica, (la cual le fué muy útil más tarde, en sus polémicas en favor de Wagner). Evidentemente esta educación era muy desigual. Shaw confiesa en el prefacio de sus crónicas: «Yo no sabía que existiesen tales cosas como cuartetos de cuerdas, sinfonías, etc., antes de empezar, a los dieciséis años, a examinar por mi propia cuenta lo que era la música». Se puso entonces a estudiar sistemáticamente, como nos explica en sus propias palabras:

«Empecé a estudiar piano por mí mismo, no con los ejercicios para los cinco dedos de Czerny, sino con la obertura de Don Juan, pensando, con razón, que sería una buena idea tocar una pieza que sabía bastante bien para poder oír si mis dedos estaban colocados sobre las teclas debidas. En nuestra casa teníamos una cantidad de partituras en reducciones para piano y aunque nunca adquirí una técnica pianística adecuada, pues incluso hoy no puedo tocar una escala con seguridad, conseguí lo que buscaba: la capacidad de poder tomar una partitura y entender su contenido, como si mi madre y su profesor estuviesen ensayando la música... Compré más partituras, entre ellas la de *Lohengrin*, por medio de la cual hice el descubrimiento revolucionario de Wagner. Compré reducciones de las sinfonías de Beethoven, y exploré las regiones de la música instrumental. Aprendí el arte de mantener el ritmo tocando la parte baja en dúos para piano, con mi hermana. Toqué las Invenções y El Arte de la Fuga de Bach; estudié los tratados teóricos, y llegué a resolver problemas de armonía y contrapunto, evitando las quintas y octavas consecutivas, sin tener la menor idea del efecto que mis composiciones iban a producir al ser oídas. Leí estudios eruditos, prescritos a los candidatos al grado de Doctor en Música de las universidades, ¡pobrecitos!, sobre las raíces de los acordes... Leí el *Continuo Sucinto* de Mozart. Muchos años más tarde, Edward Elgar me dijo que este texto era *el único* que existía de alguna utilidad para un joven compositor. Confieso que yo no descubrí esa utilidad; pero, al fin y al cabo, yo no era un joven compositor. Por lo menos, llegué a saber mucho más sobre la música que todos los grandes compositores del mundo; una hazaña relativamente fácil para un crítico, por muy estéril que sea».

Tales eran las condiciones musicales de George Bernard Shaw en 1888, en el momento en que el director del diario *The Star*, «Tay Pay» O'Connor, decidió que las opiniones políticas de Shaw

eran demasiado violentas para sus lectores, y le aconsejó que buscara temas menos arduos para tratar en sus páginas. Shaw eligió la música, y el diario le dió carta blanca, con dos guineas por semana, y una última palabra de consejo: «Por el amor de Dios, no aburra a la gente con la Misa de Bach en Si menor». El director debía saber que, cualesquiera que fuesen los defectos de Shaw como crítico, no incluirían el fastidio. Por casualidad—¡y cuán característico de Bernard Shaw!—la primera de sus crónicas musicales trató justamente de la obra prohibida: la Misa en Si menor de Bach. Empieza así: «Los asientos vacíos para la ejecución de la Misa en Si menor denunciaban elocuentemente la cultura artística, de que el Westend de Londres tiene fama de ser centro mundial. Esta Misa domina las obras maestras del arte musical, como el Everet domina las montañas; sin embargo, seguimos prefiriendo el *Elias* de Mendelssohn». Como ejemplo de los ataques audaces que administraría sin ceremonia al público y a los personajes más importantes, fué un buen comienzo.

Los métodos críticos de Bernard Shaw, evidentemente, eran de una originalidad provocadora. Despreció la idea de que sus opiniones debían ser imparciales. «Una crítica escrita sin pasión personal no vale nada», dijo. «Lo que distingue a un buen crítico es la capacidad de hacer del arte, bueno o malo, una cosa personal. El artista que atribuye mi censura contra él a una animosidad personal, tiene razón. Cuando los artistas no producen sus mejores esfuerzos, sino que trabajan mal y con complacencia, los detesto, los odio, tengo ganas de rasgarlos en pedazos y de echar los pedazos por el escenario. . . De la misma forma, los artistas verdaderamente sinceros me inspiran una amistad personal de lo más calurosa, a la cual respondo escribiendo mis crónicas sin ocuparme de nociones fantásticas como la justicia, la imparcialidad, y los demás ideales. . . ».

¡Toda una confesión! Pero cuando uno la examina con detención ¿qué quiere decir?. Simplemente, que Shaw no podía contener la necesidad de provocar a sus lectores. Pues, a fin de cuentas, ¿es injusto, parcial o reprobable en un crítico condenar totalmente el arte falso y exaltar con fervor el arte bueno?. Se podría, tal vez, tomarlo en serio, si las propias crónicas de Bernard Shaw mostrasen alguna tendencia a estar influenciadas por consideraciones personales. Al contrario, desde el principio hasta el final de los cuatro volúmenes, no puede hallarse crítica más honesta, más audaz, aunque sea violenta, iconoclasta,— y seguramente a veces—exagerada. Su instrucción musical, fuera de las academias y conservatorios, fué una ventaja indudable en un crítico que escribía en un diario popular. No tenía ídolos ya hechos, ni dioses artísticos, salvo los de su propia creación. Atacó con la misma sangre fría a los pontífices musicales de entonces en Inglaterra—Parry, Mackenzie, Stanford y compañía,—como a la Misa de Requiem de Brahms; (es verdad que más tarde modificó su opinión inicial de que nadie, fuera del muerto, podría tolerar tanto fastidio). Criticó a los cantantes populares de aquel entonces, Jean y Eduardo de Reske; a Paderewski; a Schumann, en su calidad de escritor teórico sobre la música; al

violinista Isaye; a la estupidez del libreto de Sansón y Dalila; a la importancia solemne y exagerada de la Sociedad Filarmónica, etc. Con una sinceridad igual, habló bien de los hermanos Reske (cuando hacían sus mejores esfuerzos); de Paderewski (cuando sabía contener su temperamento exuberante); de Schumann, como artista; de mil otros compositores y obras: por su genio, su perfección, sus potencialidades, o simplemente, por sus buenas intenciones y sus esfuerzos sinceros. ¡Cuántos principiantes modestos fueron obsequiados con un párrafo que la poca importancia de su papel o de su actuación no parecían justificar! ¡Cuántos artistas famosos fueron aniquilados por la pluma brillante y la ferocidad sin miedo de Shaw! Un gran artista, por lo menos, acusó el golpe: Paderewski se queja en sus memorias de haber sido tratado injustamente por Shaw.

No es difícil encontrar ejemplos que citar en esta superabundancia de rasgos de ingenio. Cada página resplandece con joyas de crítica justa y penetrante. Mientras uno lee, el edificio entero de la vida musical de Londres se desnuda de su manto de importancia. Se examinan sus tradiciones. Se aplauden sus virtudes. Se denuncia a sus charlatanes. Además, muchas de las opiniones de Shaw sobre el mismo arte musical tienen un valor permanente. En mi calidad de cantante, recomiendo a todos mis colegas, a los cantantes profesionales y a los aficionados, las opiniones de Bernard Shaw sobre el canto, que forman un compendio verdaderamente precioso. He aquí algunos extractos de sus crónicas sobre el canto:

«... Había un tenor con la calificación grandiosa de «el Signor Rawner, que creó tan estupenda sensación en Italia». Y en verdad este señor era capaz de producir sensación en cualquier lugar. El señor Rawner no sabía nada del carácter musical de la serenata que cantaba, pero estaba muy seguro de su Si bemol, y lo sacrificó todo a esto... ¡Qué grito realmente aturdidor! Dicen que sabe cantar hasta el Re natural. Por suerte, no lo hizo...».

De una cantante famosa escribió:

«Mlle. Stromfeld hace un esfuerzo constante, en lucha contra su propia naturaleza, para atrapar cada nota contra el cielo del paladar; así, estrecha la garganta y está en camino de arruinar la parte media de la voz...». ¡Lástima que los profesores de canto no hagan siempre advertencias tan útiles!

Shaw sabía poner el dedo sobre la llaga: «El señor Dolmetsch piensa: Purcell fué un gran compositor; entonces, vamos a dar alguna obra suya... Los músicos ingleses piensan de la misma forma: Purcell fué un gran compositor; entonces vamos a tocar otra vez el *Elias* de Mendelssohn...». Sí, son bromas. Pero en el fondo hay crítica justa y verdadera.

«Corno di Bassetto» fué un genio que murió pronto—pues la política, y la creación literaria de Shaw, no podían por menos que apartarle de sus tareas agradables, aunque mal remuneradas, de crítico musical. Mas hoy, mientras miramos hacia atrás, a los noventa años de sus actividades febriles, vale la pena recordar que

también en el campo de la música, Bernard Shaw pudo hacer valer sus opiniones. Y a propósito, no debemos olvidar que fué Bernard Shaw quien más que nadie hizo valer en Inglaterra la obra de aquel otro gran genio: Richard Wagner.

Londres, Agosto 1946.

LAS MASAS Y LA VIDA MUSICAL

P O R

Domingo Santa Cruz

CADA cierto tiempo, con un motivo u otro, el problema de la incorporación a la vida musical de las masas de ciudadanos que hoy viven al margen de ella, toma caracteres agudos y los contornos casi de una reivindicación político-social. Del hecho que los conciertos tengan lugar principalmente en Santiago y que todos ellos no estén dedicados a un gran público, se infiere que nuestra vida artística es un huerto cerrado al que sólo tiene acceso una casta privilegiada de auditores. Se niega que exista un ejercicio verdaderamente democrático de la difusión artística para afirmar que si todos los habitantes del país no disfrutan de iguales oportunidades de conocer el arte, de gustarlo y de consagrarle los talentos que se revelan, es porque existe una acentuada ceguera y un craso egoísmo por parte de las instituciones oficiales.

Los que así ven las cosas, demuestran ignorancia de lo que ha sucedido en Chile en los últimos veinte años e incurren además, respecto de la música, en confusiones lamentables, que no se les producen cuando hablan de literatura, de ciencias ni mucho menos cuando descubren poseer un criterio tan bien estratificado para hablar de política. Lo que ocurre en el fondo, es que para estos apóstoles de la última hora, la música no merece una estimación seria ni es mucho más que una entretención, un pasatiempo, generoso en posibilidades para sentar fama de amante de las multitudes y anotar algunos rubros en cartillas electorales del futuro. Aquello del «panem et circenses» de los romanos, tan poco democrático, sigue en la mente de muchos de nuestros hombres de gobierno.

Nos proponemos examinar, a la luz de la realidad, cómo funciona nuestra vida musical y qué papel juegan en ella las minorías que están cerca de sus manifestaciones y la masa de ciudadanos que todavía no participa en ellas y casi las desconoce. Decimos casi, porque desde que existe la radio y sus receptores están en los sitios más insospechados, uno suele tener la sorpresa de encontrar, como nosotros lo hemos constatado, a una familia campesina limpiando los porotos de su cosecha, al son para ellos natural de una sinfonía de Beethoven o de la «Kleine Nachtmusik» de Mozart.

El tema es, además, oportuno, interesante y actual, desde que en todos los países se estudia cómo acercar el arte a la colectividad y cómo hacer llegar sus grandes obras al mayor número de personas. Los adelantos técnicos modernos, por otra parte, permiten una difusión en gran escala que antes era irrealizable. Veremos que Chile, ni está tan atrás como algunos creen, ni adolece de defectos especiales y hasta quién sabe, si por el contrario, lo que aquí ha sucedido y lo que en la actualidad es realizado, esté por sobre las

ventajosas condiciones que se publican respecto de colectividades que se jactan de mayores realizaciones en favor de la cultura del pueblo.

*

Para enfocar nuestro caso, veamos primero qué es lo que tenemos y cómo hemos llegado adonde estamos. Chile es hoy día un país que integra el movimiento musical contemporáneo con todas las características de lo que eso significa: tiene compositores y producción musical de calidad, buenos ejecutantes, organizaciones permanentes de conciertos que, ayudadas por el Estado, los han hecho constantes y de muy variada índole. Tenemos una educación musical que se mueve en un rango superior, dentro de la Universidad; existe ya la educación musical en las escuelas y colegios, hay muchas entidades particulares de enseñanza musical; la radio, pese a lo que se dice, transmite una apreciable cantidad de música seria. Todo esto, sin embargo, está condicionado a circunstancias y factores que nos limitan: estamos lejos, no somos ni ricos ni pobres, grabémosnos bien esto, todo nuestro adelanto musical es cosa reciente. Si hace veinte años se hubiera anunciado cuanto los músicos iban a tener a su favor en 1946, se habría creído estar hablando de utopías. Este factor tiempo es importantísimo, ya que ninguna realización ideológica ni cultural puede concebirse, sin que los años pongan el cimiento firme de las cosas asimiladas.

Nuestro país goza de fama de ser muy musical. Desde los tiempos coloniales, los cronistas y viajeros hicieron notar la afición del pueblo chileno por la música y eso lo comprobamos día a día donde quiera que se hace algo serio, aunque sea con la gente menos preparada. Hemos tenido ocasión de escuchar en un fundo, no hace mucho tiempo, en donde alguien se propuso crear un coro, a niñas y muchachos del campo, cantando obras polifónicas del Renacimiento y corales de Bach, a cuatro voces, afinadas y correctas. Nuestras escuelas primarias nos han demostrado que, cada vez que un profesor ha tomado la tarea musical con cariño, surge el coro y muy a menudo un magnífico coro. Todos los que se han ocupado del folklore, han constatado la facilidad popular, el ingenio con que inventa y varía los bailes y las melodías. Un trabajo de investigación muy reciente, ha dejado perfectamente en claro, desde el primer momento, nuestra riqueza folklórica, en contra de lo que se había dado en afirmar. Tenemos, pues, un terreno apto para la música y ésta es la condición *sine qua non* para todo lo que ha de producirse.

Hemos dicho que nuestra evolución es reciente y sobre esto no se puede dudar. Doctrinalmente, además, la música ha venido empezando a ser estimada en época muy próxima y debido al esfuerzo de una generación que está en su madurez de vida no hace muchos años.

Hasta los días de la Independencia no hemos contado seriamente con un pasado musical. Ni la vida cívica, ni la religiosa ni la social nos ofrecen nada semejante a lo que existía en Europa, en

España misma, a fines del siglo XVIII. El siglo XIX transcurre también sin que se cimente una verdadera cultura musical, sin que nos entronquemos de veras con los centros mundiales. Ni la actividad del Conservatorio, escuela de rango muy modesto entonces, ni la amplia protección social y gubernativa que se dispensó a la ópera, lograron que creciese el estrecho círculo de aficionados a la música, radicado casi totalmente en la capital. Sobre nuestro arte pesó un descrédito filosófico, ancestral y tradicional, que la Iglesia, desde el siglo pasado, con sus detestables cantos procesionales, sus marchas y vales lentos, contribuyó a acrecentar. El hecho mismo de que el verdadero centro de gravedad de nuestra vida musical estuviese en la ópera italiana, por muy ilustres figuras que haya importado, fué como para que ningún intelectual ni educador pensara en que esa mezcla de fiesta social, de entretenimiento, de vanidoso lucimiento, podía tener ningún alcance serio en la cultura.

Sólo rarísimos cenáculos saben en Chile durante el siglo XIX acerca de lo que se discute en Europa. ¿Cuántos conocieron el mundo musical romántico, en las obras de Berlioz, Schumann, Chopin, Mendelssohn, durante la vida de estos maestros?, ¿quién pudo aquilatar la importancia de Liszt, saber de la controversia wagneriana? Seguramente algunos extranjeros y uno que otro rarísimo y viajado chileno, tenido de seguro por extravagante. Las quejas amargas de don José Zapiola sobre la condición vergonzante del músico, podrían repetirse a lo largo de todo el siglo. No es sino un síntoma inequívoco el que, necesitado el país de una Canción Nacional, ésta fuera encargada a un autor de zarzuelas y no a Beethoven que vivía hasta 1827.

Todo el camino no recorrido hubo que hacerlo en cortos años a partir de 1900 y, más exactamente, a partir de 1910, año del Centenario de la Independencia. El movimiento musical de Chile, se ha dicho ya muchas veces, es vertiginoso y se acelera de año en año, hasta tomar un ritmo muy vigoroso desde 1924. Los cambios fundamentales de este siglo pueden ser rápidamente apuntados. Soro, Allende, Leng y Bisquert abren el camino a la composición chilena; escriben antes de la Primera Guerra Mundial y sus obras están al día de lo que se hace en el resto del mundo. Los Diez, el famoso cenáculo, habla de pintura, de literatura y de música, por igual. La Sociedad Bach, desde 1924, abre el fuego en una lucha que parecía la más artificial quimera. Y uno de sus postulados es la integración de la cultura con la música: abrir las ventanas de la historia, ponernos al día en el presente, cultivar intelectualmente al músico, reformar la educación, trabajar incesantemente por ensanchar la preocupación por la música en todas las clases sociales. «*Erróneo consideramos basar la evolución de nuestro ambiente en el progreso y refinamiento de un grupo de iniciados*», se dijo públicamente el 1.º de Abril de 1924, al iniciar la cruzada de la Sociedad Bach, «hoy más que nunca es necesario hacer una obra amplia y generosa dedicada a la creación de un ambiente capaz de sostener instituciones musicales verdaderamente sólidas y duraderas».

El estado social que dictó esas palabras no era ya el de antes. Sabíamos de la música, ya no nos bastaban las sempiternas Aída o Rigoletto, queríamos cultura, y la tuvimos. Queríamos otro nivel para la música, pedíamos que el Estado tomara a su cargo el apoyarla, que hubiera conciertos, que éstos fueran legalmente sostenidos, y todo esto se hizo. Esta obra, ¿es la de uno, tres o diez hombres? No: es la resultante de una crisis cultural que hacia 1920 sacude en Chile todo el panorama social, político e ideológico. Es la obra de la famosa «generación del año 20», que no dejó cosa en su lugar.

Todo este camino de cimentar una cultura es el que ha sido hecho, pero sólo en lo que se podía cumplir en tan corto número de años. Es imposible que, con los medios conseguidos, con las miles de dificultades y peligros que ha sido menester sortear, con la gente que ha remado hacia atrás y que ha puesto obstáculos que sólo la casualidad permitió vencer, se hubiera podido hacer más que lo logrado. Si la evolución completa del medio es cosa de veinte años, la posibilidad de llegar a las masas con la música existe tan sólo desde 1941; es decir, desde que se fundó el Instituto de Extensión Musical y su estabilidad permite una labor enteramente a fondo perdido. Vamos a ver que esta labor se ha hecho, y mucho más de la que parecía posible; dado que las condiciones económicas producidas por la última Guerra Mundial, (durante la cual el Instituto nació), han determinado la pérdida de disponibilidades consumidas en el desequilibrio creado por la inflación. Los seis últimos años están llenos de realidades que serían mucho mayores, si razones financieras no las hubieran frenado.

*

En contra de lo que se supone, al decir que nada se hace por la cultura de las masas, están los datos estadísticos precisos: entre 1941 y el mes de Septiembre, inclusive, de 1946, tomando sólo el rubro de los conciertos sinfónicos, y dejando a un lado las actuaciones de la Orquesta en espectáculos de ópera y ballet, se han dado 493 conciertos. De éstos, sólo 133 han sido destinados a lo que podría llamarse la minoría cultivada, (105 ordinarios y 28 extraordinarios). De los 360 restantes, 91 han sido conciertos populares de índole de divulgación, 107 educacionales, de los cuales la mayoría para las escuelas primarias, y 162 fuera de Santiago, en las provincias. Los datos anteriores son análogos a las audiciones de música de cámara que, naturalmente, son menos popularizables que las sinfónicas.

No puede decirse, pues, que la labor llevada a cabo en Chile ha sido únicamente al servicio de un grupo, ni mucho menos al de una determinada clase social. Si la balanza se ha inclinado en favor de alguna, ésta ha sido la masa popular. Tampoco es efectivo que la Orquesta Sinfónica se haya reducido a actuar en Santiago, que el Instituto haya mirado con desconfianza a las provincias. Dentro de su primer cuidado, hay que reconocerlo, la entidad estatal para la música ha puesto su trabajo al servicio de todos los

ciudadanos. Si la tarea cumplida nos parece hoy día limitada, esto se debe a que estamos comenzando y a que, frente a lo por hacer, lo hecho es apenas una mínima parte. No se remueve la cultura en seis años, no se deshacen prejuicios de siglos en un solo lustro, ni con un sólo organismo musical se abastecen las necesidades de un país, menos si éste es, como el nuestro, unidimensional, de norte a sur, con distancias colosales, que eran especialmente infranqueables durante la crisis de transporte que acarreó la guerra. De ahí que se haya hecho poco en el norte y nada en el extremo magallánico de Chile.

Otro género de crítica a la labor de difusión popular se dirige argumentando acerca de cómo ésta ha sido ejecutada. Ya nos ocuparemos de ello más adelante, cuando analicemos los métodos que pueden adoptarse. Es evidente que los medios hasta ahora aplicados nos merecen reparos a todos, pero no por eso vamos a desconocer lo ya realizado ni a negar que ha existido y existe una preocupación constante, en torno de la incorporación a la vida musical, de los obreros, de los empleados modestos y de las colectividades dispersas en los campos.

*

Antes de llegar a la parte destinada a dilucidar sobre cómo impartir la cultura popular, conviene pensar un momento y analizar si lo que ha ocurrido entre nosotros pudo ser de otro modo; si en vez del mecanismo de conciertos creado, se debió comenzar únicamente por la base popular, para ir ascendiendo gradualmente. Este criterio ha solido ser propugnado y no deja de parecer lógico, desde que el sustento de todo medio cultivado debiera estar en los más y no en los menos.

Para aclarar este punto, debemos interrogarnos acerca de cómo funciona toda la vida intelectual, cómo se desarrolla la vida ideológica, la política, la religiosa, la científica y de ahí ver lo que pasa con la artística. En la sociedad humana, pese a todo nuestro convencimiento igualitario, existe una jerarquía, funciona una organización intelectual estratificada, que podríamos representar por una pirámide o por un cono: planos superpuestos, o círculos concéntricos marcan una estructuración de mayor a menor, capas más anchas y capas de menor superficie, núcleos que se entrelazan partiendo de un centro generador. De aquí el que si por una parte hallamos ideas repartidas y generalizadas, encontramos también diversos grados de iniciación, de penetración, e ingerencia diferente en la vida del espíritu.

La música no hace excepción a este sistema. Tenemos el arte popular y el que llamamos arte cultivado para diferenciarlo de la creación espontánea del folklore. Este arte cultivado no ha sido jamás patrimonio de una masa, menos aun de los inmensos conglomerados humanos de nuestros días. Decir que el goce artístico superior es un fenómeno aristocrático, suena mal; sin embargo es así, pero no es aristocrático en el sentido social de este término,

sino en cuanto que para la comprensión verdadera del arte se requieren condiciones que no serán jamás de toda la sociedad humana. Cada vez que se ha tentado hacer música «al servicio del pueblo», «música para las masas», se ha hecho lisa y llanamente música chabacana, grosera. Se ha tomado el lado vulgar, se le ha exagerado con recursos musicales que conocemos todos y cuyo uso deliberado constituye el mayor acto de desprecio de ese pueblo que se dice querer respetar. La masa popular no es un conjunto de débiles mentales ni de gente miserable que deba ser engañada con mala música. Aunque parezca ridículo hablar de «aristocracia del espíritu», es a ésta a quien se dirige el arte en todo el mundo y de ella forman parte por igual personas de posición social destacada, gente de clase media y simplemente, pueblo. Como este último no está viciado por prejuicios, su adaptabilidad al arte es mucho más espontánea que la que presentan las clases tenidas como socialmente superiores. La raíz del problema artístico radica en la cultura general; el analfabeto, el que vive en condiciones económicas humillantes, no querrá música sinfónica ni cuartetos, necesita que su nivel de bienestar le sea mejorado primero; luego, que llegue lo demás. El «primum vivere, deinde philosophare» no ha dejado de ser verdad todavía.

*

Hemos dicho antes, que la preocupación por atraer a las masas hacia la cultura artística no es un patrimonio de Chile. En todos los países se busca esto y se arbitran medios para hacerlo. Tampoco esta aproximación de grandes conglomerados humanos hacia la cultura superior es una exclusividad de los problemas artísticos, sino que alcanza por igual a todas las manifestaciones de la cultura. Si filosóficamente no reconocemos jerarquías en el alma de los hombres; si no hay razón alguna para que unos deban vivir en la opulencia y otros en la miseria, los beneficios del pensamiento, de la ciencia y del arte, deben extenderse y llegar a todos. El signo de nuestro tiempo es la divulgación, el «Readers Digest», las páginas ilustradas en los suplementos dominicales de los diarios, y esto no sólo porque el hombre corriente carece de tiempo, sino porque carece de preparación y hay que poner las cosas a su alcance. Nuestro deseo es saber de todo. La bomba atómica no sólo nos atrae por curiosidad, nos molesta en doctrina porque es la primera vez que así, tan abiertamente, se declara que no tenemos derecho todos a saber de una cosa. Cuando Einstein lanzó su teoría de la relatividad, salieron una multitud de manuales que pretendían explicarla en términos de ser comprendida por cualquier persona; muchos leímos esos «epitomae» y no avanzamos gran cosa. Lo curioso es que, frente al inmenso bagaje de los conocimientos contemporáneos, todos somos a la vez elite y masa según quedemos o se nos saque del terreno que nos es familiar.

La índole del problema, pues, es de extensión de conocimientos y su nervio radica en el método, porque es un asunto eminentemente pedagógico. Para que los obreros de Chuquicamata, por ejemplo,

participen de la vida musical que significa gustar de las sinfonías de Beethoven, no basta que de vez en cuando llegue la Orquesta Sinfónica hasta ellos y les ejecute la Quinta o la Heroica, ni que un personaje de buena voluntad les explique someramente quién fué Beethoven y qué es la forma sonata. No, lo que hace falta es el terreno cultural previo y, luego, la frecuencia del contacto con la música refinada. En una palabra: la educación musical. El arte es inseparable de toda la cultura, de ahí que su conocimiento deba ir como parte de una cruzada general por la elevación intelectual del medio.

Un factor muy importante que debe tenerse presente al tratar del problema que nos ocupa, es el hecho de que no podemos pedir que el obrero sea de tal naturaleza que sepa y le interese todo; que a todo trabajador la guste la música, es tan absurdo pensarlo como creer que a todos los socios del Club de la Unión les debiera gustar la poesía de Neruda, si les dejamos antologías a su alcance o de vez en cuando alguien les declama «Residencia en la Tierra»... Hay quienes caen en esta aberración y por el hecho de que el hombre de la calle no tenga oportunidades de oír «Le sacre du Printemps», querrían convertir de golpe al pueblo chileno en una detestable colección de petulantes.

Si los que vemos de cerca y con verdad, lo acaecido en la cultura de este país durante lo que va del siglo XX, no estamos contentos, ni creemos que se haya comenzado seriamente la difusión musical en el pueblo, pese a lo hecho, es porque aun falta la organización metódica; porque lo que se ha adelantado es bien escaso, fuera del terreno educacional, en el cual ha existido continuidad y sistema por lo menos en Santiago. La obra realizada podría ser descrita como de simple *presentación* de la música al auditor no familiarizado con ella. ¿Qué habremos despertado algunas aficiones, tocado algunas fibras sensibles?, eso de seguro; pero no hemos llevado a cabo todavía el trabajo sólido que está por venir y que debe ir *paralelamente* a la vida musical de la minoría cultivada, no substituyéndola ni destruyendo sus núcleos. No se mejoran los rulos si se echa el agua de golpe, y peor es la sequía posterior si, abriendo a tajo ancho las represas, las dejamos vaciarse en vez de canalizar sus aguas y hacerlas llegar donde deben. No creemos en los beneficios de la diseminación a granel de la música, ni de la literatura, ni de los museos. Eso está bien para levantar una campaña, para una consigna política, pero no para quien busque con verdadero respeto la elevación intelectual del pueblo.

El camino que debe hacerse podría ser dividido en la siguiente forma: 1) Distinguir claramente entre la educación musical escolar y la extraescolar del adulto; 2) Buscar la manera de llegar a suscitar grupos de aficionados, mantenerse en contacto con ellos y darles medios para que se extiendan. Todo eso debe hacerse con programas adecuados y con la indispensable información histórica y técnica.

El modo de trabajar con los escolares, fundamento esencial de la cultura del futuro, ya ha sido ensayado en Chile y se han logrado indiscutiblemente efectos benéficos: basta ver el interés de los es-

tudiantes por la música, basta constatar cómo entre los universitarios de todas las profesiones se han formado centros para escuchar obras y hacer música. El *modus operandi* en las escuelas y colegios es fácil. Los niños están allí, a todos se les puede dar un cierto baño musical y se les debe presentar la música porque ésta es una de las formas de expresarse de nuestra civilización. Las controversias que hay sobre los conciertos educacionales están alrededor de cómo hacerlos, de si se debe tocar tal o cual música, de si es preferible hacerlo semanales o mensuales para cada niño, etc., todos, asuntos de detalle y de realización. Tanto el Ministerio de Educación como el Instituto de Extensión Musical tienen ya experiencia recogida por los maestros y directamente de los niños.

La cuestión grave y compleja es lo extraescolar: ¿cómo llegar al adulto?, ¿dónde encontrarlo?, ¿con qué clase de programas? El sujeto de esta cruzada está disperso y no puede ser localizado sino en los lugares de trabajo o en sus casas, después que éste ha terminado. Para nosotros hay dos únicos medios de tener éxito: crear en los centros de trabajo pequeños núcleos con interés por la música, darles medios y, en seguida, establecer un sistema de educación musical por radio, a horas fijas, bien pensado, atrayente y conectado con radio-receptores ubicados en las grandes empresas industriales y en las plazas de los pueblos. Debemos dejar de lado la idea de que las orquestas, viajando, hacen otra cosa que obra de «revelación». Tenemos que utilizar el maravilloso instrumento que es la radio, con su capacidad de llegar donde no imaginamos, de meterse en las casas y en la intimidad de los seres, de vociferar en las calles. Esta palanca formidable, cuyo poder ha sido visto durante la última guerra mundial, no debe ser objeto de comercio, no puede ser abandonada por la Educación Pública sin poner en gravísimo peligro la cultura. No por otra causa Inglaterra, que no es precisamente el asiento de un régimen de fuerza, ha sostenido el monopolio estatal de la radio y lo ha manejado admirablemente. La radio, con ejecuciones vivas y con discos, permite hacer cuanto se desea en materia de educación musical.

Finalmente, y sólo para mencionarlo porque es tema arduo, ¿qué programas daremos al pueblo?, ¿en qué dosis debe ir lo chileno, lo nacionalista? La educación musical popular tiene que tomar en cuenta todos los aspectos de su labor: estimular el arte popular, dar en seguida la cultura musical evolucionada.

El arte popular constituye un terreno fácil en apariencia y a la vez lleno de peligros. Hay que saber, en primer lugar, cuál es este arte popular. ¿Lo constituyen acaso las invenciones vulgares de malos compositores comerciales? No; lo previo es la investigación folklórica seria, la preservación de lo auténtico y su devolución al pueblo; la propagación de los elementos musicales que han constituido nuestra música vernácula: lo español ante todo, lo indígena en algunas dosis y los contactos con otros países americanos. No en balde vemos los mismos textos y melodías repetidos en toda la América española.

Junto a este acervo popular, seriamente establecido y cientí-

ficamente averiguado, vendrá la tarea de divulgar todo el bagaje que constituye la música de la civilización occidental. Y para esto no es necesario creer que el pueblo tiene entendederas de primitivo ni que sólo reacciona ante la tónica y la dominante. Lo que hemos visto hasta ahora, es que se puede y se debe comenzar con la música de hace ciento cincuenta años junto a la moderna. Incluso, el pueblo, libre de los prejuicios de los llamados melómanos, responde con mayor espontaneidad al estímulo de ésta, a la que se dirige a él en «idioma» de hoy. El tino está en buscar la justa proporción y no dar de golpe obras que requieran una educación previa. Ciertas formas de un arte abstracto, como la «Suite Lírica» de Alban Berg o el «Pierrot Lunaire» de Schönberg, pongamos por caso extremo, sería desatino emplearlas para su iniciación musical. Pero «Petrushka» de Strawinsky, con todo su refinado lenguaje, con su riqueza rítmica, sus complejas armonía y orquestación, estamos seguros de que el pueblo sabría sentirlo, comprender los vigorosos medios con que el músico renueva la savia popular que da vida a esta música. Hemos presenciado ovaciones populares a obras modernísimas y sincera comprensión, con calurosa acogida, no sólo a la Quinta Sinfonía de Beethoven, sino a obras de tan sutiles fibras como la Sinfonía en sol menor de Mozart (N.º 40), las oberturas y preludios de Wagner, los «Nocturnos» de Debussy, para no citar cosas más accesibles de Rimsky Korsakoff o de Tchaikowsky.

Lo importante está en la continuidad, en el sistema y en el método. Si alguna vez disponemos de los medios adecuados para crear este mecanismo de difusión, obtendremos lo que todos anhelan. Que no es otra cosa que llevar hasta el pueblo el arte más refinado y hacer que el pueblo eleve su comprensión hacia las grandes obras que son patrimonio y base de nuestra cultura.

PARIS RECUERDA A SUS GRANDES MUSICOS

UN MUSEO COUPERIN

El recuerdo de François Couperin y de toda la «dinastía» de los Couperin permanece ligado a la parroquia de Saint-Gervais, de la cual fueron maestros de capilla los miembros de esta familia desde 1665 a 1830.

La iglesia construída en el siglo XV, en estilo gótico flamígero, fué completada 150 años más tarde con una portada, cuya primera piedra colocó Luis XIII en 1616. El órgano, instrumento de los Couperin, que pudo ser conservado merced a numerosas restauraciones, data del siglo XVII.

Lo que permitirá honrar debidamente la memoria de los Couperin, y especialmente la de François Couperin-le-Grand, es la reciente adquisición por el Municipio de París de toda la manzana de casas que rodea a la Iglesia, manzana delimitada por las calles François Mirón, Barrés, Hôtel-de-Ville y Brosse.

La ciudad de París instaló en esas casas los servicios municipales de la administración de Bellas Artes. Los viejos soportales de la calle Barrés, que debe su nombre a las barras de hierro que cierran a aquéllos para permitir el control de la gabela, fueron abiertos; de este modo, un pasaje permite el acceso al jardín por ese lado. Estas acertadas transformaciones, respetando la arquitectura del viejo barrio, se completarán con una serie de restauraciones en los departamentos de las citadas casas.

En una de esas casas se estudia la instalación de un Museo Couperin. París tendrá, pues, una vez reunidas las piezas del mobiliario de la época, los clavicordios, los instrumentos contemporáneos del gran músico francés, una «casa de Couperin». Que será para el compositor francés lo que era la *Schwarzsammerhaus*. («Casa de los Españoles Negros») de Viena, donde Beethoven exhaló su último suspiro, para los alemanes.

¡Cómo no recordar, ante esas perspectivas que hoy se abren, las palabras que Couperin escribió en 1730, en la primera página de su *Cuarto libro de obras para clavecín*, su última obra! «Agradezco al público, decía, el aplauso que hasta ahora ha rendido a mis obras y que creo merecer en parte por la devoción que he puesto en complacerlo. Como nadie ha compuesto como yo, en diversos géneros, espero que mi familia encontrará en mis papeles recuerdos, si es que los recuerdos sirven para algo después de la vida. Pero, es necesario pensar en esto para merecer una inmortalidad quimérica a la que todos los hombres aspiran».

¿Inmortalidad quimérica? ¡Preveía el gran Couperin que la inmortalidad prometida a su nombre sufriría, si puede decirse, tan largo eclipse? Su nombre ciertamente no ha sido olvidado. Sus obras permanecen, para algunos al menos, como modelo de claridad y equilibrio, cualidades tan francesas. En efecto, el gran Juan Sebastián Bach—insigne homenaje—copió en el álbum de su mujer

Ana Magdalena un Rondó en Si bemol extraído de las Pastorales y tomó como tema de la Fuga en La bemol del «Clavecín bien temperado» la Allemanda que encabeza los «Conciertos reales», publicados en 1722.

UN COLABORADOR DE MOLIERE

Marc-Antoine Charpentier nació en París hacia 1628 y no en 1634, como se ha dicho y repetido. Pertenecía a una familia que contaba entre sus miembros pintores de talento, y como el niño demostraba tener afición al dibujo, decidieron enviarlo a Roma. Una vez en la Ciudad Eterna, fué la música quien lo cautivó. En aquel tiempo Carissimi era un maestro cuya enseñanza atraía al Colegio Germánico a todos los músicos de la cristiandad. Marc-Antoine adquirió cerca de este maestro de gran valor un oficio sólido que le permitió afirmar con fuerza su personalidad.

De regreso en París, Charpentier encuentra una pequeña sociedad de músicos, laicos y religiosos, todos italianizantes, todos ocupados en divulgar las últimas obras de los maestros extranjeros. Es el momento en que, en sus dos formas—una sacra, con el oratorio, y la otra profana, con la ópera—, se cumplió la revolución que no pretende ser más que un retroceso a la música antigua, cuando en realidad constituye una ruptura completa con el pasado: en adelante el recitativo va a imperar sobre la música y el ideal del compositor será escribir melodías cuya línea siga, en la medida de lo posible, la declamación dramática.

Mazarino favorece, en París, el arte italiano. Hizo venir primero a Luigi Rossi y más tarde a Cavalli, para mostrar a la Corte las últimas novedades, la ópera tal y como acababa de nacer en Florencia. Las fiestas de una boda española sirven de pretexto a estas demostraciones. Algunos años más tarde, el éxito será tan grande que el 28 de Junio de 1668, Pierre Perrin obtendrá el privilegio de explotar en la Real Academia de Música y Baile «todas las obras y representaciones musicales y en verso, francesas, idénticas o parecidas a las de Italia». Perrin se asoció a Cambert, Sourdéac y Champéron; los dos últimos le llevaron rápidamente a la ruina; Lully no esperaba más que este momento—cuya llegada supo apresurar— para hacerse otorgar el privilegio de la Opera en lugar de Perrin y Cambert. Lo conservó hasta su muerte; de este modo, durante dieciocho años la Opera fué una feudo suyo.

Marc-Antoine Charpentier se vió alejado del teatro en el que hubiera podido demostrar el alcance de su talento. No es una hipótesis gratuita; las obras que ha dejado nos muestran la extensión de sus dones, la firmeza y la originalidad de su estilo. Formado en la escuela de Carissimi e imbuído, además, de las obras de los madrigalistas del Renacimiento, rico tanto en saber como en invención, era un músico de mayores vuelos que Lully. Sin embargo, Lully reinaba despóticamente en materia de música; fortalecido por el favor del Rey, imponía su gusto.

En 1672, habiéndose enemistado Molière con Lully, su colaborador habitual, encargó a Marc-Antoine Charpentier que le

escribiera la partitura de *El Enfermo Imaginario*. Partitura importante, ya que comprende tres entradas y un interludio. En vista del éxito obtenido con la música de *El Enfermo*, Molière pidió a Marc-Antoine Charpentier que escribiese las de *La Condesa de Escarbagnac* y de *El Casamiento Obligado*. El público apreció mucho estas partituras.

Este éxito perjudicaba a Lully: el 14 de Abril de 1672 obtuvo un orden que prohibía a todo conjunto, que no fuera el de la Opera, emplear más de doce violines y seis voces. Molière, separado de la Real Academia de Música, muere, y Lully reduce en seguida a seis el número de violines de la Comedia.

Trazada por su propia mano, se encuentra en las partituras de Marc-Antoine Charpentier la mención melancólica de las «prohibiciones» debidas al mal humor de Lully: «Obertura del prólogo, antes de las prohibiciones en su esplendor...»—puede leerse en la partitura de «*El Enfermo*»; y después, en la partitura reducida, estas simples palabras: «Obertura con las prohibiciones». Es todo. Charpentier no se quejó nunca; al menos no tenemos ningún testimonio de sus quejas.

Hoy, somos nosotros los que tenemos derecho a quejarnos: las obras de Marc-Antoine Charpentier, por desconocidas que sean, atestiguan que Francia había producido en el tiempo de Molière un músico cuyas eminentes cualidades y originalidad incontestable hubieran podido desde aquel momento llevar la ópera francesa a un punto de perfección que no alcanzó hasta Rameau. Rameau sólo tuvo libretos mediocres y es la única tara de su teatro: la debilidad de los libretos es lo que impide que pueda ser representado hoy día. ¿Puede uno darse idea de lo que hubiera sido la colaboración de Molière, de La Fontaine, de Racine, con un Charpentier? Podemos adivinarlo leyendo las cantatas, que nos ha dejado, y viendo con qué seguridad, con qué maestría sabe a la vez variar los efectos y guardar la exacta relación que conviene para la expresión de los sentimientos y de las pasiones. París, en esta época de rememoraciones, debe su homenaje al gran músico.

RENÉ DUMESNIL.

París, 1946.

EDUCACION MUSICAL

LA MUSICA EN EL LICEO RENOVADO

PUNTOS DE VISTA SOBRE LA REFORMA EDUCACIONAL

Un imperativo social ha hecho sentir la urgencia de una renovación substancial de nuestra Educación Secundaria, de reajuste a las realidades del momento, de reacción a la absurda uniformidad y rigidez de los programas, de nuevas orientaciones, en concordancia con las actuales necesidades e intereses, de actividad más sencilla, humana y agradable.

El impresionante llamado del Ministro, don Enrique Marshall, en su Decreto N.º 1036, del 5 de Marzo de 1945, acaso una de las iniciativas de mayor trascendencia en la historia de nuestra educación, ha sido como un clarear de inquietudes y posibilidades. Resistido en un principio, ha terminado, como toda obra de excelencia, por imponerse. Su visión no deja nada en la penumbra; luz e invitación de caminos para todos y, por lo tanto... también para las vocaciones artísticas. Habla de «erigir un Liceo de tendencia formativa y orientadora que proporcione al alumno la oportunidad de resolver problemas reales, a juzgar, apreciar y valorizar el medio físico y social y que lo induzca a encauzar su existencia hacia formas superiores de vida, concediendo una especial importancia al cultivo del carácter moral, a la formación del individuo para que pueda llevar una vida sana, a su preparación para la vida familiar y social, a su capacitación económica, y a su formación artística y recreativa, reduciendo a sus justos términos la enseñanza de carácter exclusivamente erudito que hasta hoy se ha impartido de preferencia». Una oportunidad, pues, para incluir en la tarea el estudio de los problemas concernientes a la educación musical. Sería redundante insistir acerca de su importancia; no hay quien ignore lo que su aporte significa como valor y calidad de cultura y los múltiples beneficios que de ella derivan.

Hasta hoy, sin embargo, el ramo «técnico», Música y Canto de nuestros Liceos, ha sido el más dejado de mano por nuestra directiva educacional y, en cuanto a su aplicación y resultados, no puede darse algo más anárquico y deficiente. Salvo contadas excepciones, autoridades incomprensivas, falta de profesores idóneos, programas deficientes, escaso o ningún material de enseñanza, mezquindad de horario y de cooperación. Nuestro gran americano Rodó, no obstante, dice: «Entre todos los elementos de educación humana que pueden contribuir a formar un amplio y noble concepto de la vida, ninguno justificaría más que el arte un interés universal, porque ninguno encierra la virtualidad de una cultura más extensa y completa, en el sentido de prestarse a un acordado estímulo de todas las facultades del alma».

Felizmente, valiosas energías ya están en acción; una conciencia artística educacional, la de los verdaderos maestros y la de los verdaderos alumnos, actitud permanente de alerta y de marcha a toda generosa sollicitación, ha respondido con entusiasmo patriótico y gran desinterés y colabora con eficiencia en la tarea renovadora por medio de interesantes cursos de perfeccionamiento dedicados al profesorado primario y secundario y, en general, a todas las personas que ambicionen cultura y deseen colaborar, en una u otra forma, a la solución de este problema de interés nacional. Dichos cursos funcionan desde principio de este año en el Conservatorio Nacional y están a cargo de los siguientes profesores: Andree Haas, Georgina Guerra Vial, Armando Carvajal y Vicente Salas Viu.

Inspirados en el buen deseo de cooperar, aunque sea en una pequeña parte, nos vamos a permitir exponer algunas sugerencias sobre esta materia.

Creemos sea oportuno, ante todo, referirnos a las finalidades de la educación musical. A nuestro juicio, ellas no pueden ser otras que: en lo específico, educación del oído y de la sensibilidad estética, con el objeto de cultivar en el niño sus capacidades de percepción, apreciación, interpretación y creación artísticas; como finalidades de carácter general, todas las que propenden al perfeccionamiento integral de la persona humana. A la altura de estas finalidades debe estar la preparación y la conciencia del maestro. Sin embargo, la realidad es bien diferente. Afirmamos, sin la menor intención de herir a nadie, que en nuestro país, excluyendo naturalmente las excepciones, no ha existido el profesor de música secundario. Y ello es natural; hasta no hace mucho, nadie había hecho nada en serio por atender a su formación; se creyó que para satisfacer las necesidades de esta educación, bastaba cualquier hijo de vecino con algunas aficiones musicales. Conocemos casos de nombramientos recaídos en personas totalmente ineptas, con el caritativo fin de ponerlas a salvo de situaciones aflictivas; otros, para completar horario; casos de concursos en los que se consideró la calidad de extranjero como antecedente decisivo, con la injusta y odiosa postergación de elementos nacionales con título universitario y probada eficiencia; esto, aparte de la nefasta intervención de nuestra politiquería todopoderosa, para la que no existen los intereses de la educación, sino las personales conveniencias. De ahí que, a lo largo del tiempo y del país, esta enseñanza haya estado encomendada, en muchos casos, a un personal incompetente y sin inquietudes; en otros pocos, a gente de buena voluntad y, en los menos, a verdaderos maestros. Este lamentable estado de cosas no es, en último término, sino la lógica consecuencia, el fatal resultado de la inaceptable incomprensión, de la desidia e incompetencia de algunos altos funcionarios sobre quienes pesa la responsabilidad de esta educación.

El más importante problema que una autoridad competente y responsable debe abordar en estos momentos, es el que se refiere a la formación del profesorado. Los cursos de perfeccionamiento son simplemente un paliativo y sus resultados muy problemáticos.

Lo interesante y definitivo es la formación del futuro personal, problema largo y difícil que debe ser abordado a fondo, de una vez por todas, con mucho tino, entero conocimiento del problema y sentido de la realidad. En su esencia, deberá tener como fundamento, el dar al futuro maestro la indispensable altura moral y la capacitación necesaria que le permitan cumplir, amplia y satisfactoriamente y en cualquier ambiente, su espititual y privilegiada misión.

ESENCIALIDAD DE UN PROGRAMA DE ENSEÑANZA

Difícil y de seria responsabilidad es lo referente a la elaboración de los programas.

El Directorio de la Asociación de Educación Musical, en su sesión del 22 de Julio, prestó su unánime aprobación al siguiente voto, que tuvimos el agrado de presentar: «La Asociación de Educación Musical, ante el movimiento renovador de nuestra Educación Secundaria y en conformidad con lo establecido en el Art. 1.º de sus Estatutos, declara:

Que, en relación con las finalidades y contenido de la educación musical en la Enseñanza Media, sus puntos de vista, son: en relación con sus finalidades: a) en lo específico, educación del oído y de la sensibilidad estética, en orden a cultivar en el niño sus capacidades de percepción, apreciación, interpretación y creación artísticas. b) En lo general, el propender, por todos los medios posibles, al perfeccionamiento integral de la persona humana».

Inspiradas estas finalidades en principios de orden ético, estético y democrático, miran a que los beneficios de la educación musical alcancen a la totalidad del alumnado en proceso de evolución, le abran posibilidades y estimulen su apetencia de constante perfeccionamiento moral y estético.

En relación con su contenido coincide en todas sus partes con lo que se expresa en el 9.º de los considerandos del Decreto N.º 1036, de 5 de Marzo de 1945 y con las conclusiones aprobadas por el Congreso Nacional de Educación Secundaria, verificado últimamente en Santiago, en el sentido de que, en la Enseñanza Media, debe: 1.º Acentuarse, más que lo meramente instrumental e informativo, lo formativo, lo funcional y lo orientador para proporcionarle al alumno la oportunidad de comprender el mundo en que vive, induciéndolo a encauzar su existencia hacia formas superiores de vida, y 2.º, subordinar los contenidos de la enseñanza a las necesidades psicológicas del alumno y de la vida de la comunidad, tanto local como nacional, más bien que a las exigencias lógicas de las diversas materias.

En conformidad a esto, la educación musical debe atender, en primer término, a estimular en el niño el desarrollo de la aptitud emocional-estética mediante programas que, eliminando todo lo superfluo e inadecuado, ahonden en lo íntimo de su vida afectiva y tiendan a satisfacer ampliamente sus legítimas necesidades, aspiraciones e intereses.

En estos tiempos de realizaciones prácticas, de difícil compe-

tencia y de dura lucha, de rapidez y complejidad, de vital urgencia de lo inmediato material sobre las aristocráticas especulaciones de lo espiritual, en que, para bien de nuestro país, ya está en marcha una renovación de nuestra Educación Secundaria, lo único que puede hacer factible un plan de educación musical, educación de fines desinteresados, (en el sentido de oposición a lo utilitario práctico), y sostenerlo con éxito, será aquello cuya excelencia no pueda ser disuelta ni negada. Esto puede resumirse en pocas palabras: cultura y beneficio espiritual mediante la acción de maestros idóneos y de programas eficaces. Debemos estar prevenidos contra un argumento, al parecer inatacable, que pueda hacerse presente: el del interés del niño por una determinada materia. El hecho de provocar el interés, por sí sólo, no basta; hasta el tema más árido en manos de un profesor hábil, puede convertirse en una obra de arte, aunque, fundamentalmente, carezca de verdadero alcance educador. Veamos lo que, al respecto, nos dice John Dewey. «Oigo frecuentemente defender y alabar procedimientos y ejercicios vanos porque «los niños se *interesan* mucho por ellos». Sí, esto es lo peor de todo; el espíritu, privado de una actividad valiosa y careciendo del gusto por una actuación adecuada, desciende al nivel de lo que se le deja conocer y hacer, y a la fuerza se interesa por una experiencia mezquina y estrecha». En otra página expresa: «El medio legítimo de vencer es transformar las materias, *psicologizarlas*, esto es, introducirlas en el campo de la vida infantil. Pero es más sencillo y más fácil dejarlas tal como son, y después, por recursos metodológicos, *despertar interés, hacerlas interesantes*, dorar la píldora, ocultar su pobreza con materias intermediarias y sin conexión, y, finalmente, hacer trabajar y dirigir al niño el bocado desabrido, convenciéndole de que está gustando algo muy agradable».

La verdadera bondad de un programa, a nuestro juicio, debe medirse no sólo por su eficacia presente, sino, muy en especial, por el beneficio futuro que su presente eficacia determine. El tránsito de la vida estudiantil es relativamente breve comparado con el tránsito total. En esa corta y facilitada etapa del camino el niño marcha bajo el amparo paterno, la solicitud de sus maestros y la ayuda del Estado; en el resto, a menudo venciendo serias dificultades y casi siempre solo, deberá afrontar la vida, con todo su cortejo de problemas, de luces y de sombras, de ascensos y caídas, ceñido a sus deberes y responsabilidades para consigo mismo, para con su familia y para con la sociedad. ¿De qué le serviría, qué valor educativo habría tenido para él un programa, por mucho que fuese su valor intrínseco, pero destinado sólo a llenar en una u otra forma el corto tiempo del período escolar?

Ello sería la demostración más palpable de su falta de esencia y de su absoluta ineficacia para la vida. Por esto, un programa de música debe, en primer término, estar subordinado, en el presente, a servir los intereses, capacidades y aspiraciones del niño, enfocado en su realidad humana, en una forma agradable, práctica, sencilla, precisa, exaltadora de su sensibilidad, y de todas sus energías artísticas latentes; para el futuro, ser un determinante en todo

aquello que signifique estímulo para la elevación y firmeza del carácter, conciencia del deber, capacidad de esfuerzo, acrecentamiento de vida interior, aptitud para los goces superiores, plenitud espiritual.

TEOBALDO MEZA.

(En el próximo número ofreceremos la continuación y final de este artículo).

VANETT LAWLER Y LA REFORMA GRADUAL DE SECUNDARIA

Invitada por la Comisión de Reforma Gradual de la Educación Secundaria del Ministerio de Educación Pública, ha llevado a cabo su tercera visita a nuestro país la distinguida educadora musical norteamericana, Consejero sobre Educación Musical de la Unión Panamericana de Washington, Miss Vanett Lawler.

En el lapso de poco más de un mes que residió entre nosotros, Miss Vanett Lawler desarrolló una amplia labor en el seno de la Comisión citada, tanto en lo que se refiere al estudio de las cuestiones que se refieren a su especialidad,—la educación musical,—como en el de otros problemas de la enseñanza, relacionados con la educación general del niño. Además de su participación en los trabajos de la Comisión de Reforma Gradual, Miss Vanett Lawler redactó un extenso escrito en el que establece sus puntos de vista sobre los principios básicos de la educación musical. Escrito que puso en manos de la Srta. Irma Salas y del Sr. Oscar Vera para que sea considerado en las futuras sesiones de la Comisión por la totalidad de sus miembros. Este trabajo escrito de Vanett Lawler abarca los siguientes seis principales puntos:

- 1) Objetivos de la Educación Musical.
- 2) Preparación del Profesorado, con la inclusión de cursos de perfeccionamiento.
- 3) Plan sobre maneras de proceder en la enseñanza; cómo se ha de enseñar.
- 4) Administración de la Educación Musical, tanto desde el punto de vista del Director de un establecimiento de enseñanza, como del de los inspectores.
- 5) Relaciones entre la Educación Musical y la Educación en general. Integración y correlación de las diversas enseñanzas.
- 6) Relaciones de la Educación Musical con la comunidad y los intereses generales del país.

En el desarrollo de cada uno de estos acápites, Miss Vanett Lawler ha querido realizar, más que una exposición de puntos de vista originales, un resumen de múltiples experiencias propias y de los educadores musicales que en Estados Unidos, desde hace varios años, se han esforzado en el cumplimiento de una labor que abarca similares objetivos a la que en nuestro país comienza a ser cumplida.

Miss Vanett Lawler asistió durante su estadía a las sesiones de la Asociación de Educación Musical, prestando, como siempre, su más amplia colaboración a la obra emprendida por nuestros educa-

dores. Tomó parte, asimismo, en el curso de perfeccionamiento para el profesorado que se detalla a continuación.

CURSO DE PERFECCIONAMIENTO PARA PROFESORES

Desde primeros de Abril del presente año, como ya fué en otro número de nuestra publicación informado, se han abierto en el Conservatorio Nacional de Música diversos cursos de especialización, en materias de educación musical, para profesores primarios y secundarios. Los profesores y temas de estos cursos, que constituyen una interesante y nueva iniciativa de la Dirección del Conservatorio, son los siguientes: Andrée Haas: «Teoría y Solfeo Superior. Rítmica». Georgina Guerra Vial: «Pedagogía Musical». Armando Carvajal: «Técnica de la Dirección Coral». Vicente Salas Viu: «Historia de los Estilos y Formas Musicales».

La Comisión de Reforma Gradual de la Educación Secundaria del Ministerio de Educación, ha organizado un curso de perfeccionamiento sobre enseñanza musical para los profesores de los Liceos públicos. Se inició este curso a principios de Septiembre y se desarrollará hasta el 21 de Noviembre. Los temas del curso son: «Principios de Educación Musical», por Vanett Lawler. «Metodología de la Enseñanza de la Música», por Brunilda Cartes. «La Música en su relación con otras formas de la cultura», por Carlos Isamitt. «Higiene de la Voz», por Luis Vilches. «Educación Ritmo-Auditiva», por Andrée Haas. «Educación Auditiva», por René Amengual. «Material auditivo y visual en la enseñanza musical», por Australia Acuña y Vicente Salas Viu.

CRONICA

CONCURSO INTERNACIONAL LONG-THIBAUD.

Organizado bajo el patronato del Ministro de Educación Nacional de la República Francesa, se ha abierto en París un doble concurso de ejecución, en el que podrán participar los virtuosos del piano y del violín de todos los países. Las bases principales establecidas para este importante concurso internacional son las siguientes:

Premio de Piano Marguerite Long: Primer premio, significará la contratación para actuar con las principales orquestas de Francia y del extranjero, entre las que se cuentan las orquestas de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, la Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Ginebra, Filarmónica de Viena, etc., la donación de un piano de concierto Gaveau; el contrato para un concierto en la Sala Gaveau y otro en la Radiodifusión Francesa; la grabación de un disco por la compañía Columbia, y 50.000 francos en metálico. Segundo premio: una suma de 50.000 francos. Tercer premio: una suma de 20.000 francos.

Premio de Violín Jacques Thibaud: Primer premio: similar al del piano, sustituido el regalo de un piano por el de un violín ofrecido por el señor Emile Français. Segundo y tercero, iguales a los de piano.

Estos concursos implican una prueba eliminatoria y otras definitivas, que se realizarán en la Sala Gaveau de París, del 29 de Noviembre al 5 de Diciembre del presente año. Presidirá el Jurado, el compositor Jacques Ibert.

CONCURSO DE COMPOSICION DE LA D.I.C.

La Dirección General de Informaciones y Cultura del Ministerio de Interior, ha abierto un concurso de arte teatral y música. Las composiciones musicales que se ofrecerán a este concurso, deberán presentarse en la D.I.C. antes del 15 de Noviembre. Se ofrecerán diversos premios, con un monto total de \$ 25.000. Las composiciones musicales tendrán que basarse sobre el repertorio de letras para canciones, fruto de un certamen celebrado el año pasado por la D.I.C. En las oficinas de esta institución, Bernardo O'Higgins 528, se ofrecen los folletos que contienen las bases del Concurso Nacional de Música, el que recoge las letras para las canciones y cuantas informaciones complementarias deseen poseer los interesados.

SOLISTAS Y CONJUNTOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Con el mayor éxito han actuado en Buenos Aires los Coros Polifónicos de Concepción, que dirige el maestro Arturo Medina.

Se presentaron en la amplia sala del Teatro Colón, repleta de un público que demostró su mayor entusiasmo ante las interpretaciones del conjunto coral chileno. La crítica de Buenos Aires ha abundado en elogiosas apreciaciones sobre los conciertos ofrecidos. Seleccionamos algunos de esos juicios críticos. «El Coro de Concepción es una de las más perfectas masas corales escuchadas en Buenos Aires» (La Prensa). «Por el grado de perfeccionamiento logrado, este coro puede compararse sin desmedro con los mejores conjuntos análogos europeos y norteamericanos. Medina se reveló como un director sobrio y eficaz» (La Nación). «La audición del Coro chileno quedará como memorable en los anales del Colón. El conjunto que dirige Medina es un orgullo para su patria, y para el arte americano todo. La masa coral que nos visita es digna de ser señalada como ejemplo, por su disciplina, seguridad infalible de afinación y entradas, belleza sonora e infinita pureza de sus interpretaciones». (El Mundo).

* * *

Rosita Renard, la distinguida pianista chilena, ha iniciado una nueva gira de conciertos por Argentina, Venezuela, Méjico, Cuba, Panamá, Brasil, Bolivia y Perú. En Méjico interpretará una serie de diecisiete conciertos, recitales a solo y con la orquesta Sinfónica de Méjico, dirigida por el maestro Carlos Chávez.

CONCIERTOS

SINFONICA DE CHILE DIRIGIDA POR VAN VACTOR

El último de los directores extranjeros que participaron en la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, fué el maestro norteamericano David Van Vactor, ya apreciado por nuestro público en presentaciones de anteriores años. En los dos conciertos que esta vez estuvieron a su cargo,—los Viernes 16 y 23 de Agosto, en el Teatro Municipal,— Van Vactor nos ofreció programas que casi en su totalidad incluían primeras audiciones para nuestro medio. Ese muy loable propósito del joven director de poner a nuestro público en contacto con interesantes aspectos de la música contemporánea o de la olvidada del pasado, es ante todo rasgo que queremos destacar en sus actuaciones. Sobre la interpretación, tanto de las obras nuevas que comentaremos a continuación, como de las ya conocidas, («Concerto Grosso en Sol menor», de Händel, «Scherzada», de Ravel) el maestro Van Vactor, una vez más, nos ofreció cumplida muestra de su depurada técnica, de la sobriedad que lo distingue como animador de las vastas concepciones sinfónicas.

Damos el primer lugar entre las obras estrenadas a la Sinfonía N.º 6, de Nicolás Miaskowsky. El fecundo sinfonista soviético, pasan de veinte ya las sinfonías que lleva escritas, no parece igualmente prolífico de ideas. Porque nada había en su obra que no so-

nase a otros músicos, y no de los mejores, del pasado. Un Tchaikowsky bastante más descosido que el verdadero; con ideas tan ampulosas, pero mucho menos brillantes, que lo fueron las suyas y menos pericia también en la conducción de la retórica sinfónica. Procedimientos escriturarios (valga el término) de César Franck, pero nada del fondo de su música. Cierta brillantez rimskiana, no al servicio de los modestos y discretos fines que persiguió el autor de «Scherezada». Aportaciones de otra índole, entre las que tal vez cabría citar a *malas ideas*, al menos para el auditor que tiene que sufrirlas, de Bruckner y Sibelius, servían de amalgama para el entrevero de elementos dispersos en esta mal llamada Sinfonía. Que es en realidad un interminable poema o fantasía sinfónica, si el término fantasía no resultase paradójico al serle aplicado a la composición de Miaskowsky.

Del propio Van Vactor se estrenaron en el primer concierto unas «Variaciones Solemnes»; las formas clásicas del Pasacalle y la Fuga; el arte de la variación, haciendo acopio de los más depurados medios, prestaban el mayor interés a una partitura que, como la mayoría de las que hemos tenido ocasión de conocer de este músico, traduce la honradez de procedimientos y la sólida formación de un creador de música de primer rango. Una «Rapsodia Rumana» de Enesco, efectista, sin mayores complicaciones que ofrecer, una tras de la otra, danzas populares, escritas para orquesta con la mayor abundancia de medios, cerraba este concierto.

En el segundo programa, los estrenos fueron: Sinfonía en Si bemol de Chausson, Danzas Sinfónicas de Hindemith y Suite Grotesca de Alfonso Letelier. Esta última, versión orquestal de una composición del mismo nombre escrita para piano en 1938. Breves cuadros, plenos de humor, cada uno de sus tiempos responde en su técnica a maneras sobrepasadas por el autor en obras posteriores de mayor envergadura, como «La vida del campo», para piano y orquesta o los «Sonetos de la Muerte» para soprano y orquesta. La orquestación de aquellas breves páginas, sobre todo la del último tiempo, Cortejo y Marcha de Valentino, constituyen un verdadero acierto. Las danzas Sinfónicas de Hindemith no se cuentan entre lo mejor que hemos escuchado de este maestro. Predomina en ellas cierta sequedad, cierto desabrimiento de factura. En cuanto a la Sinfonía de Chausson, tiene mucho de fruto de un período confuso, de fluctuación entre las ideas y los procedimientos del impresionismo imperante y las rigideces formales del franckismo. Aparte de que Chausson, si se exceptúan algunas de sus canciones, y no en gran número, no sea precisamente lo que se dice un «músico de vena».

CARVAJAL Y SANDOR EN LA CLAUSURA DE LA TEMPORADA SINFONICA

Broche de oro a una temporada sinfónica llena de atractivos fué el décimo octavo concierto de abono, que dirigió Armando Carvajal, el 30 de Agosto, con la colaboración como solista de Gyorgy Sandor, el conocido pianista húngaro-norteamericano.

Carvajal y la Orquesta se superaron para ofrecernos una de las más brillantes actuaciones que hemos escuchado en este último tiempo. El dúctil temperamento interpretativo, la finura que caracterizan al director chileno, tuvieron repetidas ocasiones de manifestarse a lo largo de un programa que partía del Concerto Grosso de Navidad de Corelli, para incluir la Sinfonía Tercera de Mendelssohn, los Preludios Dramáticos de Santa Cruz y el Concierto en Do menor para piano y orquesta de Rachmaninoff. La Escócesa de Mendelssohn y los Preludios de Santa Cruz constituían primeras audiciones. No hemos de insistir en los mismos conceptos que expresamos en un número anterior sobre la sutileza con que Carvajal arranca sus secretos al tan lleno de encantos estilo de Mendelssohn. Sí, debemos agradecer al director de la Sinfónica de Chile la incorporación de esta bella sinfonía en el repertorio de nuestros conciertos. Ojalá tengamos ocasión de volverla a escuchar, disputando alguna vez su lugar inveterado a las sempiternas Quinta y Heroica, a los fragmentos wagnerianos de rigor o las de siempre repetidas sinfonías románticas.

Los Preludios Dramáticos de Santa Cruz se sitúan en el plano de ese acendrado sentido de lo trágico que tantas veces hemos comentado como el aspecto más subyugante de esta personalidad: dentro de ese plano, se hallan en la línea más alta, en cuanto a ris quez de contenido y solidez de realización, de las composiciones; suyas que han sido estrenadas. Con algunos puntos de contacto en el segundo tiempo, y sólo en él, con lo mejor del romanticismo sinfónico,—concretamente, con el del Tristán,— en toda la obra, Santa Cruz ofrece al desnudo lo recio y lo sincero de su temperamento artístico. Puede haber tenido la música de Santa Cruz su punto de partida en una asimilación de principios que derivan del expresionismo centro-europeo. Pero, a la altura de hoy, ese primer sustento de una personalidad vigorosa, apenas cuenta sino como referencia ilustrativa para aquellos que quieran explicarse un hecho artístico que obedece a sus propias leyes, para hundir sus raíces en las capas más profundas del arte. El primero de estos preludios, «Presentimientos», es una página perfecta, en la que, dentro de una concisión absoluta, se ofrece un caudal de sensaciones: desde el ambiente idílico de un principio hasta la pintura final de este mismo ambiente, ya estremecido, conturbado por los presentimientos. Los medios armónicos y orquestales puestos en servicio del proceso psicológico narrado, no pueden ser de una mayor justeza y refinamiento. Algo muy semejante cabría decir del segundo Preludio, «Desolación», que representa, bajo otro aspecto, una intensificación del primero. El agitado, vehemente, Preludio Trágico que cierra el tríptico, contrasta con los anteriores por su contenido emocional; no en la hondura con que ha sido concebido ni menos todavía en la riqueza de medios técnicos diestramente empleados para cumplir sus fines. Su rítmica obsesionante, sin reposo, se realiza por los originales procedimientos de orquestación que aguzan sus perfiles.

Gyorgy Sandor, es un pianista de prodigiosas manos, capaces de discurrir sin tropiezos por la selva de notas acumuladas en la

parte solista del Concierto en Do menor de Rachmaninoff. Pero quizás esa eficiencia mecánica vaya en desmedro de una expresión que muchas veces resulta demasiado fría, acerada. Ahora bien, la obra de Rachmaninoff precisa en primer término de un virtuoso capaz de vencer todos los records. En ese sentido, pocos pianistas debe haber que puedan competir con Sandor.

CORO DE LA ESCUELA MODERNA DE MUSICA

En un concierto extraordinario de la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, se presentó en el Teatro Bandera, el 30 de Septiembre, el Coro de la Escuela Moderna de Música, bajo la dirección de Alfonso Letelier. Sólo la venalidad o la ceguera pueden ocultar a ciertos críticos,— en modo alguno al público, que aplaudió e hizo repetir la mayor parte de las obras incluidas en el programa,— el progreso experimentado por este conjunto desde sus anteriores presentaciones. Hoy es sin duda el primer coro de cámara con que cuenta el país. Si a ello se agrega que es el único que disfruta de una dirección artística amplia y tan inteligente como para permitirle abordar el estreno de obras como la recientemente escrita «Cantata de la Guerra» de Darius Milhaud, ¿qué mayores excelencias pueden deseársele?

El Coro de la Escuela Moderna de Música interpretó en este concierto en primera audición tres Canciones Españolas del Siglo XV, en versión del autor de este artículo, un Salmo de Alfonso Leng y la citada Cantata de la Guerra. El resto del programa lo formaban obras de Francis Poulenc y de anónimos españoles y franceses.

El Salmo de Alfonso Leng es una de esas inspiradísimas páginas del autor de las Doloras y de La Muerte de Alsino. Una armonía erizada de pasajes cromáticos no empaña la honda expresividad de estas voces que se mueven en un suave ondular polifónico para expresar las desgarradoras palabras del himno de David. La Cantata de la Guerra, escrita por Milhaud al iniciarse el pasado conflicto bélico, se sitúa en más de un aspecto dentro del ambiente de las mayores creaciones corales de este compositor, como «Las Coéforas» por ejemplo. En sus audaces procedimientos para tratar las voces, no logra, sin embargo, la bárbara espontaneidad de aquellos coros «griegos». Hay algo que suena a aprendido, o recordado,— aunque sea de sí mismo,— en «La Hora de Dios» o la «Vox Domini» de su nueva Cantata. En el «Coro de Mártires» existe una mayor autenticidad; con la consiguiente mayor fuerza de los recursos expresivos. Margarita Valdés de Letelier como solista en un Villancico del Padre Otaño y en una de las Canciones Españolas, se distinguió por el hermoso color y la frescura de su voz de mezzo-soprano, así como por sus dotes interpretativas.

En la parte central del programa, actuó el liederista Javier Campos, acompañado al piano por Carlos Oxley. Cantó seis lieder del «Viaje de Invierno» de Franz Schubert, con perfecto dominio del estilo y una musicalidad que no merece sino elogios. No pueden

asimismo prodigarse a sus condiciones vocales. Nos hizo la impresión de un barítono, con hermoso y cálido registro medio, que se esfuerza por cantar fuera de tesitura, como el tenor que no es. Así, notas que en modo alguno son agudas para un tenor, salieron siempre borrosas, cuando no francamente estranguladas.

S. V.

VARIOS CONCIERTOS DE SOLISTAS

Gyorgy Sandor ofreció, del 25 de Agosto al 7 de Septiembre, tres recitales de piano en el Teatro Municipal, organizados por el Instituto de Extensión Musical. Su sensibilidad se nos hace mucho más adecuada para la correcta versión del espíritu de músicos modernos como Debussy o Ravel, Bartók o Shostakovitch, que para la interpretación de los románticos o de los clásicos que rozan al romanticismo, como el Beethoven de la Sonata Op. 111. En estos músicos, la extremada agilidad de sus manos lo lleva a un excesivo mecanismo. Es demasiada su objetividad cuando se trata de la íntima música de Schubert, Chopin y Schumann. En Liszt, no obstante, el gran virtuoso que es Sandor obtiene adecuados efectos. La Sonata en Si menor del maestro húngaro fué ejecutada de manera admirable, así como los Funerales de este mismo compositor, interpretados fuera de programa en el primero de estos tres conciertos.

* * *

Como último concierto del abono de Música de Cámara se incluyó un recital de la soprano argentina Clara Oyuela, consagrado a un panorama de la música francesa, desde los trovadores del Siglo XIII a las composiciones de Ravel. Las «Cinco Melodías Populares Griegas» de este último, hallaron en Clara Oyuela la más afortunada intérprete. La riqueza de su en extremo aguda sensibilidad para la música francesa, se puso asimismo de manifiesto en las seis canciones que incluyó de Debussy y en las de Rameau, Gretry, Fauré y Duparc que completaban este recital.

* * *

Con un programa de alta responsabilidad artística se presentó, en un concierto de órgano, Helmut Haass en la Iglesia de los Carmelitas. Por fortuna, reparaciones introducidas en el instrumento, salvaban muchos de los inconvenientes a que en otras ocasiones nos hemos referido. El organista de indudable talla que es Helmut Haass pudo de este modo ofrecernos de manera más neta una impresión de cuanto puede abarcar su dominio técnico del más complejo instrumento. Las obras de Pachelbel y Buxtehude, precursores de Juan Sebastián Bach, fueron expresadas con absoluta fidelidad a su estilo y una manifiesta propiedad en la combinación

de los registros. De Bach mismo el programa incluía tres obras: Fuga en Si menor, una Pastoral-Suite y la Toccata y Fuga en Re menor. Fué esta famosa Toccata y Fuga la que nos produjo mayor impresión por la grandeza con que fué vertida, sin caer, al mismo tiempo, en las exageraciones dramáticas con que han entrado a saco en su espíritu algunos espontáneos orquestadores.

El programa contemplaba también tres Corales de Max Reger de una factura acusadamente post-romántica, que poco se presta a complacer al auditorio de un concierto de órgano.

* * *

En la serie de conciertos organizados por el Instituto Chileno-Británico, en el Auditorium de Sociedad Nacional de Minería, se presentó el Jueves 3 de Octubre la pianista Eliana Cori, para actuar en un interesante programa, que en alguna de sus partes contemplaba la colaboración de otros músicos. Como solista interpretó piezas de Byrd, Purcell y Debussy y la Sonatina de Ravel, acreditando el continuo progreso muy digno de señalar en esta joven artista, tan estudiosa y que con tanta seriedad y honradez se viene consagrando a una carrera de concertista plena de posibilidades. Con Fredy Wang, Raúl Martínez y Hans Loewe ejecutó el Cuarteto N.º 3 para piano y cuerdas de Beethoven, y con Carlos Oxley una Danza Fantástica de Delius y las Variaciones sobre un tema de Haydn de Johannes Brahms. Eliana Cori y sus acompañantes en esta obras obtuvieron versiones del todo estimables.

INICIACION DE LA TEMPORADA LIRICA

Apenas iniciada la temporada Lírica Oficial en el Teatro Municipal, no van presentadas sino óperas del más trillado repertorio con la participación de algunos excelentes elementos solistas contratados en el extranjero, del Ballet de la Escuela de Danza y de la Orquesta Sinfónica de Chile del Instituto de Extensión Musical, amén del consabido coro del Teatro Municipal, que parece mal incurable, entre otros, de nuestras funciones de ópera.

Para no abundar en conceptos ya expresados en el Editorial del presente número sobre las perspectivas y los primeros pasos que es dable comentar en esta temporada lírica, preferimos remitir a nuestra próxima edición el comentario detenido a estos espectáculos, cuando se hallan ofrecidos las representaciones de «La Walkyria», «Fidelio» y las otras de mayor envergadura que serán ofrecidas como se anuncia, junto a las eternas Aídas, Toscas, Bohemes, Cármenes, etc.

VIDA MUSICAL EN LAS PROVINCIAS

El 12 de Septiembre, se presentó en el Club Alemán de Temuco el concierto anunciado del Grupo Musical Palestrina. La pequeña orquesta de este Grupo, interpretó la obertura «Titus» de Mozart,

el «Preludio» de «Lohengrin» de Wagner, el «Vals Imperial» de Johannes Strauss, fragmentos de «Coppelia» de Delibes y el «Andante Appassionato» de Enrique Soro.

Se anuncia para fecha próxima un nuevo concierto de este conjunto orquestal.

ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

La temporada de conciertos sinfónicos en Buenos Aires ha proseguido con la mayor brillantez durante el mes de Septiembre. Eugene Ormandy actuó con la Sinfónica del Teatro Colón en cuatro conciertos, que tuvieron lugar los días 4, 8, 11 y 15 del citado mes. En dos de estos conciertos tomó parte como solista Alejandro Brailowsky. El maestro Ormandy recibió la batuta de la Sinfónica del Colón de manos de Albert Wolff, quien en su concierto de despedida, 30 de Agosto, ofreció un interesante programa de música contemporánea, en el que figuraron el Preludio de «Penélope» de Fauré, «La Peri» de Dukas, «Preludio Coreográfico» de Claude Delvincourt, actual Director del Conservatorio de París, «Sinfonía para orquesta de cuerdas» de Honegger y un fragmento de «Voces de Gesta» del compositor chileno Acario Cotapos, entre otras novedades. En «Voces de Gesta» actuó como solista la soprano María de Benedictis.

En la actualidad se encuentra al frente de la Sinfónica del Colón el maestro Erich Kleiber. Dirigirá la Orquesta hasta fines de la primera quincena del presente mes de Octubre. Entre las obras anunciadas para sus programas figura la «Misa Solemne» de Beethoven.

La Sociedad Wagneriana ha organizado en Septiembre tres conciertos sinfónicos extraordinarios, que tuvieron lugar en la sala del Teatro Broadway. El primero de dichos conciertos lo dirigió el maestro Wolff con el pianista norteamericano William Kapell como solista en el «Concierto N.º 3, para piano y orquesta» de Prokofieff. Los otros dos conciertos estarán a cargo de los maestros Landi y Kleiber.

* * *

En la temporada oficial de ópera del Teatro Colón, que continúa su desarrollo, se han destacado las interpretaciones de la comedia musical «Maruf», música de Henry Rabaud y dirección de Albert Wolff, y del drama lírico «Los Maestros Cantores de Nürlenberg», de Wagner. Frente a la orquesta actuó Erich Kleiber y los principales papeles estuvieron a cargo de Rose Bampton (Eva), Lydia Kindermann (Magdalena), Herbert Janssen (Hans Sachs), Emmanuel Liszt (Pogner), Frederick Lechner (Beckmesser), Tors-

ten Ralf (Walther von Stolzing) y Roberto Maggiolo (David). La coreografía de la Danza de los Aprendices fué dispuesta por Leticia de la Vega.

* * *

En los dominios de la música de cámara, el mayor relieve lo han obtenido los conciertos del Cuarteto Lener en la Sociedad Wagneriana, y del arpista Nicanor Zabaleta en el Teatro Odeón.

BRASIL

El famoso director de orquesta francés Charles Munch, ha obtenido una serie de grandes éxitos en sus presentaciones con la Sinfónica Brasileña en Río de Janeiro. Estrenó el Concierto para piano y orquesta del joven compositor Reynaldo Hanh, con Magdalena Tagliaferro como solista.

La soprano brasileña Bidú Sayao, que durante varios años ha obtenido los mayores triunfos en Estados Unidos, acaba de regresar a su patria. Participará en la actual temporada lírica del Teatro de Opera de la capital, donde se propone actuar en el drama lírico de Debussy «Pelleas et Melisande», obra en la que se consagró su personalidad en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

* * *

El ballet «Yara», del compositor brasileño Francisco Mignone, ha obtenido el más clamoroso éxito en su interpretación por la Compañía de Ballets Rusos que dirige De Basil. Esta obra se ha ofrecido tanto en Río de Janeiro como en San Pablo. El libreto de «Yara» es del escritor Guillermo de Almeida. Los decorados de Cândido Portinari.

La crítica destaca en la partitura de Mignone su fuerte sentido sinfónico dramático y la conceptúa como la obra más original de este músico en cuanto al colorido de su orquestación, fundada sobre ritmos del folklore nacional. Tratado, no con el empleo de materiales directos de este folklore, sino con los creados por el músico, de acuerdo con las sugerencias idiomáticas de la música vernácula del Brasil.

SANTO DOMINGO

Con la Orquesta Sinfónica Nacional, y como director invitado, el maestro nicaragüense Luis A. Delgadillo, ha interpretado una interesante serie de conciertos, en Ciudad Trujillo, dentro de la temporada del presente año. Ofreció en los programas una selección de sus obras para orquesta, entre las que se destacaron «Sinfonía Incaica», «Teotihuacan» (Suite colonial mejicana), y «Danza de las Flechas».

En los conciertos de música de cámara, la contralto canadiense

Portia White y el pianista chileno Tapia Caballero figuran entre los artistas cuyas actuaciones son más elogiosamente comentadas.

FRANCIA

La Dirección General de Artes y Letras del Ministerio de Educación Nacional prosigue su tesonera labor por extender la cultura y las actividades musicales a todo el país, rompiendo con la pernicioso tradición que hizo de París, tal vez el principal centro musical europeo, pero asimismo la única ciudad de Francia donde se mantenía con brillo la vida de este arte.

En una información anterior dimos cuenta del plan que se halla en práctica para producir lo que con justeza se ha calificado de una «descentralización del arte lírico». En lo que respecta a la música sinfónica, en estos momentos se procede a la constitución de orquestas de esta clase, con un centenar de ejecutantes por término medio, en las ocho principales capitales de provincia. La mayoría de los miembros que se están seleccionando para estas orquestas son primeros premios del Conservatorio y artistas ya renombrados que asegurarán la alta calidad que se persigue para estos conjuntos. El plan de trabajo cuidadosamente establecido para las nuevas orquestas, asegura la ejecución de un concierto quincenal durante diez de los doce meses del año y su participación en representaciones de ópera, audiciones radiales, etc. En el Presupuesto del Ministerio de Educación se han consultado ya las cantidades necesarias para subvencionar a las sinfónicas de provincias.

ITALIA

Francesco Malipiero ha sido nombrado Director del Conservatorio Nacional de Venecia. Recientemente ha sido estrenada una Sinfonía de este maestro en la ciudad de Turín, bajo la dirección de Scherchen.

Luigi Cortese se destaca en la primera línea de grandes músicos de la nueva generación. En 1943, toda la crítica italiana lo conceptuó como a un verdadero maestro, después del estreno de su oratorio «David» para solos, coros y orquesta. Al ser liberada Italia, Luigi Cortese, que mantuvo un voluntario retiro de las actividades musicales durante la ocupación alemana, ha ofrecido nuevas obras de su creación, entre las que se encuentran «Prometeo», drama musical en tres actos, un Salmo para canto, piano y pequeña orquesta y numerosas otras composiciones para conjuntos de cámara.

En Milán ha comenzado la publicación de la nueva revista «Corriere Musicale», que dirige el crítico F. M. Ciceri. En el primer libro se incluyen trabajos sobre la música inglesa de Lockspeiser y Dent y una selección de cartas inéditas de Bellini. La acreditada revista «Rassegna Musicale», que dirige Guido Gatti, ha anunciado su reaparición para fecha inmediata.

En los Festivales Internacionales que han tenido lugar en Roma, se han interpretado, entre diversas óperas del repertorio tradi-

cional, «María Egipcíaca» de Respighi, «Dido y Eneas» de Purcell, «Le Pauvre Matelot» de Milhaud, y «El Mandarín Maravilloso» de Bartók. Entre las obras sinfónicas se han estrenado: «Danzas de Galanta» de Kodaly, «Plazuela Alegre» de Mortari, «Alucinaciones» de Previtali y una «Misa Solemne por la Paz» de Alfredo Casella. Este compositor recientemente acaba de terminar sus nuevas obras «Concerto para piano, cuerdas y percusión», «Tres cantos religiosos» para barítono y órgano y un ballet, titulado «La Rosa del Sueño», sobre motivos de Paganini.

INGLATERRA

El acontecimiento musical de mayor importancia que ha tenido lugar en Inglaterra desde el fin de la guerra, lo representa el Vigésimo Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que se desarrolló durante diez días en los del mes de Julio.

Se inició con un recital de música sacra inglesa, en la Catedral de San Pablo, a cargo del organista Dr. John Dykes Bower. Esa misma tarde, la Orquesta Sinfónica de la B. B. C. dió el primero de sus dos conciertos sinfónicos en el Covent Garden. El programa comprendió «Stadtpfeifermusik» de Richard Mohaupt (Alemania-EE. UU.) dirigido por Gregor Fitelberg, «Tres Preludios Orquestales» de Elisabeth Lutyens (Inglaterra), interpretados por Edward Clark, y «Oda a la Finalización de la Guerra» de Serge Prokofieff, con la dirección de Sir Adrian Boult. En el segundo concierto, Alan Rawsthorne dirigió su propia obra «Corteges» para orquesta, y Eugenia Uminska fué solista en el Concerto para Violín de Román Palester (Polonia). En el programa también se incluyeron el «Nocturno para Orquesta» de Raymond Loucheur (Francia) y el Concerto para Orquesta de Béla Bartók, dirigido por Sir Adrian Boult.

Dos conciertos de cámara fueron ofrecidos en el Goldsmith's Hall durante la semana del 8 de Julio. En el primer programa figuraron obras de Jerzy Fitelberg, de Polonia (Quinto Cuarteto de Cuerdas), Albert Moeschinger, de Suiza (Sonata para Clarinete) y Sten Broman, de Suecia (Segundo Cuarteto de Cuerdas); el coro de la B. B. C., dirigido por Ernest Anserment, ejecutó las «Canciones del Cautiverio» de Luigi Dellapiccola, y el acto terminó con dos obras de bien conocidos maestros: Sonata para Dos Pianos, de Stravinsky, y Cuarteto de Cuerdas, en Mi bemol, de Hindemith. El segundo programa, que fué presentado dos días más tarde, fué compuesto con cuatro obras: el Séptimo Cuarteto de Cuerdas, de Ernst Krenek (Austria-EE. UU.), Pequeño Suite para Violín y Piano de Jos. Zavadil (Checoslovaquia), el «Cuarteto para el Tiempo Final», de Oliver Messiaen (Francia) y «Oda a Napoleón Bonaparte», para recitante, cuarteto de cuerdas y piano, de Schoenberg. Los participantes, en estos dos conciertos, fueron Frederick Thurston, Kendall Taylor, Joan y Valerie Trimble, Else Cross, Cuthbert Kelly, Richard Zika y Karel Reinel, y los cuartetos de cuerdas Aeolian y el Húngaro de Blech.

El Viernes 12 de Julio, la orquesta de cuerdas Boyd Neel cola-

boró con varios solistas en un Concierto Orquestal de Cámara, también en el Goldsmith's Hall. Boyd Neel dirigió la Sinfonía para Orquesta de Cuerdas, de William Schuman (EE. UU.); se escuchó también la cantata de Webern para soprano, coro y orquesta, interpretada por Emilie Hooke y el coro de la B. B. C., bajo la dirección de Karl Rankl. La música inglesa estuvo representada en un concierto, el 9 de Julio, dedicado exclusivamente a las obras de Henry Purcell. Este acto fué presentado por Mr. Gerald Cooper, y los solistas fueron Margaret Field Hyde, Eña Mitchell, Alfred Hepworth y Robert Irwin. En el Oratorio de Brompton, el organista Ralph Downes ejecutó diversas piezas de música religiosa inglesa, el 14 de Julio. El Festival se concluyó al siguiente día, con el estreno de la nueva ópera de Benjamín Britten, «El Rapto de Lucrecia», en el Glyndebourne Opera House, teatro que reabría sus puertas después de prolongada clausura, impuesta por la guerra. Con este acontecimiento quedó iniciada, por otra parte, la temporada de Glyndebourne. Los directores fueron Ernest Ansermet y Reginald Goodall. No han sido muy numerosos los conciertos sinfónicos en Londres, durante el último mes, debido a las reparaciones con que el Albert Hall está siendo preparado para los Promenade Concerts. La serie realizada últimamente en dicho local, finalizó con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Antal Dorati, quien desarrolló un variado programa, en el que se incluyeron la Quinta Sinfonía de Tschaikovsky y las Variaciones sobre un Tema de Haydn, de Brahms.

* * *

Los conciertos de música de cámara han sido muy frecuentes en Agosto y Septiembre. Diversos solistas y conjuntos han actuado en el Wigmore Hall casi todas las tardes. El mes de Agosto se inició con un recital de piano por John Hunt, que dió a conocer la Sonata en Re menor, de William Wordsworth. En la misma sala hubo, además, recitales de piano a cargo de Shepherd Munn, James Ching y de la pianista uruguaya Mercedes Olivera. Una semana antes, Antonio Brosa y Gerald Moore habían ejecutado el Dúo Concertante de Stravinsky y el Concierto en Sol menor para violín, de Max Bruch. Janet Hector, la pianista neozelandesa, desarrolló en la Royal Empire Society, un programa compuesto de obras de Händel, Beethoven, Brahms, Fauré y Chopin. También hubo, en el Wigmore Hall, recitales de canto a cargo de Olavi Karmala, Joyce Sutton, Edric Connor, Valentine Aksarova y Frederick Fuller. En el cuadragésimo concierto de música francesa, se escucharon obras de Debussy y Poulenc, ejecutadas por Pierre Barbizet, Genevieve Touraine e Irene Aitoff.

ESPAÑA

Al cerrarse la temporada de conciertos de invierno se señalan como las principales obras estrenadas, de músicos españoles resi-

dentes en España, las siguientes: Ernesto Halffter, «Dulcinea», farsa heroica para escena (Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección del autor); Jesús Guridi, «Sinfonía Pirenaica», (Orquesta Municipal de Bilbao, dirigida por el maestro Arambarri); Julio Gómez, «Concierto Lírico» para piano y orquesta, (Orquesta Sinfónica Nacional, con José Cubiles al piano); Beltrán Pagola, «Sinfonía en Do menor, N.º 2», sobre materiales del folklore vasco (Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Pablo Sorozábal); Joaquín Rodrigo, «Capricho» para violín, homenaje a Sarasate, interpretado por Enrique Iniesta y «A la sombra de Torre Bermeja», para piano, dedicado a Ricardo Viñes, ejecutado por José Cubiles.

* * *

Para sustituir en la dirección del Orfeón Catalán de Barcelona al maestro Francisco Pujol, que dirigió a este conjunto vocal hasta su muerte, ocurrida en fecha cercana, ha sido nombrado Luis María Millet, hijo del famoso músico que fué director y fundador del Orfeón Catalán. Para la subdirección han sido nombrados los maestros Juan Tomás y José Jorge Llongueras.

* * *

La Junta Directiva de la Royal Musical Association de Londres, fundada en 1874, acordó por unanimidad nombrar Miembro de Honor al musicólogo español Padre Higinio Anglés, conservador de la Sección de Música de la Biblioteca Central y Director del Instituto Español de Musicología.

* * *

En la Iglesia de Santa María en Elche, templo en el que desde la Edad Media venía celebrándose la representación del famoso Misterio de la Asunción de la Virgen, al que acompaña la más interesante muestra de la música vernácula española, se están llevando a cabo reparaciones de los daños sufridos por bombardeos aéreos durante la guerra de España. El templo se halla en la zona que dominaba el Gobierno de la República (provincia de Alicante). En la actualidad se procede a la instalación de un órgano monumental, que consta de treinta registros y dos mil tubos.

HUNGRÍA

En Budapest se ha fundado una Academia de Música Bartók, consagrada al triple objetivo de proseguir los estudios sobre arte, ciencia y pedagogía de la música que iniciara el prestigioso músico. Como Presidente de la Academia Bartók ha sido nombrado Zoltan Kodály. En el directorio figuran asimismo Sándor Veress y Alexander Jemnitz.

El Cuarteto de Budapest se ha constituido con los siguientes

músicos: Tossy Spivakovsky (violín), Artur Balsam y Andor Foldes, (pianistas) y Enid Szantho (contralto). Se presentó en el Times Hall de Nueva York, en un concierto organizado por American League of Composers. El programa lo formaron primeras audiciones de obras de Béla Bartók.

UNION SOVIETICA

Sobre la obra maestra de León Tolstoi, «La Guerra y la Paz», ha compuesto Sergio Prokofieff una ópera, estrenada a fines del año pasado. El plan de la ópera presenta una gran originalidad. Consta de un epígrafe coral y obertura sinfónica y de cuatro actos. Los dos primeros corresponden a los tiempos de paz. La acción se concentra en torno al episodio de los amores de Príncipe André Bolkonski y de Natacha Rostova. Los dos últimos actos muestran el cuadro de la invasión de Rusia por el Gran Ejército de Napoleón y la reconquista por las tropas patriotas. Ya en el tercer acto se consagra un cierto número de escenas a pintar el ambiente que precede a la batalla del Moscova, para presentar después la lucha y el incendio de Moscú, con el cuartel general de Napoleón en esta ciudad como centro de la acción. Un epílogo o quinto acto, reanuda, con el encuentro del Príncipe Bolkonski con Natacha, estando aquél mortalmente herido, la línea lírica capital del drama. Mientras se suceden los cuadros de la famosa retirada y aniquilamiento, de las fuerzas del General del Siglo.

Sobre la partitura de Prokofieff, los críticos soviéticos hacen notar que mantiene una estrecha relación entre los dos géneros clásicos de la ópera rusa: el drama lírico de Tchaikowsky y el drama popular de Mussorgski. El espíritu de este genio se hace presente en todas las escenas con grandes masas populares, en el tratamiento de los coros y en su peculiar épica eslava. Los caracteres del Príncipe Bolkonski y de Natacha Rostova, los cuadros de ambiente social,—bailes en los grandes salones de Petersburgo y Moscú, escenas en las extensas propiedades de la nobleza en el campo,—animan una resurrección del estilo de Tchaikowsky.

* * *

Nikolai Miaskowsky, el fecundo sinfonista que en las días de la guerra compuso su Sinfonía N.º 24, ha estrenado a comienzos de 1946 en Moscú un Cuarteto de Cuerdas que tiene el número de Op. 67, escrito en la tonalidad de Mi bemol mayor. Este cuarteto es el duodécimo de los escritos para cuerdas por Miaskowski. En su estructura se produce conforme a los modelos de la música clásico-romántica; es de advetir, que Miaskowski, aunque en cierto tiempo enrolado en los movimientos de vanguardia, hace años demostró no ser precisamente un compositor extremista, volviendo al cultivo de los grandes géneros sinfónicos y de cámara del Siglo XIX, dentro de su peculiar lirismo,

CRONICA RETROSPECTIVA

El día romántico de los Schumann

TOCAR CON ESPIRITU

Mi padre no me permite estudiar hasta «matarme», sino más bien me educa y me forma para llegar a tocar con el espíritu y el alma puestos en las interpretaciones. Respecto a esta cuestión, se expresó mi padre, en Viena, durante una discusión con Andrés Stein, de la siguiente manera: «Según todos los indicios, mi hija Clara llegará a ser una excelente pianista, porque tiene una pulsación segura y un gusto musical propio...»

Sin embargo, no quisiera que estudiara hasta «matarse»—ésta es mi expresión—, porque casi todos nuestros virtuosos han estudiado hasta «matarse»— me refiero, sobre todo, a los pianistas varones—, y el resultado de esta «muerte» es que carecen de alma...».

Mi padre, que había esperado en vano un cambio por mi parte, volvió a advertir hoy que seguía siendo aún tan perezosa, tan negligente, tan desordenada, tan caprichosa, tan desobediente, etc., como de costumbre; me oyó tocar de modo tan descuidado las nuevas «Variaciones» Op. 26 de Hüntén, que, desesperado porque no repetí la primera parte, cogió el ejemplar y lo rompió en mil pedazos, diciéndome después que de hoy en adelante no me dejaría tocar nada más que escalas, los «Estudios» de Cramer y los «Ejercicios de trino» de Czerny, anunciándome, además, que ya no volvería a darme clase. (De Clara a Roberto)... También he de registrar un fenómeno notable: un padre trajo a mi casa a su hija, maravillosa pianista, alada intérprete de las más difíciles composiciones; la niña, camino de París, me obsequió con música francesa; para mí, este estilo es completamente nuevo y, al parecer, requiere una gran perfección interpretativa; sin embargo, encontré esta música alegre y ágil; se la sigue con gusto y se escucha con agrado. Como tú conocerás mejor que yo esta música nueva, te ruego que me expliques algo de ella... (De Goethe a Zelter, sobre Clara Schumann).

«PAPILLONS». TARJETA POSTAL

El tiempo está tan deliciosamente lleno de perfumes hoy que lo único que podría desear es un carro hecho de rosas, arrastrado por un ejército de mariposas, cuyos arneses fueran hilos de oro y plata. ¡Así, volarían hacia mi hogar! Entonces les diría: Llevad mis «Papillons» a Teresa, a Rosalía y a

Emilia y revolotead alegremente en torno de ellas, tanto como queráis. Decid a mi querida, anciana madre que el enviarla una larga y alegre carta con una paloma mensajera... Decid a mis hermanos que pienso en ellos con ternura y espero que sus vidas continúen tan felices como vuestro volar. Decidles que me habéis encontrado en una florida pradera y en tranquilos valles y que pronto me acompañaréis hasta mi casa, en la Pascua o Pentecostés. Después, contadles que para la última escena del «Flegeljahre» de Jean-Paul, se ha hecho un censo de mariposas para que lleven a cabo la representación de esta mascarada.

(De Schumann a su madre).

CONSEJO A LOS JOVENES INTERPRETES

Tocad siempre como si estuvierais en presencia de un maestro.

Cuando avancéis en edad, no os ocupéis de las cosas del mundo. El tiempo es precioso. Nos sería preciso vivir cien vidas para conocer cuanto hay de bueno en el arte.

No difundáis jamás las malas composiciones; ayudad, al contrario, a suprimirlas con toda vuestra energía. No debéis nunca interpretar la mala música ni escucharla, sino cuando a ello os veáis forzados.

Considerad como lo más odioso, cambiar cualquier cosa que sea en las obras de los maestros, omitir o agregar nada nuevo. Sería ésta la mayor injuria que podríais ocasionar al arte.

Todo lo que nos llega del mundo, se va con él. Si no os consagráis a ejecutar más que aquello que está de moda al envejecer, os haréis insoportables a todo el mundo y por nadie seréis estimados.

Si todos los artistas quisieran ser primeros violines, no se podrían organizar las orquestas. Así, respetad la posición que ocupa cada músico.

Descansad de vuestros estudios musicales en la lectura de lo buenos poetas. Pasear asiduamente por los campos.

Pensar que no estáis solos en el mundo: sed, por tanto, modestos. No olvidéis que no hay nada todavía de lo que pensáis o descubríis que otros no hayan descubierto o pensado antes que vosotros. Y si realmente ocurre que sois vosotros los primeros en hallarlo, consideradlo como un don del cielo, que debéis compartir con los demás.

Escuchad las canciones populares, son un manantial inagotable en el que

se encuentran las más bellas melodías, en el que se os ofrecen los caracteres de cada pueblo.

Nada grande se ha llevado a cabo en el arte, sin entusiasmo.

No podréis haceros dueños del espíritu de una obra, sin dominar su forma.

Tal vez sólo al genio está reservado comprender al genio.

Jamás se acaba de aprender.

(*Artículos de Schumann en su revista de música*).

PRESENTIMIENTOS

En la noche del 17 al 18 de Octubre de 1833, me asaltaron los pensamientos más aterradores que puede concebir una criatura humana, el más terrible castigo que puede infligir el cielo: ¡el temor de perder la razón! Este horrible pensamiento se adueñó de mí con tal violencia que rechazé todo consuelo, toda plegaria. Después, ¡la angustia me acosaba en todas partes! No alentaba ante la idea de que si aquello ocurría tú no podrías pensar ya más en mí. Clara, quien ha sufrido tal quebrantamiento, no conoce ningún pesar, ningún mal, ninguna esperanza. Arrastrado por esta angustiada emoción, corrí a casa de un médico, a quien se lo confíe todo: que con frecuencia experimentaba el abandono de todo juicio; que no sabía a qué podría arrastrarme este sufrimiento; que en este estado de deprimente irresponsabilidad podría incluso poner fin a mi vida...

(*De Roberto a Clara, en 1858*).

LA MUERTE DE SCHUMANN Y LA AMISTAD DE BRAHMS

23 de Agosto de 1856.

Mi querida Emilia:

Cuántas cosas desearía contarte en estos instantes. Pero no puedo hacer más que agradecerte tu cariño infinito, tu honda participación en mi dolor... Si quisiera describirte lo mucho que he sufrido y cuánto ha padecido él, el esposo tan amado, necesitaría mucho papel, y, además, no puedo reflejar aquellas horas, semanas, aquellos dos años y medio; ha sido demasiado. Me queda un consuelo: en los últimos días pude estar a su lado, me reconoció unas cuantas veces, me abrazó con esa ternura tan propia de él mirándome con todo el amor de su corazón; estas miradas, mi querida Emilia, no se olvidan nunca; estoy segura de que me acompañarán durante toda mi vida...

... Brahms es, en estas circunstancias y desde que empezó la dolorosa enfermedad de Roberto, mi más incondicional amigo y apoyo; desde el comienzo de la enfermedad no me ha abandonado. Todo lo ha pasado con nosotros; todo lo ha sufrido como un amigo de verdad, y ahora también se ha puesto a mi disposición para acompañarme en

el viaje. Están conmigo él, su hermano y mis dos hijos mayores. Queremos trasladarnos, para pasar cuatro semanas en cualquier rincón de Suiza, porque tengo una ineludible necesidad de reponer un poco mis nervios...

... De cualquiera manera, en Abril tengo intención de volver a Inglaterra, donde he obtenido grandes éxitos, si bien es cierto que no es posible conquistar el mundo de golpe aunque me han asegurado que yo he sido la única pianista que ha ganado algún dinero en su primer viaje por Inglaterra; normalmente, a los artistas les cuesta algo de su bolsillo el dar los primeros conciertos en tierra inglesa. Por otra parte, el recibimiento que me han tributado ha sido realmente magnífico.

(*De Clara a Emilia Liszt*).

«LOS HUGONOTES», MUSICA INMORAL

18 de Noviembre de 1858.

... No me tengas en cuenta el silencio; realmente no me fué posible escribirte, porque he pasado un verano infame, y en Septiembre, cuando estuve en Düsseldorf en casa de la señorita Leser, sufrí mucho durante cuatro semanas, sobre todo de los nervios, hasta el extremo de no poder hacer nada en absoluto. Desde principios de Noviembre vuelvo a sentirme un poco mejor, más fuerte, y como podrás observar, prosigo mi vida de errante peregrina...

... He dado un concierto en Viena, con gran éxito, y pienso dar otro allí el 5 de Diciembre, aunque antes he de tocar aquí. En Budapest encontré a Paulina Viardot, que está aquí dando un ciclo de canciones... ¡Sigue siendo la misma de siempre; tan magnífica como ninguna!

... P. D. Día 19.

Ayer me molestaron: primero, una visita; después «Los Hugonotes» que no había vuelto a oír desde hace trece años; ¿te acuerdas de lo que escribió Roberto a propósito de esta ópera? Hoy, aquella crítica se me antoja demasiado suave y benévola; verdaderamente, podría decirse que es música inmoral...

(*De Clara a Brahms*).

DUDA EL MAESTRO

..... Joachim se ha llevado, por unos días, mi «Cuarteto». Me es sumamente grato el tener noticias tuyas por escrito, más frecuentes cada vez. Cuando me lo devuelva podría enviártelo, si quieres. Parece, a primera vista, muy difícil de tocar. ¿Tienes tiempo y oportunidad de probarlo y estudiarlo? ¡A ver si no suena de un modo espantoso!...

(*De Brahms a Clara*).

EL RINCON DE LA HISTORIA

EL EXOTISMO AMERICANO EN LA ÓPERA

El erudito estudio de Gilbert Chinard sobre «América y el sueño exótico en la literatura francesa de los siglos XVII y XVIII», podría tal vez amplificarse con referencia a la música. Así como «los buenos salvajes americanos», descritos por los viajeros, influenciaron la filosofía de Juan Jacobo Rousseau y le ayudaron a concebir la Arcadia idílica de la vida natural y espontánea en contraste con el refinamiento de la corte de los últimos Luises, la música quiso traducir parejos sentimientos que se transparentan en *Las Indias Galantes*, de Jean Phillippe Rameau, representadas en París el 23 de Agosto de 1735. Era el tipo del ballet tradicional, y en sus tres actos se codeaban, en decorativo desfile heterogéneo, el Amor y Osman-Pachá, los Salvajes y los Incas del Perú, en un escenario de ubérrimas flores y tentadoras odaliscas, apoyado en un texto de suave mezcla de mitología y galantería, a la usanza de una época cortesana en que el arte musical se enderezaba más bien hacia la complacencia sensual de los ojos que al refinamiento melódico del oído.

Con mayores razones que en Francia, la sugerencia de América, el sortilegio del lejano Reyno de Chile, que moviera la pluma de Lope de Vega en los Romances glosados de *La Araucana* del Capitán Trovador don Alonso de Ercilla y Zúñiga, continuó latente en la literatura española, y vino a renacer con nuevos bríos en el siglo XVIII. En 1792, Joseph Lidon, organista y vice-maestro de la Real Capilla de su Majestad, puso música a un «drama heroico castellano *Glaura y Cariolano*, uno de los primeros ensayos en nuestro idioma—así se lee en el prólogo—de la grande ópera seria italiana». El argumento se basaba en uno de los episodios de *La Araucana*, y sus personajes Cariolano, Glaura, Tegualda y don Alonso de Ercilla, con el concurso de un coro de «salvajes, indios y negros», cantaron las ocho escenas líricas, interpretadas por la Compañía Ribera en el Coliseo del Príncipe, una noche madrileña de Octubre de 1793.

Si esta obra no tuvo la menor resonancia como nos informa Cotarelo y Mori, en cambio el embeleso exótico de las Indias quedó vibrando en la literatura europea. La generación que leía a Marmontel y sus peinados *Incas* neo-clásicos (1777), fué reemplazada por la de los jóvenes sentimentales que soñaban con las praderas americanas bañadas por la luna romántica de Chateaubriand. Y romanticismo y libertad, campearon en las estrofas de Piron, y en la partitura de Luigi Gaspar Spontini, la ópera *Hernán Cortez o La Conquista de Méjico* (1809), que Napoleón, con astucia de corso, estimulaba en su representación para difundir los sentimientos anti-

hispánicos del tema y argumento. La revuelta azteca que marcaba el clímax de la obra, conmovió a los públicos de América.

Fué la primera ópera representada en Chile y todavía a mediados del siglo XIX un espectador recordaba el cuadro en que el desdichado Moctezuma «aparecía en la escena rodeado de sus mujeres que lloraban sin consuelo, entonando una aria de música tristísima»:

No rindo a Cortés
Mi corona real
Porque soy Monarca
y Rey Natural.

Idénticos sentimientos patrióticos animaron la inspiración juvenil de Giuseppe Verdi, al componer *Alzira o la Conquista del Perú*, sobre un drama de Voltaire, arreglado por Salvador Cammarano, que si bien vino a morir en la indiferencia pública en su primera representación en el Teatro San Carlos de Nápoles, el 12 de Agosto de 1845, constituyó uno de los grande éxitos de Adelaida Pantanelli en los colmados escenarios de Copiapó, Valparaíso y Santiago, en aquella indescriptible temporada operística de 1844.

E. P. S..

EDICIONES MUSICALES

Benjamín Britten.—«*A Ceremony of Carols*». Para coro de sopranos y arpa. Ediciones Boosey & Hawkes. Ltd. Londres. 1944.

Pocos músicos pueden rivalizar en las jóvenes generaciones europeas con el inglés Benjamín Britten en cuanto a fertilidad de ingenio, dominio de la técnica y originalísima personalidad, que lo es doblemente porque la busca de lo original no constituye su base. Desde que en 1934, en los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se diera a conocer este músico, que por entonces apenas contaba veintiún años,—nació en Lowestoft, el 22 de Noviembre de 1913,— ha recorrido la más afortunada de las rutas. Hoy día, con sus óperas «Peter Grimes» y «El Rapto de Lucrecia», Britten se halla consagrado como una de las capitales figuras en la vanguardia de la música.

Benjamín Britten estudió Composición con Frank Bridge y con John Ireland. Sobre su primitiva formación de pianista, instrumento en el que es un destacado ejecutante, la disciplina escolástica a que se sometió no habría de tardar en ofrecer espléndidos frutos. Su Sinfonietta Op. 1, para orquesta de cámara, que data de 1933, lo descubría ya como mucho más que una esperanza para la nueva escuela de compositores ingleses. En su Preludio y Fuga para dieciocho partes de cuerdas, su maestría se acreditó por entero. No era sólo el dominio de la técnica tradicional, era un sentido profundo e inédito de la música el que se derramaba a raudales en esta partitura, venciendo todas sus deliberadas limitaciones. Entre tanto, su «Montjuich», suite sinfónica sobre melodías del folklore de Cataluña, sus «Baladas Escocesas» para dos pianos y orquesta, sus «Soirées Musicales», sobre temas de Rossini, entre otras composiciones para coros o conjuntos de cámara, señalaban la riqueza de su temperamento, el ardor de una fantasía tan sólo contenida por las exigencias de una refinada formación artística. La aparición de Britten, como la de Walton, era todavía más reveladora por su capacidad de conmover el glacial ambiente de la música inglesa de principios del siglo,—Deliuss, Elgar, Vaughan Williams,— a impulsos de una vitalidad arrolladora.

Frente a los cultivadores de una desteñida pompa händeliana, en sus oratorios y cantatas, y de un nebuloso sinfonismo post-wagneriano, en sus poemas para orquesta, la agresiva ironía de Britten, los agudos perfiles de su música, señalan un decisivo paso en pro de la reincorporación de Inglaterra al movimiento más pleno de inquietudes de la música actual.

Muy pronto comenzó a señalarse en Britten su fuerte inclinación hacia el cultivo de géneros lírico-dramáticos. Después de sus obras iniciales, sus mayores triunfos los debió, en los años que inmediatamente preceden a los de la pasada guerra, a composiciones

que se hallan en la linde del drama musical. Como la cantata para coros mixtos y orquesta «Rejoice in the Lamb» o la «Balada de los Héroes» para tenor solista, coros y orquesta, dedicada a los voluntarios ingleses que lucharon en las Brigadas Internacionales de la República Española. «A Ceremony of Carols» se halla en esta línea. «Peter Grimes» y «El Rapto de Lucrecia» la prosiguen, ya dentro por entero del marco del teatro.

¿Qué carácter presenta la Ceremonia de Carols, cuya edición motiva este artículo? Es, ante todo, una especie de cantata, formada por once coros a voces iguales,—sopranos o voces de niños, acompañadas por arpa,— con raíces que se hunden en el folklore inglés. Pues las melodías, o se hallan tomadas de la tradición de los Cantos de Navidad o de músicos poco menos que anónimos, como Robert Southwell, cuya personalidad se ha perdido al fundirse totalmente en la madre común de esa tradición. El Carol es tratado por Britten en su prístino sentido. Tanto como canción de Navidad, es una canción profano-popular,— sabido es que su origen está en las melodías de las *caroles*, canciones de danza trovadorescas, introducidas en Inglaterra por los bardos que acompañaron a la invasión normanda,— en que se ensalza el reverdecer de la Primavera. Cantos de plácida y ensoñadora alegría, en ambos casos. Quizás el más hermoso de los coros, que la edición de Boosey & Hawkes ofrece también en versión para piano solo, es el número nueve: Carol de Primavera (Spring Carol). En todos los demás coros, fuertes esencias modales destruyen el restringido sentido tonal de la música europea llamada clásica y dan ocasión para innumerables hallazgos armónicos. La rítmica de estas canciones corales es asimismo variada e interesante, libre de la horma de la cuadratura. Dos de los tiempos, el primero y el último, son melodías de canto llano, con texto latino. Y el más sano humor, un vivificante júbilo impregna a cada una de estas páginas.

SALAS VIU.

Albert Wolff.—«*Six Pieces dans le mode mineur*». Para piano. Edición Ricordi Americana. Buenos Aires. 1945.

Si no estamos equivocados, el autor de estas piezas para piano es hijo del famoso director de orquesta francés del mismo nombre. En estas piezas,— Prelude, Valsette, Première Complainte, Aubade, Seconde Complainte y Ronde,— se muestra como avezado compositor de una música en la que se hace acopio de abundantes recursos pianísticos. Muy música de concierto, al lado de sus complejidades «virtuosísticas» no deja de advertirse la huella de ese amable estilo que Poulenc ha hecho estimar a los modernos auditorios. Sobre todo por el carácter de las melodías y por la calidad de los fines pretendidos. Bien que en Wolff se embosquen tras de esa apretada hojarasca de que suelen ser pródigos los dedos de los compositores-pianistas.

Bernard Champigneulle. «L'époque classique de la musique française».
Editorial Montaigne. París. 1946.

Es ésta una obra de síntesis, en la que se hace algo más que coordinar y resumir las monografías publicadas hasta ahora sobre los maestros de los siglos XVII y XVIII. El autor ha sabido utilizar los materiales recogidos para poner mejor de relieve lo que debe ser principalmente retenido, y al mismo tiempo, ha expresado sus ideas personales sobre obras y hombres. La obra es clara, bien ordenada, sin vano amontonamiento de notas: es un trabajo crítico de gran honestidad que puede servir de modelo, tanto por la claridad del plan como por la seguridad de su realización.

Bernard Champigneulle no oculta en modo alguno que pretende servir una causa que ama con pasión; lo dice en su introducción, y uno se da cuenta de ello al leer los diversos capítulos de su libro. ¿Por qué había de ocultarlo? Los músicos de la época clásica son dignos de esa dilección. Debussy ha proclamado su admiración por Rameau; admiración en la que participa buena parte de reconocimiento, pues el autor de «Pelléas» declara lo que debe al autor de «Hipólito y Aricia». Un «retorno a Rameau» sería hoy muy oportuno. Por otra parte, la corriente conduce a ello. Los franceses pueden pedir a Rameau lecciones que les ayudarían a encontrar lo que buscan. La grandilocuencia, el énfasis, no gozan ya del favor del público. El arte lírico ha sufrido con este legado del romanticismo rezagado. No se trata de romper con un pasado reciente; no se trata tampoco de renunciar al enriquecimiento que se debe a una época más reciente aún. Pero lo que los clásicos franceses enseñan, es la medida, la exactitud de la expresión, y Bernard Champigneulle lo dice magníficamente: «innovadores como Lully y Rameau, cuyas armonías e instrumentaciones pasaron por revolucionarias, y que no fueron aceptadas sino después de haber escandalizado, se los tiene ahora por pobres, débiles, y por lo tanto, incapaces de conmovernos. La sobriedad voluntaria de sus medios no se comprende siempre. Sus efectos, raros y sin excesos, distribuidos sabiamente, han perdido su alcance». ¿Cómo escuchar una ópera de Campra después de haber oído «Electra» o «El Crepúsculo de los Dioses»? Pues, sencillamente, como se escucha a Mozart. No es necesario ningún gran esfuerzo para ello: basta con abandonarse, sin ideas preconcebidas, al encanto discreto de una música refinada. Se puede gustar de Racine y Marivaux, sin renegar de Shakespeare ni de Víctor Hugo. En las carteleras del teatro francés, «Andrómaca» y «Fedra», «El Juego del Amor y del Azar», las «Falsas Confidencias», aparecen al lado de «Ruy Blas», «Hernani» y «Hamlet» sin que nadie se asombre por esto.

Se ha reprochado a Rameau—no sin razón— la mala elección de sus libretos. No hay duda de que sus obras dramáticas se resienten del peso de los poemas del abate Pellegrin. No obstante, la naturaleza de la música hace olvidar los malos versos que le sirven de apoyo. Queda, al menos, «Platea» esa joya pura de la fantasía, la inspiración y la malicia que, más de un siglo antes de «Orfeo en los

Infiernos» y la «Bella Elena» de Offenbach, hacía reír a expensas del Olimpo y traía un elemento bufo irresistible sin dejar de mantener en la música una cualidad que, un poco más tarde, Mozart debía mostrar en sus «drammigiososi».

R. D.

A. L. Bacharach.—British Music of our Time. Penguin Books. Ltd. 1946. Londres

Representa esta monografía de doscientas cincuenta páginas una valiosa aportación para el estudio de la música inglesa contemporánea. El editor del volumen,— A. L. Bacharach,— ha seleccionado una colección de ensayos de conocidos críticos como Scott Goddard, Ralph Hill, Gerald Abraham, Hubert Foss, Edward Lockspeiser, Arthur Hutchings y otros sobre las figuras más representativas del arte musical inglés de nuestros días, como son los compositores Delius, Holst, Bridge, Vaughan Williams, Ireland, Bax, Goossens, Walton, Bliss Rubbra y Britten.

El libro contiene una lista de obras de los compositores señalados impresas en discos. Discografía incompleta, por el hecho de no hallarse representados en ella algunos de los músicos, como es el caso de Rubbra, y otros estarlo no precisamente en sus obras más significativas. El hecho de que las grabaciones en discos, en Inglaterra como en todas partes, están sujetas a los intereses comerciales de las compañías productoras,— intereses comerciales que casi nunca se dan la mano con los artísticos,— motiva este inconveniente insalvable.

NUEVA REVISTA MUSICAL

Meses atrás se ha puesto en circulación una nueva e importante revista musical holandesa. Su título es «Mensch en Melodie». Se publica en Utrecht, bajo la dirección de Jaap Kunst, Wouter Paap y Haas Tribels. Se anuncia para fecha inmediata la aparición de otra revista consagrada a los problemas musicales: «De Muziek» de Amsterdam, que reanudará la tradición de la antigua publicación de este mismo nombre. La dirigirán W. Pijper, Paul F. Sanders y Vermeulen.

REEDICION DEL DICCIONARIO GROVE

La Editorial Macmillan ha iniciado una revisión y puesta al día del famoso Diccionario de la Música Grove. Será esta su quinta edición, que se cree no podrá hallarse en venta hasta 1950. Importantes modificaciones se harán en la presentación misma de la obra, aparte de los sustanciales cambios de su contenido para que comprenda todos los nuevos hechos que han tenido lugar en la actividad de los compositores y el movimiento general de este arte a partir de 1940, fecha de su cuarta edición.

LIBROS APARECIDOS

HISTORIA Y BIOGRAFIAS

REYNALDO HAHN.—Thèmes variés. La Flute de Pan. Ediciones Janin. Paris. 1946.

IGOR STRAWINSKY, Poétique Musicale. La Flute de Pan. Ediciones Janin. Paris. 1946.

CLAUDE ROSTAND, L'oeuvre de Fauré. La Flute de Pan. Ediciones Janin. Paris. 1946.

GAVOTY, BERNARD, Jehan Alain, musicien français (1911-1940). Avec un choix de lettres et de dessins inédits. Paris: Editions Albin Michel. 1945.

VALLAS, LEON, Achille-Claude Debussy. Paris: Presses Universitaires de France. 1944.

PITROU, ROBERT, Jean-Sebastian Bach. Paris: Albin Michel. 1941.

ANGLES, HIGINIO, La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell (18 mayo-25 Junio 1941). Barcelona: Biblioteca Central. Diputación Provincial de Barcelona. 1941.

TECNICA

BAIRSTOW, EDWARD CUTHBERT. Counterpoint and harmony. London: Macmillan and Co. Ltd., 1945.

ESCHMAN, KARL, HENRY. Changing forms in modern music. Boston: E. C. Schirmer Music Co., 1945.

WOOD, HENRY. About conducting. With a prefatory note by HUBERT Foss. London: Sylvan Press.

MC CARTHY, ALBERT. The trumpet in jazz. London: The Citizen Press.

FOLK-LORE

ESCOBAR, Carnaval Gaditano. Rapsodias sobre pregones y cantos populares antiguos. Madrid. 1945.

GARCÍA MATOS, Lfrica popular de la Alta Extremadura. Documentada con 400 temas folklóricos inéditos. Madrid. 1946.

COIRAULT, P., Notre chanson folklorique (étude d'information générale). L'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion. Paris: Auguste Picard, 1941 (1942).

VAN GENNEP, ARNOLD, Manuel de Folklore français contemporain. Paris: Editions August Picard, 1937-43.

BONACCORSI, ALFREDO, La música popolare. Firenze: Casa Editrice Monsalvato, 1943.

O SUILLEABHAIN, SEAN, A handbook of Irish Folklore. Introductory note by Séamus O Duilearga. Dublin: Published by the Educational Company of Ireland, Ltd., for the Folklore of Ireland Society. 1942.

REVISTA DE REVISTAS

La Revue Musicale. N.º 199 (segundo después del Armisticio).
París. Abril. 1946.

Les six Sonates dites «romantiques» de Mozart.
Vers un classicisme musical
Musique française
Vers un nouveau romantisme

G. de Saint-Foix.
Marcel Beauvils.
J. Chailley.

Yves Baudrier, et Daniel
Lesur.

La Musique dans la Vie
Chroniques et notes
Echos et nouvelles

Charles Oulmont.

The Music Review. Vol. 7. N.° 1. Londres. Febrero. 1946.

Music and elementary theory of numbers
Italian traits in the English Madrigal
Bruckner and the Symphony
Anglo-Austrian relations through the centuries
Autumn Concerts
Book Reviews.

Balt van der Pol.
Everett B. Helm.
Robert Simpson.
H. J. Ulrich.

The Music Review. Vol. 7. N.° 2. Londres. Mayo. 1946.

Egon Wellesz. An Austrian Composer in Britain.
Granados and the Nineteenth Century in Spain.
London Wind-instruments makers
The problem of notation in the Twelve-Tone
Technique
Book Reviews.
London Concerts.
Gramophone Records.

Hans F. Redlich.
Ann Livermore.
L. G. Langwill
Warren Wirtz.

The Music Review. Vol. 7. N.° 3. Londres. Agosto 1946.

Editorial
The Piano Sonatas of Joseph Haydn
The Salzburg Mozart Festival. 1906.
The first performance of Mozart's *Entführung*
in London
Carl Nielsen. A Danish composer
The production of Opera in England
Dent as translator

Philip Radcliffe.
Paul Hirsch.
Alfred Einstein.
Knud Jeppesen.
Gerald M. Cooper.
J. A. Westrup.

Tempo. N.° 15. Londres. Junio. 1946.

Orchestral anarchy in London
An Alban Berg MS. at Oxford
Kodály's Choral Music
Music from the films
At the Ballet
Introducing American Ballet

Thomas Russell.
Egon Wellesz.
A. E. F. Dickinson.
Ernst Irving.
Beryl de Zoete.
Ralph Hawkes.

The Dancing Times. Londres. Agosto. 1946.

Music and the Dance
A Plea for Comedy
That first Ballet
Lichini and Massine in the film news

Dyneley Hussey
Kathrine Solrey Walker
Jasper Howlett
John K. Newnham