

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

16

NOVIEMBRE 1946

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 2. *Santiago de Chile, Noviembre de 1946* N.º 16
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Las actividades corales</i>	3
MANUEL DE FALLA.— <i>Con motivo de su muerte</i>	8
JOHN W. BEATTIE.— <i>El compositor, el educador y la música para niños</i>	10
VICENTE SALAS VIU.— <i>Machado en Halffter. Glosa a unas sonatas</i>	14
EDOUARD ALPHOND.— <i>Exportación de instrumentos y de música impresa</i>	20

EDUCACION MUSICAL

TEOBALDO MEZA.— <i>La Música en el Liceo renovado</i>	22
---	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	25
<i>Conciertos</i>	27
<i>Actividad musical en el extranjero</i>	36

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Rousseau, crítico científico de Gluck</i>	41
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Las proezas sinfónicas del pianista Gottschalk</i>	43
---	----

EDICIONES MUSICALES	45
LIBROS APARECIDOS	49
REVISTA DE REVISTAS	49

EDITORIAL

LAS ACTIVIDADES CORALES

EL fin de la temporada de conciertos ha sido subrayado por un aspecto de nuestra cultura musical que merece un comentario, porque en su hondo significado revela un adelanto considerable en uno de los aspectos de mayor interés de la vida artística. Nos referimos a las varias presentaciones que han tenido lugar en Santiago, durante estas últimas semanas, de diversos conjuntos corales que actuaron como término o parte de una labor normal y de un trabajo que ha abarcado el presente año.

Como rasgos distintivos de estas presentaciones corales, debemos anotar en primer lugar el excelente repertorio que, en general, las ha constituido; luego, la eficiencia técnica, la homogeneidad y la flexibilidad a que se ha llegado en el moldeamiento de los coros y, finalmente, hay que saludar el apareamiento de varios compositores que, unidos a los que ya conocíamos, vienen a incrementar la creación chilena en un aspecto muy especial y delicado, como es el de la composición para voces solas. Otra característica predominante en estas ejecuciones corales, es el de que todas ellas tienen fundamentalmente el sello de la iniciativa privada. Aun cuando haya alguna intervención de entidades gubernativas, éstas han dejado libre juego al espíritu de asociación, de confraternidad de los componentes que actúan en los coros, o a la iniciativa bien marcada de un apóstol que se ha hecho cargo de ellos con legítimo entusiasmo y con verdadero espíritu de sacrificio.

Las presentaciones que comentamos, que vienen de muy diversos orígenes, deben ser encabezadas por el conjunto que es el Coro Polifónico de Concepción. Este magnífico Coro, sin duda uno de los mejores que en el mundo existen dentro de su género, lleva el estandarte de avanzada y es lo más perfecto a que se haya llegado en Chile en cuanto a expresión, a interpretación y a buen gusto en todo sentido dentro de su técnica coral. Arturo Medina, su guía, merece el agradecimiento de todos los chilenos y el apoyo amplio de quienes puedan hacer algo por facilitar y estabilizar una labor admirable bajo todos conceptos.

Junto al Coro de Concepción, han actuado otros conjuntos: el de la Escuela Moderna de Música que dirige Alfonso Letelier, el coro «Ana Magdalena Bach» que anima Marta Canales, el «Coro Universitario» de la Universidad de Chile, que guía Mario Baeza y algunos coros escolares, como el del Hogar Infantil N.º 2 y otros

que, salidos de nuestras escuelas primarias, merecen ya ser tenidos como entidades artísticas dignas de mención.

Todo este panorama de actividades nos obliga a mirar un poco hacia atrás y a reflexionar acerca de su significado.

Chile, históricamente, no ha sido tierra de coros. Si nuestro canto popular practicó alguna expresión de conjunto, esto fué para reforzar los estribillos y diferenciar mejor las coplas de índole marcadamente solística; y aun así, no es corriente que veamos otra cosa que el acompañamiento rítmico con que los participantes en las fiestas populares subrayan su deseo de animar el canto y la danza. En la iglesia tampoco los coros han sido nuestro fuerte. La más mala música religiosa difundida en Chile, principalmente por las congregaciones misioneras, desterró la poca tradición que pudo quedar de la época colonial; sólo en grandes ocasiones se oía un coro, no muy bien cantado, casi siempre gritado, e invariablemente con un repertorio del más desagradable nivel. Lo único que hizo excepción fué la música gregoriana que, por su carácter monódico, no puede ser traída a colación en este caso, aun cuando la cantaran todos los fieles de la iglesia.

Los colegios, con excepción de las instituciones extranjeras, tampoco tuvieron buenos coros y si la actividad de un apóstol como fué don Ismael Parraguez, trató de mejorar la situación, no fué mucho lo que él alcanzó ante la obstinada incomprensión que limitó la órbita de su trabajo. Dejó el reflejo de su apostolado, más en el terreno fraternal y espiritual, que en la tradición coral misma, que ha recogido sus cancioneros como representación de una época todavía no bien clara en cuanto al concepto de la música coral.

Contra la implantación de los coros ha existido toda una tradición: la falta de estudios musicales serios en los colegios; el niño, según lo que se ha creído, puede y debe aprender a leer, pero se piensa que enseñarles a leer música es cosa de especialistas y destinada a los conservatorios. Todos sabemos sin embargo, que no es así y que el niño, como en muchos países se hace, puede ser iniciado paralelamente y con toda naturalidad al entendimiento de los caracteres escritos que expresan la palabra y de los que simbolizan los sonidos.

Otro grave inconveniente en contra de nuestra práctica coral lo constituye el acentuado espíritu individualista que todos los chilenos llevamos en el fondo y que difícilmente logramos disimular. No es fácil en Chile disciplinar a la gente, ni es tarea sencilla acostumar a quienes gustan de la música, a fundirse en una masa coral y a renunciar al espíritu muy arraigado del lucimiento. Esto ha hecho que nuestros coros sean tabú para toda la gente aficionada al canto, para todos los que se sienten como posibles candidatos al escenario. Este espíritu individualista desaparece cuando se trabaja con gente que no tiene grandes voces y que luego, podríamos decir, adquieren el «virus» del canto coral, se fanatizan por él y nunca dejan de sentirse con la necesidad de cantar en coro y hermanos de los que con ellos han cantado.

Otro de los defectos que tal vez impidieron un desarrollo menos

tardío de la afición coral en Chile, fué la ignorancia general en torno del repertorio que debe abordar un coro. No podemos decir que esta ignorancia haya desaparecido completamente, pero ya no oímos ni pedazos de sonatas de Beethoven ni temas de obras para orquesta cantadas a voces solas, con detestables efectismos de bocas cerradas, murmullos, ni otras banalidades que eran frecuentes cuando los incipientes conjuntos se nutrían, cuando mejor actuaban, de fragmentos corales sacados de las más vulgares partes de las óperas italianas.

La cruzada por el canto coral nació paralelamente en muchos lados y principalmente se cristalizó en torno de la iniciativa pública que en 1924 lanzó la Sociedad Bach. En la Semana Santa de ese año, se publicaron artículos, algunos de ellos bastante violentos en contra de la mala música en las iglesias: el único sitio en donde normalmente se podía ir a escuchar coros en la única época del año en que las catedrales chilenas anunciaban un repertorio más o menos serio. En esta polémica, que es curiosa de leer hoy día, terciaron laicos y eclesiásticos y es notable ver que el lado más severo y más estricto fué sostenido por los primeros y negado casi siempre por los segundos. Hubo, por ejemplo, un sacerdote que sostuvo que el «Ave María» de Cherubini, tan bien intercalada en la ópera «Zazá» de Leoncavallo, era un trozo de fino origen religioso y de auténtica expresión para el templo... Las obras de Victoria, Palestrina, Byrd y Lassus constituían a los ojos de un maestro de capilla «ilusiones quiméricas y delirio de grandeza de aficionados ilusos».

Todo este mundo, por fortuna, ha caminado y ha evolucionado en forma extraordinaria durante los veintidós años que ya nos separan de 1924. Primeramente fué la Sociedad Bach la que, con su coro, diseminó entre ese año y 1933 la literatura coral que hoy día parece normal y corriente. De las antologías antiguas, de las colecciones europeas se extractaron las mejores cosas, se cantó ese repertorio muchas veces y en muchas partes y, lo que es más importante, se regalaron copias de materiales corales a muchísimas iniciativas que empezaron a aparecer en el país. El criterio cambió, y los que habíamos escuchado a un distinguido compositor afirmar en público que el Madrigal de Palestrina «I vaghi fiori» era la expresión de la pobreza y de la ingenuidad armónicas, pudimos en una audición completa de madrigales de Palestrina, llegar exactamente a la conclusión contraria y a la evidencia de que era necesario escuchar los coros del Renacimiento con un oído polifónico, tan diferente de nuestra costumbre armónica como puede ser la dirección mental que nos exige la interpretación de la música gregoriana.

Al Coro de la Sociedad Bach siguió el Coro del Conservatorio, que llegó a cantar los grandes oratorios, como la Misa en Si menor de Bach, en condiciones mucho más perfectas que las que seguramente tenía la Sociedad Bach cuando, en Diciembre de 1925, presentó su histórica iniciativa de cantar el Oratorio de Navidad en español.

Muchos coros de colectividades extranjeras y en especial la magnífica iniciativa que la Embajada Británica mantuvo en Santiago, de-

bido al celo del Embajador, hoy día sacerdote anglicano, Sir Charles Bentinck y del Secretario Mr. Joseph Robinson, permitieron oír bajo la dirección de Armando Carvajal, que preparó la ejecución de todos los oratorios anteriores, muchas otras obras para coros y orquesta.

El coro polifónico propiamente tal pareció un momento haber quedado en la penumbra hasta que, en 1939, se anunció en Santiago, por los días de las Fiestas Patrias, la venida de un coro formado en Concepción. Hay que confesar que, con nuestra suficiencia capitalina, nos preparamos, al ver el maravilloso programa que traía, para alentar con benevolencia y con simpatía un eco inesperado que llegaba desde otra parte del país. Nuestra sorpresa fué extraordinaria y la enseñanza que recibimos fué inesperada: el Coro, curiosamente llamado de la «Sinfónica de Concepción», (Sinfónica que nos transportó a aquellos «sinfonistas» corales del siglo XIII), apareció desde el primer momento cantando con una perfección que nunca habíamos alcanzado en Santiago y poseyendo un auténtico director coral, fino, inteligente y admirablemente orientado. Desde ese momento Arturo Medina tomó la antorcha de la cruzada polifónica y siguió adelante la obra que ha ido perfeccionando de año en año. A los que habíamos cantado muchas de las obras que él ejecutó, nos hizo el efecto de haberse logrado un ideal y nos constituímos en sus admiradores inalterables. Desde 1940 en adelante, los coros se han multiplicado y hoy día no sabríamos decir cuántos son los conjuntos corales que en Chile están manteniendo la noble tradición del canto a voces solas. Lo interesante y lo importante es que el repertorio divulgado por la Sociedad Bach e incrementado por la obra de Arturo Medina, circula hoy día en varios miles de voces repartidas a lo largo de todo Chile.

Hemos dicho al comenzar esta crónica, que lo que más nos admira es el ver la perfección técnica a que se ha llegado; cómo se ha entendido aquello que un coro debe ser, más que un conjunto de gente cantando a un tiempo, una armoniosa fusión de timbres amalgamados por una escuela y por un manejo uniforme de la expresión vocal. Eso se ha logrado y tanto Arturo Medina como Marta Canales y Mario Baeza, cuidan el instrumento que manejan y lo moldean con cuidado.

La producción coral chilena se ha hecho también mucho más rica y ha conseguido ya producir un acercamiento con la canción popular interpretada con buen gusto y sin deformaciones. René Amengual, Alfonso Letelier, María Luisa Sepúlveda, Vicente Salas Viu, Marta Canales, Alfonso Montecinos, Erasmo Castillo han presentado obras en este año que honran nuestra música y que sueñan en coro con mucha propiedad.

Un punto curioso de anotar en este surgimiento de tantas iniciativas corales, es el que aun no tengamos en Santiago un coro que trabaje paralelamente a la Orquesta Sinfónica de Chile. Para justificar esta ausencia, que no nos honra de ningún modo, se han dado diversas explicaciones: demasiados entretenimientos de la gente; falta de directores en Santiago; temor a la profesionalización de

un coro que importaría millones de pesos, ya que nadie tiene deseos de cantarle gratis al Estado.

Todo esto sin duda es verdad. Contra lo primero están los desmentidos de tres coros existentes en Santiago que han logrado ensayar y formar repertorio. Contra lo segundo está la idea de que nadie puede hacer nada si no viene simultáneamente a dirigir un coro de ópera y a crear un organismo estable destinado a servir al Teatro Municipal en sus aventuras líricas de Primavera.

La verdadera causa de por qué en Santiago no hay un coro, es precisamente porque hay gente que piensa que un coro oficialmente sostenido y costado debe ir a desembocar en la ópera. El coro municipal que debería existir para este objeto, es una cosa; el coro polifónico y de oratorios es otra. Mezclar ambas iniciativas, tiene entre nosotros, sobre el riesgo financiero indiscutible, el inconveniente fundamental de que las personas que se interesan y que soportan cantar el «Miserere» del Trovador, son refractarias a la música de Bach o de Händel y los muchos aficionados que estarían dispuestos a presentarse en grandes oratorios y a cantar la música polifónica, no tendrían jamás la paciencia de estudiarse el coro «a bocca chiusa» de Madame Butterfly.

La creación de un coro en Santiago, la fusión de los que existen o simplemente la resurrección de la Sociedad Bach como institución coral, traería de inmediato la solución del problema y podríamos entonces ver en nuestros programas sinfónicos la aparición constante de las grandes obras corales, por las que se han interesado tan especialmente los grandes directores extranjeros, a los cuales ha habido que contestarles que no es posible ejecutar coros con orquesta, porque en Santiago, con más de un millón de habitantes y con instituciones del Estado permanentes, no se logra juntar un número suficiente de personas para estudiar las obras de Händel, de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Mahler, Honegger, Strawinsky o Walton.

Este problema de nuestra actividad coral, en paralelo con la Orquesta Sinfónica, debe ser solucionado sin demora, en bien de la cultura pública y de nuestro buen nombre internacional.

D. S. C.

MANUEL DE FALLA

El 14 de Noviembre falleció en Alta Gracia, pueblecito de la provincia argentina de Córdoba, el compositor español Manuel de Falla. Era sin duda una de las más grandes figuras de la música contemporánea, a la par que el maestro en quien culmina todo el movimiento renovador de la música española, iniciado en los días de Felipe Pedrell. Si en los dominios universales del arte su nombre se hallará para siempre unido a los de Mauricio Ravel e Igor Strawinsky, para formar el trío de las personalidades más representativas de la música moderna posterior a Debussy; en la evolución de la música española, Manuel de Falla entronca con la línea caudal de los instrumentistas y polifonistas del Siglo XVI—Cabezón, Narvaez, Victoria,—para, a través de la tradición popular, reanimar en nuestro tiempo todo el sentido de aquella escuela. El «Retablo de Maese Pedro» y el «Concierto para clavecín» hunden sus raíces en la entraña de lo español. España misma, en los más nobles giros de su música vernácula, es quien nos habla en las páginas de «El Amor Brujo» o «El Sombrero de Tres Picos».

Dentro del duelo que por igual aflige a todos los músicos ante la irreparable pérdida que sufre el arte, nuestra Revista tiene especiales motivos de aflicción. Manuel de Falla fué desde antes de la publicación de nuestro primer número un generoso amigo de la empresa que abordamos. Sus advertencias y consejos no nos han faltado en cada uno de los pasos de nuestra labor, que siguió con atención inmerecida. Lo contamos también en la nómina de nuestros más estimados colaboradores, aunque por desgracia no pudiera dar término a los escritos en que se ocupaba para nosotros, por el grave estado de su salud en los dos últimos años de su vida.

* * *

Manuel de Falla había nacido en Cádiz, el 23 de Noviembre de 1876. Fué su primera maestra de piano Eloísa Galluzo y de

armonía los profesores Odero y Brocca. Estos primeros estudios, emprendidos en su ciudad natal, se vieron ampliados por los seguidos en el Conservatorio de Madrid con Tragó (piano) y Pedrell (composición). En 1902 estrenó en Madrid su primera obra teatral, una zarzuela, destruída más tarde por su autor, que tenía por título «Los amores de la Inés». Comenzó a destacarse su nombre en 1905, al obtener su ópera «La Vida Breve» el primer premio en un concurso de composición, abierto por la Academia de Bellas Artes. En 1907 se trasladó a París. Conoció allí a Claude Debussy y entró en contacto con los músicos de mayor inquietud en el movimiento contemporáneo. Al regresar a España en 1914, Falla traía consigo, como fruto de una intensa experiencia, sus «Cuatro piezas españolas» para piano (1907-1908), «Tres melodías sobre versos de Teófilo Gautier» para canto y piano (1909), «Noches en los jardines de España», para piano y orquesta (1909-1915) y las «Siete canciones populares españolas», para canto y piano (1914). En 1915 llevó a cabo la primera versión de su ballet «El Amor Brujo», al que siguen el ballet «El Sombrero de Tres Picos» (1917-19), la «Fantasía Bética» para piano (1919), el «Homenaje a la muerte de Debussy», para guitarra (1920) y «El Retablo de Maese de Pedro», adaptación musical para solos y orquesta de un episodio del Quijote (1922). Señala esta obra la cumbre de su estilo, en su nueva manera, donde el lenguaje netamente andaluz de un principio cede su lugar al fundado en capas más hondas de la tradición musical española. «Psyché», para una voz solista, flauta, arpa, violín, viola y violoncello (1924), el «Concerto» para clavecín y otros instrumentos (1926), el «Soneto a Córdoba» para voz y arpa (1927), la suite orquestal «Homenajes» (1938), «Balada a Mallorca» para coro mixto a cappella (1938) y la cantata para solos, coros y orquesta «La Atlántida», son las más significativas entre sus últimas obras.

Manuel de Falla residía en la República Argentina desde 1939, en voluntario destierro ante la trágica situación que predomina en su patria.

EL COMPOSITOR, EL EDUCADOR Y LA MUSICA PARA NIÑOS

P O R

John W. Beattie

UN educador musical para la mayor parte de los norteamericanos es un músico que se dedica al desarrollo de este arte en instituciones docentes. En Estados Unidos existen dos organizaciones de educadores musicales. La más antigua, fundada en 1876, es la Asociación Nacional de Profesores de Música. Cuando recién se organizó, la enseñanza musical en las escuelas empezaba a aparecer como una rama del programa educativo. Los profesores de música de esa época solamente se consagraban a la dirección de conjuntos corales. No eran propiamente educadores musicales y la mayor parte de ellos actuaban en las grandes ciudades. No había bandas ni orquestas en la enorme proporción que las hay hoy día y las actividades de los profesores de música en las escuelas eran muy diferentes de aquellas de los profesores especializados. De manera que el primer grupo de educadores estuvo formado por profesores de música de las Universidades, Colleges y escuelas privadas. A medida que la organización creció, atrajo hacia su seno a compositores, directores, ejecutantes y, poco después, a musicólogos y críticos.

En 1907 se fundó la Confederación Nacional de Educadores Musicales, como resultado de una serie de reuniones, en las cuales profesores de música de las escuelas elementales y de los Liceos (High Schools) discutieron sus problemas. Esta organización tuvo pleno éxito, convirtiéndose en una grande y poderosa asociación, a la cual se debe en gran parte el sorprendente desarrollo de la música en nuestras escuelas, colegios y universidades.

El hecho de que muchos músicos pertenezcan a las dos instituciones nombradas, les ha dado tal base común que muy bien podrían refundirse en una sola organización. Posiblemente no está lejano el día en que se dé este paso, deseado por muchos de nosotros. Mientras tanto, cada una de las asociaciones sigue su ruta para servir los intereses de sus adherentes y de la educación musical. Desde luego, bajo cualquier aspecto que se considere, los miembros de ambas son educadores musicales. Este tipo de educador está esencialmente interesado en la música como una fuerza formativa y trata de obtener sus fines por medio de procesos educacionales. Naturalmente, la mayor parte de los materiales de instrucción y de los métodos de enseñanza de que se dispone son fruto de la obra tesonera de los educadores que trabajan en las escuelas. Colecciones de música vocal e instrumental usadas desde el Kindergarten

hasta el College, fueron compiladas y editadas en gran número por los educadores de música y no por el compositor profesional. Las compañías que publican y venden música escolar han desarrollado una actividad de tales proporciones que continuamente están tratando de proveer un nuevo y mejor repertorio musical.

En la compilación, selección, arreglo y producción de este material educativo, los compositores de música más destacados casi no han tomado parte. Si se busca, a través de toda la literatura musical escolar publicada en los Estados Unidos por muchos años, se encontrará una escasa contribución de parte de aquellos que se pueden considerar compositores de primer rango. Nombres reconocidos como de grandes figuras, brillan por su ausencia. Los compositores de cierta categoría han aportado muy poco al desarrollo y enriquecimiento de la música escolar, con excepción de algunas composiciones corales e instrumentales, más bien para grupos avanzados. Desgraciadamente, cuando alguno de estos eruditos han intentado el campo de la música infantil, muy pocas de sus composiciones han podido utilizarse con éxito.

Antes de entrar en las razones de este fenómeno, es bueno hacer notar que esta misma situación existe en muchos otros lugares del mundo. En Alemania, Francia, Inglaterra, Italia o en cualquier parte donde se ha hecho un esfuerzo por la educación musical de las masas o por la de los concurrentes a las salas de clase, el trabajo ha sido iniciado por educadores de música; es decir, por los profesores de música de las escuelas, con poca ayuda de los compositores de prestigio. Solamente Brasil tiene un compositor de fama internacional, Villa-Lobos, que ha hecho música al alcance de los niños. Sin embargo, entre los clásicos, Bach, Haydn, Mozart, Schumann y otros grandes músicos escribieron para los niños. Mucha de esta música es cierto que fué compuesta con el fin de ser ejecutada «para los niños» en vez de «por los niños». Si a éstos se les destinaba como ejecutantes, era para solistas en el piano, el violín u otros instrumentos.

Consideremos el aspecto que presenta la actitud del compositor profesional en su posible contribución a la educación musical. El espacio sólo nos permite unas pocas generalizaciones, que nos aventuramos a exponer aquí:

1) El compositor profesional o erudito no tiene interés por la educación musical. Desea expresar sus ideas sin las limitaciones que le serían impuestas por las casas editoras de material educativo.

2) En el caso de que el compositor estuviera interesado en producir música para el uso escolar, requeriría considerable orientación pedagógica en su trabajo. Tendría que estudiar este campo, ponerse al corriente de los intereses, habilidades y limitaciones de los niños; ser asequible a las sugerencias de los compiladores y editores de esta especie de música. La mayoría de los compositores se muestran reacios a todo esto.

El compositor está demasiado habituado a la complejidad de la partitura sinfónica, para descender a la sencillez de la música apropiada para niños. Escribe para profesionales, para el virtuoso

y para un público versado; no puede fácilmente producir música para aficionados inexpertos, para niños de ninguna o de poca experiencia musical. Su estructura musical es demasiado complicada, tanto en ritmo como en melodía, para aquellos que serán sus ejecutantes. Y encuentra difícil, si no imposible, restringir una composición a una determinada extensión. Está tan dominado por su manera de trabajar un tema, desarrollarlo y modificarlo, que no sabe dónde detenerse, conforme a las necesarias limitaciones. Falto de lo que llamamos «facilidades de exposición», no sabe cómo decir algo breve, simple y directo a los niños.

3) Aceptando que el compositor esté interesado en escribir para niños de acuerdo con restricciones previas de longitud y contenido en su música, siempre nos faltará la certeza de si producirá música superior a la de aquellos compositores relativamente poco conocidos que se han dedicado por entero a la creación de música infantil.

Dos de los compositores de esta clase de música, más prolíficos y de más éxito en el mundo, fueron mujeres, cuyos nombres son enteramente desconocidos al sur del Río Grande: Jessie Gaynor y Eleanor Smith. Escribieron cientos de canciones para niños. Me atrevo a dudar que exista entre los compositores consagrados alguno capaz de escribir música para niños o sobre materiales folklóricos más adecuada a estos fines. Muchas de sus breves composiciones son joyas de melodía, comparables a la mejor producción de los compositores de fama. Existen también otros dotados melodistas que han preferido escribir para niños antes que para profesionales o aficionados adultos. No se han limitado todos estos músicos a escribir canciones, sino que varias de nuestras colecciones para instrumentos son obra de estos educadores musicales, relativamente desconocidos, pero por demás competentes. Sin duda, de lo expuesto habría que deducir que el artista compositor y el creador de música para niños laboran en campos distintos. Si así es, ¿por qué inducirlos a que los abandonen?

Lo que deseamos y necesitamos en educación musical es obtener el mejor material educacional en música. Quién va a producir este material, es un problema que no se puede resolver sin contar con la aprobación de las escuelas. Si los compositores profesionales desean contribuir a esta obra, sus esfuerzos serán bien recibidos, aunque por el momento, y al menos en Estados Unidos, el examen de las obras que han escrito dentro de este género autoriza la convicción de que todavía no han logrado producir el material apropiado para nuestros niños. El compositor y folklorista puede realizar una obra muy útil en favor de la enseñanza de la música, seleccionando y arreglando música folklórica. Hay una enorme cantidad de este material que puede ser usado con fines educacionales. Gentes que viven en los valles andinos, en los bosques del sur de Chile, en el interior del Brasil, la costa occidental de Africa, las praderas de Rusia, las montañas de Kentucky y otros lugares alejados de los llamados centros culturales, cuentan con una autóctona cultura musical, que no es inaccesible para nosotros, ya que esta

música se encuentra impresa y en grabaciones, y que por otra parte es del todo útil, empleada con fines educativos.

La forma más sencilla de conocer esta vasta aportación musical, transmitida de padres a hijos, es por medio de la imprenta, de modo que sea leída y cantada por cientos de miles y no sólo por cientos. Durante años nuestros cancioneros norteamericanos se han provistos de canciones folklóricas de origen europeo. Es verdad que muy a menudo estas melodías habían sido desfiguradas y servían a textos por completo diferentes del original. Cada día vamos descubriendo y publicando canciones, juegos y bailes, con traducciones apropiadas que reflejan fielmente la forma en que fueron recogidas en diferentes partes del mundo. Constituyen un excelente material pedagógico. Los folkloristas de Estados Unidos han desenterrado cientos de canciones que, en su origen, se transmitían oralmente. De esta forma nuestros niños han tenido acceso a interesantes ejemplos de música folklórica. En primer término, americana. ¡Qué medio más fascinante para que los niños de las Américas se conozcan unos a otros! Tengamos, pues, más y mejor música compuesta y más y más ejemplos que representen la tradición oral. Tradición oral traducida en música escrita que, al salir de los labios, impresione, a través del oído, la mente y el corazón de los niños americanos.

Northwestern University. Estados Unidos. 1946.

DOS IMPORTANTES ERRATAS

En el ensayo de Charles Seeger, «Música y Musicología en el Nuevo Mundo», publicado en el N.º 14, Septiembre, de nuestra Revista, se deslizaron las siguientes dos erratas: En la página 7, párrafo 3, línea 5 dice: «Ni nuestra música, ni nuestra musicología se han desarrollado exclusivamente dentro de esta área, *sino*, como podemos comprobar, dentro de fronteras nacionales más restringidas». La palabra *sino* debe substituirse por *mucho menos*.

En la página 9, párrafo 3, línea 1, dice: «La segunda falacia es disponer un valor más elevado sobre otro valor, antes que sobre los hechos, o vice-versa». Debe decir: «La segunda falacia es disponer un valor más elevado sobre el valor, que sobre el hecho que lleva el valor».

MACHADO EN HALFFTER

GLOSA A UNAS SONATAS

P O R

Vicente Salas Viu

A José y Joaquín Machado, en Chile

I

LAS SONATAS DE EL ESCORIAL

EN lo alto de la meseta de Castilla, en el recodo del Guadarrama que lo abraza, El Escorial es buen puerto de los aires. Allí se remansan, tiernos, apenas nacidos, los que orean los pinares por donde, pasada la sierra, retozó con Aldara el Arcipreste. Y también se tiende manso, como bestia cansada, el ventarrón oscuro de las cumbres, estremecedor de la Mari-Chiva o Cabezas de Hierro.

La transparencia que da a las cosas el posarse del aire, hace de El Escorial un prodigio de luminosidad; refulgen hasta las severas piedras del Monasterio y su mole pierde gravidez. No existe sin duda en el mundo otra fábrica como ésta que pese menos sobre el paisaje.

Las gentes que de paso se acercan a El Escorial, vienen empujadas en leyenda negra y con la obsesión de poner el dedo en las llagas de Felipe II, a seguir la huella de su purulenta tortura. Aquello que de más veras encierra el Monasterio y sus aledaños se les entenebrece y no pueden alcanzarlo. Pero también hay quienes han sabido ajustar sus vidas al ritmo de estas piedras y estos bosques, al de esta luz y aires. Así, el Padre Antonio Soler, músico de ponderado gusto que, vencido más que ganado por el ambiente, dejó correr los días que vivió del siglo XVIII en una especie de renuncia a las galas de una época presta ya a marchitarse. Entre las cuatro paredes de su celda plasmó, en una serie de sonatas para clave y de piezas para órgano, mucho de lo eterno de El Escorial. Que vayan, vengan y se agiten las gentes por el mundo, que corran de corte en corte; el Padre Soler seguirá atento a sus lecturas y a sus tocatas, paseará al caer de las tardes por la Herrería o la Lonja del Monasterio, prolongará su caminar, en la buena estación, hasta los cerros vecinos, y en todo esto hallará estímulo sobrado para escribir una música que es espejo del apasionado equilibrio de aquellos panoramas. Si alguna vez se hiciera una antología de los maestros españoles que supieron escuchar la música del silencio de que habló San Juan de la Cruz, el Padre Soler no podría ser excluido. Victoria que, en plena época del rococó galante, significa mucho.

Había nacido Antonio Soler en 1729, el mismo año en que Do-

menico Scarlatti vino desde Portugal para instalarse en el palacio de Madrid como músico de cámara de la infanta María Bárbara de Braganza, consorte de Fernando VI, otro de los Borbones que murieron en España de melancolía. En 1752, cuando Soler tomó órdenes y fué a enclaustrarse como maestro de capilla en El Escorial, tuvo lugar el primer contacto entre ambos músicos. Durante cinco años, que se cuentan entre los más fecundos del napolitano, Soler fué bebiendo en su fuente más pura el arte del maravilloso constructor de sonatas. De esta manera fué el más directo y el más aventajado de sus discípulos. La riqueza rítmica, la gracia, el hondo contenido expresivo y las audacias armónicas de Domenico Scarlatti se acrecientan en las setenta y cinco sonatas para clave de su más joven seguidor. Sólo en cuanto a la forma, animada por inesperadas modulaciones, Soler mantiene una absoluta fidelidad a su modelo. Parece que sintió por la de esas sonatas «al itálico modo», un pasmo y un deleite semejantes a los de nuestros poetas del Renacimiento, cuando fué trasplantado desde su benévolo clima a nuestra tierra agreste el soneto florentino. Dentro de su marco cerrado, todo lo demás que se advierte en las Sonatas de Soler es El Escorial quien lo suministra a su temperamento. Hondo sentir que se recata; entrecruzados ritmos, cuya complejidad se resuelve en armoniosa apariencia; fluir de notas que dibujan una serena arquitectura de sonidos.

*
* *

Mucho tiempo después, casi dos siglos, cuando apenas en la memoria de algún erudito quedaban rastros de las Sonatas del Padre Soler, llegó a El Escorial una familia, medio española, medio alemana, de músicos. El desvencijado piano de que podían disponer debió escandalizarse por la lectura de cuanto producían los maestros de la generación de post-guerra. Por más que, para consuelo de sus teclas gastadas, alternasen, aunque de tarde en tarde, con Schönberg, Hindemith, Strawinsky, Falla y Ravel, las venerables sombras de Beethoven, Chopin, Wagner y hasta marchitas arias de gran ópera. La casa de los Halffter se transformó en un verdadero oasis de música en medio de los largos, somnolientos inviernos escurialenses. Albergue de inquietudes, lo fué para un grupo de muchachos con menos de veinte años que, desde Madrid, acudían hasta aquel remanso de la Sierra para compartir con los dueños de la casa unos mismos ímpetus renovadores. Y esa renovación, ¿hacia dónde apuntaba alrededor de 1920? Fatigada de toda suerte de audaces experimentaciones, la música europea se orientaba por la senda de un neoclasicismo que en el fondo de los viejos vasos del siglo XVIII—Bach, Scarlatti, Cimarosa, Pergolesi—apuraba las esencias con que animar un tiempo nuevo. Ernesto Halffter trazó en aquellos días los compases de su admirable *Sinfonietta*, en una escritura concertante que tenía tanto de aquellas del primer Mozart como de un estilo cortesano a lo Scarlatti, visto a través de los clarividentes ojos de Manuel de Falla. Rodolfo

Halffter pasó de sus incursiones atonales por la fronda expresionista de Schönberg («Naturalezas Muertas») a unas neoclásicas «Sonatas de El Escorial», que lo eran sobre todo por significar una «vuelta a Soler» antes que a Scarlatti.

Para ambos hermanos aquellas obras fueron decisivos puntos de partida hacia el futuro de su música. Las Sonatas de El Escorial, en su edición definitiva de 1928, constituían para su autor el final de un amplio período de arriesgadas experiencias, la depuración de cuantos elementos van a definir su estilo en las obras más complejas que las sucederían, sean la Suite para orquesta de cámara de 1929, la Obertura Concertante para piano y orquesta de 1932 o el ballet Don Lindo de Almería, de fecha equidistante entre las señaladas.

II

INTERMEDIO ENTRE BATALLAS

Mientras, en los años que corren entre 1930 y 1939, la obra de Rodolfo Halffter crecía sobre aquellas primeras raíces de su ser, la vida española fué combatida por los más furiosos vendavales. A los tiempos convulsos de instauración de la República siguieron, ya desde 1932, los de continuo acoso por parte de sus enemigos. Hasta acumular la serie de hechos que llevaron en 1936 al estallido de la guerra. Durante las batallas de Madrid, Somosierra, Teruel, El Ebro, en la prosecución sin término de grandes y pequeños combates con que el pueblo español mostró lo inquebrantable de su lealtad a las libertades recién conquistadas, el músico continuó su labor, estremecida por el dolor de los hombres y las tierras de España. Canciones para soldados, himnos y composiciones también de mayor vuelo en las que se recogía, con el fuerte latido de aquellas horas, la maestría de una personalidad en completa sazón. Se perdieron en la común catástrofe las mejores páginas que escribió por entonces: una farsa dramática sobre un episodio del Quijote donde, a la nueva luz del país en llamas, revivían muchos de los principios eternos del Retablo de Maese Pedro compuesto por Falla; la partitura de un ballet sobre motivos populares; bosquejos para obras sinfónicas. Tan sólo quedaron, como ejemplo de los años desvanecidos para la producción del músico, tres piezas para piano que habían sido impresas: «Preludio y Fuga», «Danza de Avila», y «Variaciones elegíacas para la tumba de Lenin».

Lo que no podía perderse sino con la vida, era el aporte que para la sensibilidad del artista suponían aquellas jornadas. Algo quedaba en él afirmado con más anchos fundamentos al calor de su terrible experiencia humana. Cuando de Méjico, donde vive, nos llegan las obras de Rodolfo Halffter nacidas a partir de 1939, nos conmueve en ellas, como en las de tantos españoles acogidos al amparo de las naciones americanas, la reafirmación sin torcedura de cuanto antes habíamos admirado en ellos; engrandecido además por una amplitud de miras y un vigor de acentos que no serían po-

sibles sin la guerra, el destierro y hasta la angustia que todavía vivimos los españoles. El Homenaje a Antonio Machado, última obra para piano escrita por Halffter en Méjico, es tan elocuente desde ese punto de vista que no constituye sino una duplicación en número y en intensidad de sustancias musicales de aquellas dos Sonatas de El Escorial aparecidas en 1928.

Pero hay mucho más en este Homenaje que una «vuelta» a las Sonatas de El Escorial, mucho más que el reencuentro del músico de hoy con el que fuera entonces al tocar en un tema candente de España. ¿Por qué su homenaje al mayor y más puro de nuestros poetas contemporáneos, al que con más justos títulos, en la guerra y en la paz, simboliza a su pueblo, toma la forma de sonata cara a Antonio Soler y a Scarlatti? El propio creador de esta música quizá no lo podría explicar de otra manera que por haber elegido el idioma más acendradamente español dentro del suyo y con más profundo resonar en la tradición culto-popular de nuestro arte. Antonio Machado afinó asimismo sus nuevos versos sobre esa tradición. Repitió a lo largo de su vida, cuando las dominantes corrientes modernistas embellecían con reflejos franceses de artificio la desnuda lírica castellana, que sus versos no procedían del huerto de Ronsard; los había recogido de entre los surcos iguales, las pardas sementeras a cuyo filo discurrió el ensoñar de Gonzalo de Berceo.

Ni un músico, ni un poeta necesitan explicarse el por qué de sus inspiraciones. Les ocupa demasiado su fuerza de crear como para sentir siquiera el deseo de volver con ojos lúcidos por los caminos que un día recorrieron a impulsos de su sensibilidad. A Halffter sin duda debió bastarle aquella sola explicación apuntada cuando se acercó al papel para trazar su Homenaje a Machado. No sabía hasta qué punto hacía uso de la música con que mejor glosar los versos del poeta, la que con mayor fidelidad respondía en el sentimiento de la música a la verdad de sus otros sentimientos.

III

LAS GALERÍAS DE LA BONA NOVA

Hay recuerdos que parecen dormir en el fondo de la conciencia hasta que cualquier circunstancia fortuita nos revela el valor que tenían para nosotros. Desde el primer compás del Homenaje a Machado, cobraron para mí contornos nítidos recuerdos que, por serme tan queridos, no acierto a comprender cómo pude perderlos. Son los de la última vez que vi al poeta, antes de que se derrumbara el frente catalán a fines de la guerra y de que Machado pasara la frontera, para morir en Francia.

Destruídas las centrales eléctricas de Barcelona por la aviación enemiga (1), la empinada calle que desde el Paseo Diagonal asciende hasta el barrio de la Bona Nova no estaba transitada más que por

(1) Machado vivió en Barcelona desde que esta ciudad pasó a ser sede del Gobierno Central de la República en 1938.

algún que otro tranvía abarrotado. El camino era largo. Penoso de hacer a pié para cuerpos sin casi alimentar. A duras penas pude llevar el mío hasta la casa donde Machado vivía. Era una especie de quinta en las afueras de la ciudad, con galerías que el mal gusto de su antiguo propietario había hecho repintar de rosa. En torno a ella, tras de la verja de su entrada, se extendía un parque en abandono. Jardín y huerto en ruinas que cobraban un acento romántico.

Las habitaciones eran cámaras amplias y de muros desnudos; aquí y allá interrumpido lo liso de la cal o el sucio papel pegado encima, por espejos con marcos recargados y cuadros que eran copias de paisajes absurdos o de esos seres que parecen sólo haber existido en lo que son como estampas.

Antonio Machado estaba con sus hermanos y algunos amigos en una sala, medio oscura ya en las primeras horas de la tarde de invierno. Un piano de caoba, vertical, abría su teclado contra el muro de frente a la ventana. Torner, el folklorista e investigador de la música para vihuela del siglo XVI, pulsaba las teclas, mientras hojeaba unos papeles manuscritos que rebosaban del estrecho atril. La conversación languidecía. Se esperaba a la música. Y comenzó a sonar al fin sobre el silencio de todos.

Por un tiempo, que se hizo en extremo fugaz, mientras las tintas macilentas de la tarde se reflejaban en los espejos cubiertos de polvo, llenaron el ambiente las notas de algunas de aquellas sonatas que escribiera en El Escorial el Padre Soler. El entusiasmo del anciano poeta se reflejaba en el brillo de sus ojos oscuros y en la dulce sonrisa con que atendía al deslizarse de la música. Torner, que la interpretaba con no menos entusiasmo, comentó entre pieza y pieza la autenticidad de su lenguaje, cifrado en lo popular. Este venero inagotable de ritmos y armonías fué sin duda descubierto por Scarlatti para contribuir con él a la deliciosa, de gracia y de finura, música para clave del Rococó madrileño. Pero en Soler tal lenguaje penetraba en capas más hondas, no era un simple enriquecimiento de una técnica venida de fuera. Lo externo, las maneras de expresión, se daban con mayor espontaneidad por como se supeditaban a la cosa expresada.

Antonio Machado, si encontraba en aquella música, hasta entonces para él desconocida, tan entrañable deleite, en buena parte se lo producía su perfecto clasicismo; clasicismo de raíz española en cuanto los elementos que en ella se fundían de lo culto y lo popular se daban tan indisolublemente unidos que era imposible disociarlos. El ejemplo de la poesía de Lope salió al conjuro de esa perfección comentada en las sonatas de Soler.

Machado perteneció a una generación amusical, quizá los tiempos en que se forjó el calificativo de «eso es música» para testimoniar el supremo desprecio por cualquier cosa. Las opiniones de los hombres del 98—Baroja, Unamuno, Valle Inclán, etc.—sobre el arte musical darían para un extenso comentario sobre la sordera de los espíritus más despiertos en otros aspectos, que caracteriza esa época. Pero Machado era poeta, ¡y cuán grande poeta!; por poco versado que estuviese en la música, aunque no hubiese ocupado

gran lugar entre sus aficiones, la sentía intensamente cuando entraba en su contacto y sus juicios sobre ella eran de una meridiana claridad. Lo que esa tarde se advirtió sobre todo cuando los conceptos expresados sobre Soler empezaron a concretarse con abundantes ejemplos, equiparables en lo literario al que presentaban las sonatas.

«Es como música de guitarra y para el pueblo», le escuché en las alternativas de una charla, por momentos más animada. No hacía mucho que había publicado su famoso artículo sobre el arte para el pueblo. Lo estimaba como el de más alta categoría estética y aducía los casos de Homero, Cervantes y Shakespeare como de típicos escritores populares, que escribieron *para el pueblo* en primer lugar. En ese rango situaba a las obras recién interpretadas de Soler. Música libre de «cuestiones personales», de malsano intimismo; objetiva y directa. Tan al margen del preciosismo «muy siglo XVIII» como del almacén de confidencias de la etapa romántica. Clásica en suma, inteligente y sentimentalmente clásica. Como dicha en el idioma llano, escueto y rico, vecino al del folklore; como cargada de verdades comunes, aptas para todos. Machado encontraba también en su forma ceñida una hilación de aforismos guitarrísticos. Pues la música andaluza y castellana para guitarra es sentenciosa en frases punzantes. Y sus alusiones escondidas, sus fantasías, su recatado sentimiento son metáforas y aforismos. Como la copla popular, se halla a dos dedos del refranero, sin que pierda, en frases hechas, su jugo la palabra.

No había mucho que especular para deducir de las expresiones de una conversación desordenada, que Machado se sentía tan atraído por esa música, y le producía tanto entusiasmo, por ser modelo de las firmes creencias estéticas de ese Juan de Mairena, filósofo andaluz,—vale decir, estoico senequista,—en que se encarnó el poeta para resumir la experiencia de todo un trabajoso existir.

Rodolfo Halffter, sabiéndolo o sin saberlo, que da lo mismo, acertó plenamente al reanudar su estilo a lo Soler en estas cuatro sonatas de El Escorial escritas como homenaje a Machado. La sensibilidad del músico le ha sido fiel de pleno al trazarse ese camino en su glosa a los versos de nuestro gran poeta. ¿Qué otro derrotero mejor para una obra que comienza por el epígrafe *heme aquí, España, en alma y cuerpo?*

Santiago, Noviembre de 1946.

EXPORTACION DE INSTRUMENTOS Y DE MUSICA IMPRESA

EUROPA fué un día única proveedora de artículos industriales para todo el mundo. La guerra de 1914-1918 hizo emigrar la máquina a otros climas y disminuyó la hegemonía industrial de Europa. Esta segunda guerra mundial, redujo mucho más la posición internacional de las grandes industrias europeas. Por eso, las viejas naciones se han dado cuenta de que debían consagrar mayor atención, aun consideradas en su aspecto meramente económico, a sus producciones artísticas. En Francia, por ejemplo, hay todo un movimiento de estímulo a las industrias que requieren un elevado grado de especialización en los obreros, así como gusto y finura de ejecución; es decir, a las industrias menos dependientes de la máquina y más dependientes del hombre.

Europa, que ya no puede competir, con las ventajas de antes, en la exportación de mercancías pesadas, se consagrará tanto más a exportar lo que aun tiene: sensibilidad artística, imaginación y habilidad de mano.

¿Qué representan estas producciones en cifras? Uno se asombra al constatar los datos numéricos, prosaicos, pero expresivos. Los planes franceses de exportación de ediciones de música discos, máquinas parlantes, instrumentos y sus accesorios han anticipado la cantidad de 1.879 millones de francos para este año de 1946.

En el orden de los valores (960 millones) y también en el orden de trascendencia—no sólo espiritual, sino comercial—las ediciones musicales van a la cabeza. Un país que exporta música, exporta, también, los instrumentos con que se ejecuta. El arte puro se hace embajador de la industria, de la industria de su rama y de todas las demás, porque crea un ambiente general y propicio de simpatía, de afectividad. Ateniéndose sólo al primer aspecto, al de los elementos materiales conexos con el arte, tenemos el ejemplo de Alemania que, durante el siglo XIX, con la intensa difusión de sus grandes músicos, se convirtió, asimismo, en el primer país vendedor de pianos, por ejemplo.

La música francesa moderna, con Franck, Debussy, Ravel, Fauré, Roussel y tantos otros, tiene una gran fuerza expansiva. Tras la música francesa van al exterior virtuosos, directores y ejecutantes. París es uno de los primeros centros de ediciones musicales, a la par que escuela y teatro de consagración de grandes artistas.

Pero, además, en determinadas ramas, la industria francesa de instrumentos de música es excelente. En pianos, los franceses hacen un buen papel. Pero donde destacan sus manufacturas es en las instrumentos de viento. Los saxofones más apreciados en los Estados Unidos—paraíso del saxofón—se fabrican en Francia.

Las regiones artesanas de l'Eure y de Nantes, en Seine-et-Oise, exportaban antes de la guerra, del 60 al 70% de su producción.

En instrumentos de cuerda, de la familia del violín, los arte-

sanos de Mirecourt y de la región parisina, no tienen rival dentro de Europa. Mirecourt es la heredera de Cremona, y allí acuden a proveerse los más ilustres virtuosos del mundo.

Y así, un viejo pueblo cargado de cultura, se adapta a los tiempos, haciendo valer, para subsistir en el mundo nuevo, las cualidades que presta al genio propio el peso secular de la tradición.

E. ALPHOND.

Paris. Septiembre.

EDUCACION MUSICAL

LA MUSICA EN EL LICEO RENOVADO (*)

PUNTOS DE VISTA SOBRE LA REFORMA EDUCACIONAL

Es por demás sabido que, de la totalidad de alumnos que empieza las Humanidades, apenas un 10% alcanza la meta del bachillerato; el resto, por dificultades de diverso orden, cesa en sus estudios. Por tanto, el programa desarrollado al correr de los seis años humanísticos es sólo aprovechado por un reducido porcentaje. La desventaja de este 90% que abandona los estudios puede suplirla, en gran parte, la eficacia educadora del programa; el que, aparte de su valor intrínseco, deberá ser, en el futuro del niño, el poderoso impulso que actúe, eficaz y permanentemente, como un virtuoso estímulo para su auto-educación.

Existe en nuestros niños un deseo comprobado, nada común, que debe atenderse en la forma más amplia posible: el de alcanzar la capacidad necesaria para comprender la música. Por esto consideramos que la apreciación musical (reacción emotiva provocada por la audición), prolijamente realizada, dado su carácter de atracción y de hondo, amplio y general beneficio, debe ocupar en todas las etapas educacionales un lugar de primer plano. Esto de enseñar a oír es para nosotros de la más alta importancia. No concebimos un mejor y más noble aprovechamiento del oído, una actividad para él más plena e ideal, que la de ser la ancha puerta de penetración al espíritu de ese mundo inédito de la belleza eterna y siempre renovada. Pero, para que este nuevo aspecto educacional rinda los resultados apetecidos, es menester organizarlo con el más cuidadoso sentido de adecuación a la personalidad infantil; adaptación progresiva de oído a sonido, de sensibilidad a expresión. El todo, una unidad expresiva que posea la virtud de provocar en el alma infantil la gozosa reacción. Un niño que vibra al contacto directo con la música, sin que precise explicaciones o con las muy indispensables de carácter ilustrativo, que siente la expresividad en sí del arte sonoro, que vive un luminoso instante de estremecimiento íntimo, es un niño que pisa ya los mágicos umbrales de un mundo superior. Este resultado sería la finalidad: el amor a la música, la necesidad de la belleza. He aquí manifiesta, en un aspecto, la eficacia futura del programa; es posible que después ya no sea necesario el llamado del arte, será el niño quien vaya en su busca. Tal sería el punto de partida; lo demás es cuestión, muy importante, de elaborar un programa para los seis años humanísticos. Por supuesto que, en la coordinación de la materia, deberá abandonarse, por inapropiado, el orden de sucesión histórica.

(*) Véase la primera parte de este artículo en el número anterior de nuestra Revista.

CANTOS Y OTROS ASPECTOS DEL PROGRAMA

A pesar de ser hasta hoy la práctica del canto por imitación la actividad básica de esta asignatura y de haberse confeccionado programas con toda la experiencia recogida en este particular aspecto, se hace también necesario reemplazarlos por otros que se acomoden a las nuevas orientaciones. Nos complace decir, a este respecto, que hemos tenido la oportunidad de conocer, en líneas generales, el interesante Cancionero Escolar, confeccionado bajo los auspicios del Ministerio de Educación y de la Facultad de Bellas Artes, trabajo feliz no sólo por su valor en sí, sino por la oportunidad en que aparece. Estimamos que este excelente Cancionero debiera tomarse en cuenta en la elaboración del nuevo programa de cantos, elaborado por el plan de renovación.

El programa de Secundaria en su conjunto, parte céntrica del que abarque el panorama completo de las progresivas etapas educacionales, deberá enlazarse a ellas con un sentido lógico de unidad, coherencia y coordinación.

Una nueva modalidad de la pedagogía señala la conveniencia y ventaja de la enseñanza correlacionada; el proceso educativo amplía y enriquece sus posibilidades. Al confeccionarse horarios y programas, habrá que considerar este nuevo e interesante aspecto. Las posibilidades de correlación de nuestra asignatura son múltiples: Gimnasia, Dibujo, Trabajos Manuales, (álbum y confección de instrumentos), Castellano, Idiomas; en lo científico, la Física; en sus cantos e himnos patrióticos, Educación Cívica; en su evolución formal y estética, la Filosofía; en su carácter alusivo a hechos memorables, la Historia, etc.

HORARIO Y MATERIAS

La nueva estructuración de las labores educacionales en los liceos renovados en plan común y plan variable, envuelve en sí la diferenciación de horarios y programas. Creemos que el *mínimum* de tiempo, dentro de sus respectivas materias, en líneas generales, debe comprender: *Plan Común*. Obligatorio para todos los alumnos. Destinado a cumplir las aspiraciones de preparación para la vida en su sentido general. Abarcará dos horas: una, para la práctica del canto, además de educación e higiene de la voz, ejercicios rítmico-auditivos y actividad creadora; otra, de apreciación musical (audiciones de trozos escogidos) y, en relación a ellos, Historia de la Música y Formas Musicales. Deliberadamente hemos eliminado de dichas materias lo teórico musical puro por considerarlo, para el caso, absolutamente aparte de las necesidades y conveniencias de esta clase de alumnos. Si se quiere hacer algo práctico, útil y que signifique una verdadera renovación en la enseñanza de esta asignatura, en beneficio del niño, ahorrándole una inútil pérdida de tiempo y de energías, debe borrarle, o por lo menos reducirse al *mínimum*, para los alumnos del Plan Común, este aspecto de la enseñanza. La inmensa mayoría de dichos alumnos, gran parte de

la cual comienza a retirarse del Liceo a contar desde el Primer Año de Humanidades, irá después a engrosar las filas del profesionalismo, del comercio, la industria, la agricultura, la minería, la burocracia, etc., actividades en las cuales, no hay para qué decirlo, en relación con su beneficio económico, cultural y humano, de nada le servirá, para nada le aprovechará y, por falta de aplicación, estará destinado a un saludable olvido, lo referente a estas materias. Si alguno que otro conocimiento de esta especie fuera oportuno impartir, sería interesante hacerlo con un alcance histórico filosófico: origen, carácter, evolución de la escritura musical, universalidad y riqueza específica como lenguaje, etc., o como actividad complementaria.

De acuerdo con el orden en importancia de los factores individuales a que esta educación va dirigida, emotivo, sensorio e intelectual,—la valorización de sus diferentes aspectos creemos deba ser: 1.º *Apreciación Musical*, a) estética; b) formal; actividad complementaria, Historia de la Música. 2.º *Canto* y actividades complementarias. 3.º *Teoría Aplicada de la Música*. Para afirmar esto y no olvidando las resonancias en el futuro de esta educación, decimos: la vida ofrecerá al niño muchas oportunidades de oír, pocas de cantar, muy pocas, o tal vez ninguna, para ostentar conocimientos o teorizar.

Plan Variable, de elección obligatoria. Destinado a satisfacer las diferencias individuales y a cumplir las aspiraciones de explotación vocacional y de formación especializada. Comprenderá tres horas: una de Conjunto Coral y materias relacionadas con sus aspectos técnicos y teórico; una de *Apreciación* y una para estudios de especialización que, según el caso, podrían ser: teoría, solfeo, dictado musical, impostación de la voz, práctica instrumental, musicología, ejercicios de la actividad creadora, dirección coral, etc.

MATERIAL DE ENSEÑANZA

Como último punto, lo referente a material de enseñanza, su falta o deficiencia es un serio obstáculo a la tarea del maestro. Desde luego: sala especial de música, piano, radio, discoteca, biblioteca musical, cinematografía, cuadros musicales, pizarrón pautado, etc.

En resumen: las sugerencias que para mejorar el actual estado de la enseñanza de la música nos permitimos hacer, son:

1.—Cursos de perfeccionamiento y formación del nuevo profesorado.

2.—Nueva orientación de los programas, en conformidad con las finalidades expuestas y adaptados a las diferencias individuales.

3.—Aumento de horas de clases de acuerdo con la extensión y naturaleza de los programas de los planes Común y Variable, a que se refiere el Plan de Renovación Gradual de la Educación Secundaria, y

4.—Adquisición del necesario material de enseñanza.

TEOBALDO MEZA.

CRONICA

EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL EN EL EXTRANJERO

El destacado crítico musical argentino, Gastón O. Talamón, ha publicado un extenso artículo en uno de los más importantes diarios de Buenos Aires, consagrado a comentar el significado y la obra cumplida por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. «Uno de los países de nuestra América, dice el distinguido crítico, que con mayor clarividencia resolvió el problema de la formación de su conciencia musical es Chile, con el Instituto de Extensión Musical, que preside el compositor Domingo Santa Cruz, quien es también Decano de la Facultad de Bellas Artes y que supo rodearse de los más grandes valores de la música de su país.

«En cinco años de existencia, este Instituto ha podido desarrollar magnífica obra de cultura, tanto por su carácter universitario, que permitió a sus autoridades directivas encarar y resolver el grave problema sin influencias extra-musicales, con entera independencia; como por la altura de miras, la constructiva visión educadora y la íntima hermandad formada por sus integrantes; cúmulo de factores que llevan al máximo aprovechamiento de las fuerzas musicales chilenas en bien del arte y de la cultura».

Enumera después el señor Talamón los diferentes aspectos de la obra llevada a cabo por el Instituto de Extensión Musical y agrega: «La acción del Instituto no se concreta sólo a los chilenos, pues está transformando al país hermano en gran centro continental de música, al brindar a compositores e intérpretes de América las facilidades y la ayuda otorgadas a los naturales de Chile, fecundo medio de practicar la confraternidad entre nuestros países, hermanos por sus orígenes, su presente y su futuro».

Al referirse a la Revista Musical Chilena, expresa: «Es una publicación de jerarquía y orientada hacia un constructivo americanismo. En sus páginas se refleja la vida musical del continente, además de abordar, en enjundiosos trabajos, los problemas culturales y musicales de Chile y de los otros países de América».

FELICITACION A UN COMPOSITOR CHILENO

El Embajador de los Estados Unidos en Chile, Excmo. señor Claude G. Bowers, recibió de manos del Almirante de la Escuadra que acudió a la transmisión del mando presidencial, señor W. D. Leahy, la siguiente carta del Presidente Truman:

«Mi estimado señor Bowers:

«He asistido al programa de apertura de la Orquesta Sinfónica

Nacional, dirigida por el doctor Hans Kindler, con el propósito de escuchar el Concierto N.º 4 en Sol Mayor de Beethoven.

«En la segunda parte del programa se ejecutó «Canto de Invierno», obra del compositor chileno don Alfonso Leng.

«Esta obra musical y el Concierto de Beethoven fueron las dos que hicieron muy atractivo el programa. He pensado que Ud. quizás desee comunicar al señor Leng cuanto gusté de su obra.

«Envío la presente por intermedio del Almirante Leahy, con mis saludos personales y mis mejores deseos, sinceramente suyo.

HARRY F. TRUMAN»

La espontánea felicitación del Presidente de los Estados Unidos al gran músico chileno, es motivo de satisfacción y orgullo para cuantos participamos en las actividades musicales de este país y contamos a Alfonso Leng como uno de nuestros sobresalientes colegas.

TRIUNFA EN ESTADOS UNIDOS LA OBRA DE UN MÚSICO NACIONAL

El 23 de Octubre ha sido estrenada en el Kilbourn Hall de Rochester (Nueva York), por la Orquesta Sinfónica de Rochester, bajo la dirección de Howard Hanson, la obra «Cantata de Navidad», del joven compositor chileno Juan Orrego Salas. La parte de soprano solista estuvo interpretada por la hermana del compositor, Teresa Orrego Salas, que en la actualidad amplía sus estudios de canto en la Columbia University. Figuró la «Cantata de Navidad» en el décimo séptimo festival de los que anualmente organiza la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester, consagrados a las composiciones de músicos contemporáneos de las Américas. El gran éxito obtenido por la Cantata de Orrego Salas, hizo que fuera repetida en dos nuevos conciertos que tuvieron lugar en días sucesivos al de su estreno.

Extractamos de la prensa de Nueva York los siguientes juicios de los destacados críticos George H. Kimball y Norman Nairn. Dice el primero: «Esta Cantata es una obra de considerables dimensiones. Escrita en cuatro movimientos o «cantares», la composición se inspira en versos religiosos de poetas españoles como San Juan de la Cruz y Lope de Vega. La parte de solo fué cantada por la hermana del compositor, Teresa Orrego Salas, cuya técnica vocal y temperamento artístico van parejos con el valor sobresaliente de la obra que abordó». Norman Nairn, comenta: «Una de las más hermosas composiciones estrenadas fué la Cantata de Navidad de Orrego Salas; el compositor emplea en toda la obra la voz de soprano como solista, soprano que actúa como narrador de los hechos bíblicos. Esta Cantata es una obra de esencias modales y de un carácter profundamente religioso. A pesar de su extensión, mantiene el más hondo interés musical. El cuarto movimiento, de escritura contrapuntística, se desarrolla dentro de una noble atmósfera haendeliana».

Juan Orrego Salas figuraba como único compositor sudamericano en el programa de estos conciertos, junto a Jeanne Boyd, Leo Kraft, Seth Bingham y Thomas Scott, todos ellos de Estados Unidos.

El 3 de Noviembre, el joven compositor chileno obtuvo un nuevo y señalado éxito al interpretar la conocida pianista Reah Sadowsky en el Town Hall de Nueva York sus «Variaciones y Fuga sobre un pregón santiaguino». El resto del programa lo formaban obras de Frescobaldi, Schumann, Debussy, Prokofieff y de los norteamericanos Ellis Kohs y Godfrey Turner.

CONCIERTOS

TEMPORADA LIRICA OFICIAL

Como expresamos en el número anterior, hemos esperado a las últimas funciones de la Temporada Lírica Oficial para poder establecer un juicio en conjunto de lo aportado. Además, en esas últimas representaciones se incluían precisamente «Las Walkyrias» de Wagner y «Fidelio» de Beethoven, con mucho los acontecimientos de mayor relieve dentro de una temporada que se caracterizó por lo trillado de su repertorio, si se exceptúan el drama lírico y la ópera citadas.

A grandes rasgos, podría establecerse el balance de la temporada de ópera en los siguientes términos en cuanto a sus partidas positivas: presencia de algunos excelentes cantantes contratados en el extranjero, que fueron capaces hasta de prestar interés a óperas como «Tosca», «La Bohème» o «Mignon», difícilmente soportables para quienes no se cuenten en las filas, bastante nutridas por cierto, de los sempiternos melómanos; ajustadas versiones de «Las Walkyrias» y «Fidelio», esta última por primera vez interpretada en Chile; labor muy destacada de un admirable director de escena italiano, Carlo Piccinato, que se impuso en muchos aspectos, aunque no lo consiguiera en todos, al mal criterio y la irresponsabilidad con que suelen aderezarse entre nosotros los espectáculos de ópera; eficiente labor de los directores de orquesta Angelo Questa y Gunther Mayer, así como del cuerpo de ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, que dirige Ernst Uthoff. En cuanto a lo negativo de la temporada,—pésimos coros, amanerado repertorio, improvisación de algunas representaciones, etc.,—más vale no insistir. Con anterioridad, en otras secciones de esta revista, se han señalado ya los errores capitales de cómo se organizan estas manifestaciones artísticas entre nosotros.

LAS WALKYRIAS. Tal vez el reparto fué más homogéneo en esta reposición de «Las Walkyrias» que el ofrecido en años anteriores. Jeanna Palmer como Brunhilda, Wanda Wermenska en Siglinda,

Marion Matthaeus en Fricka, Torsten Ralph, Sigmundo; Deszo Ernster, Hunding; y Federico Destal, Wotam, cumplieron a plena satisfacción sus difíciles cometidos. Es casi imposible señalar la superioridad de unos sobre otros, en conjunto tan equilibrado; sin embargo, en caso de destacar a alguno, nuestras preferencias se inclinarían por el magnífico tenor wagneriano que en todos los sentidos es Torsten Ralph y por Marion Matthaeus, insuperable por sus condiciones dramáticas y por su técnica vocal.

La interpretación de la partitura por la Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Mayer, en todo se ajustó al espíritu de la inmortal creación. La dirección escénica de Piccinato, así como los decorados y disposición de luces, se ajustaron a una mayor sobriedad sobre lo que suele ser habitual en estos dramas líricos, sobriedad que se tradujo en beneficio de su íntimo sentido. No son tanto los derroches de la fantasía wagneriana como el gigantismo a que se entregan sus intérpretes, lo que daña con matices grotescos a la presentación de las obras.

FIDELIO. Con un retraso de más de su siglo se ha estrenado en Chile la única gran ópera del autor de tanta maravillosa música sinfónica. No es ésta la ocasión de entrar en prolijas disquisiciones sobre lo apto o lo inapto del temperamento de Beethoven para el dramatismo de escena. Que dispuso de «sentido del teatro» lo demuestra el primer acto de «Fidelio» por encima de toda discusión. Construido en la buena manera mozartiana, (quiere decirse, dentro de normas operísticas que estaban rebasadas en los días en que «Fidelio» vió la luz), no constituye precisamente un título más que agregar a la gloria del gran reformador, pero atestigua el dominio perfecto que tuvo de todos esos recursos de la música para teatro sobre los que se asentó en su mayor parte la fama de sus ilustres predecesores. En los cuadros tercero y cuarto del segundo acto, progresivamente se acusa una indefinición de estilo y una desproporción entre los diversos episodios que hacen al auditor pasar, en bruscos saltos, desde momentos en que se acusa de pleno el genio beethoveniano a los del más horroroso vacío. La especie de cantata final del último cuadro, es una de esas tan desapacibles como jubilosas apoteosis para coro y orquesta, con las voces escritas fuera de tesitura y en forzoso griterío, con que el atormentado Beethoven trazó en ocasiones la caricatura de la alegría.

La interpretación por parte de los solistas en escena no se mantuvo a la altura de la antes comentada. El tenor, Coloman Von Pataky, encarnó un Florestán muy desvaido. La fama de sus grandes condiciones vocales debe corresponder a tiempos de mayor fortuna; porque este cantante nos hizo la impresión de hallarse en completa decadencia de sus facultades. Wanda Werminska, Leonora-Fidelio, tampoco brilló a muy gran altura, siendo los héroes de esta considerable jornada una joven soprano chilena,—Carmen Barros, como Marcelina,—y el bajo Deszo Ernster, en su papel del carcelero Rocco. Este extrajo todas sus posibilidades dramáticas a la parte que le estuvo encomendada; Carmen Barros se desempeñó con un tal sentido de la escena, extraordinario en una principiante,

y con ese buen gusto y fresca, hermosa voz que tuvimos ocasión de elogiarle no hace mucho tiempo, cuando se presentó en los conciertos de la temporada de música de cámara en un recital de lieder. Mario Plazaola, en su corto papel de Don Fernando y Frederic Destal en «Don» Pizarro, demostraron su sólida formación de artistas líricos.

No puede dejarse de citar el acierto en la disposición y movimiento coreográfico del grupo de prisioneros, que dirigió el maestro en este arte que es Ernst Uthoff. Tampoco puede silenciarse el desvarío a los ojos, como diría un clásico, que produjo en la presentación de esta ópera el galimatías de trajes de todas las épocas y de todos los pueblos que aparecían en escena. Cuando, al final, se reúnen los soldados españoles del siglo XVI, que manda un capitán francés del siglo XVIII (con peluca y todo), al conjunto del pueblo, formado por pastorcitas napolitanas, cigarreras de Sevilla, villanos medievales y majos goyescos, uno cree asistir al juicio de los juicios; consumación de los siglos en que sobre todas aquellas estrofas tan alegres fuera de pronto a resonar un tremebundo Dies Irae. Quien sabe si este abigarramiento forma también parte de las famosas «convenciones» con que se disculpa a todo en las óperas.

OTRAS ÓPERAS.—Aídas, Toscas, Bohemias, Rigolettos, etc., formaron el resto de la temporada. Gracias a las excelentes dotes y al buen oficio de concertador de óperas del maestro Angelo Questa, se ofrecieron versiones muy estimables de «Aída», en la función inaugural, de «Traviata», «La Boheme», «Tosca» y «El Barbero de Sevilla». El director de escena también tuvo repetidas ocasiones de mostrar sus talentos, en una cierta estilización de ese repertorio italiano tradicional que cobraba así algunos nuevos visos. En cuanto al Ballet de la Escuela de Danza no es necesario repetir los elogios que tiene tan bien ganados en este ingrato campo.

De los solistas contratados,—todos sin duda dentro de una muy elevada categoría artística—queríamos destacar a la soprano María Caniglia. Se reveló a nuestro público como una de las más excepcionales cantantes que han visitado nuestros escenarios. Hermosa voz, de amplio registro; perfecta técnica y unas condiciones dramáticas insuperables, la hicieron triunfar en todos los papeles que encarnó, prestándoles el fuego de su generoso temperamento. Singularmente en «La Traviata», personaje que vertió con una deliciosa espiritualidad. Bruno Landi en «Tosca» y «La Boheme», así como en otras de las óperas en que participó, demostró poseer muy buena escuela y una voz de tenor de dulcísimo timbre. El barítono chileno Carlos Morelli,—sobre todo en su Amonasro de «Aída»,— Víctor Damiani, Hilde Reggiani, Marion Matthaeus, Susana Bouquet, Gianna Pederzini, Delia Durán, Pili Martorell, Carmen Torres, Kurt Baum, Galliano Masini, Alejandro Granda estuvieron en todas sus actuaciones a la altura de su merecida fama. En «El Barbero de Sevilla», Gino Bechi tuvo a su cargo una acertadísima interpretación de la figura central de Fígaro. El bajo cómico Gerard Pechner y Giacomo Vaghi animaron con la mayor finura y

gracia a Don Bartolo y Don Basilio, de tanta importancia en la trama de esta ejemplar y jamás marchita creación rossiniana. «Madame Butterfly», dirigida por Casanova Vicuña e interpretada por un elenco en el que predominaban artistas nacionales fué la Cenicienta de la temporada. Se improvisó, apenas con algún ensayo, y todas las circunstancias parecían como premeditadamente dispuestas para llevarla a su fracaso. El «Mauricio» de Melo Cruz, una vez más fué ofrecido para justificar con esta gloriosa ópera nacional determinadas exenciones de impuestos.

S. V.

TRES CONCIERTOS CORALES

Con la primavera, como si los dictados de la música se ajustasen fielmente a las leyes naturales, se suceden en Chile los conciertos de «voces bien acordadas» en agrupaciones corales. En esta primavera, se han presentado en Santiago tres numerosos coros, que comentaremos por el orden en que celebraron sus conciertos.

El 22 de Octubre actuó en el Teatro Municipal el Coro femenino «Ana Magdalena Bach», que dirige la entusiasta animadora de actividades musicales Marta Canales Pizarro. Este amplio conjunto de ciento cincuenta voces bien disciplinadas, interpretó un programa ecléctico, que comprendía junto a obras de los grandes polifonistas del siglo XVI, como Victoria o Lassus, una serie de transcripciones, para voces iguales, muchas de ellas realizadas con buen criterio. La parte central, estuvo dedicada a fragmentos de la Cantata 140 de Juan Sebastián Bach, con la soprano Teresa Irrázaval como solista y Eliana O'Scanlan como acompañante al piano. La adaptación de la grandiosa Cantata a las solas voces blancas y la reducción de la orquesta a un simple piano no permitieron que el esfuerzo pasara mucho más allá de poder ser considerado como meritorio.

De la directora del Coro, se interpretaron dos canciones para coros: «Véante mis ojos», sobre versos de Santa Teresa, y «Nació la niña», con texto de la compositora. También era obra de Marta Canales el arreglo de tres cantares chilenos con que se cerró el concierto. El público aplaudió con largueza a estas simpáticas composiciones que acreditan la experiencia en el tratamiento de las voces que posee su autora.

Una semana más tarde, el 28 de Octubre, llevó a cabo en el mismo teatro su anual presentación el Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza Gajardo. El juvenil conjunto ha experimentado el más acelerado progreso desde su anterior actuación. Su afinación es perfecta y grande también la ductilidad con que sigue las indicaciones del director. La interesante iniciativa que representa este Coro de la Universidad debería servir de ejemplo a otras organizaciones estudiantiles; ya que pocas disciplinas, dentro de las relacionadas con el arte, pueden prestar una más valiosa aportación formativa a la juventud.

El programa, si de algo pecó fué de ambicioso y amplio. Una primera parte, constituída por madrigales de Lassus y Morley, el motete «O Bone Jesu» de Palestrina,—sin duda la más perfecta de todas las versiones,—y canciones de autores anónimos, más un minué de Rameau arreglado para voces, fué seguida por la segunda, consagrada a compositores chilenos contemporáneos y la final, con obras de César Franck, fragmentos de la Cantata N.º 4 de Bach y el Alleluia de «El Mesías» de Händel. De las tres últimas obras, la ofrecida con mayor justeza fué el Alleluia de «El Mesías». Los fragmentos de la Cantata de Bach, que se cuenta entre las impresionantes que escribió el maestro, deslucieron por la falta de la orquesta, sostén indispensable de las voces, y por el escaso número de miembros del coro, en versículos en que sólo se utilizan algunas de las voces en estricta escritura contrapuntística. «La Virgen en el pesebre» de César Franck, aunque bien interpretada, no podía satisfacer al público por lo insípido de su contenido. Fué un error incluirla en un programa tan serio y de tan altos propósitos como el seleccionado.

Si, como antes decimos, la cumbre del concierto se logró en el motete de Palestrina, la parte que mejor demostró la eficiencia y la madurez logradas por el Coro de la Universidad de Chile fué la central; es decir, aquella formada por composiciones de autores chilenos. Las obras de Letelier, Amengual, Erasmo Castillo, María Luisa Sepúlveda y Alfonso Montecino presentan innúmeras dificultades en su moderna escritura y complicaciones de interpretación no menos considerables. Mario Baeza y su Coro vencieron en toda la línea, tanto en uno como en el otro aspecto. La contralto Marta Rose, solista en las Canciones Españolas del Siglo XV, escritas para cuatro voces mixtas por Salas Viu, mostró ser dueña de una potente y cálida voz de contralto.

*
**

Frescos los laureles que conquistó en Buenos Aires y que han consagrado a los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción como el primer conjunto de su clase que existe en la América del Sur,—opinión unánime de la crítica argentina,—se presentó esta agrupación coral el 2 de Noviembre en nuestro primer teatro. El concierto fué organizado por el Instituto de Extensión Musical y tuvo el carácter de función de gala, ofrecida a los miembros de las misiones diplomáticas y altos representantes de los países extranjeros que acudieron a las ceremonias de Transmisión del Mando en la Presidencia de nuestra República. Constituyó un nuevo clamoroso éxito que agregar a los muchos cosechados por el disciplinado conjunto que dirige al maestro Arturo Medina.

Elogiemos en primer lugar el programa. Una parte entera consagrada a Tomás Luis de Victoria. Otra, en la que figuraban los madrigalistas Orazio Vecchi, Claudio Monteverdi y Thomas Morley, junto a un coral y a un fragmento del Magnificat de Juan Sebastián Bach. La tercera parte, la formaban obras de Lassus, Jan-

nequin y Donato, junto a una Canción de Cuna a seis voces de Johannes Brahms. Dentro de esa diversidad de estilos, todos correspondientes a las más altas cumbres de la música para voces a cappella, el Coro de Concepción evidenció la profundidad con que penetra en la ejecución de las vastas creaciones polifónicas. Arturo Medina es músico de gran experiencia, conocedor de todos los secretos de la técnica vocal y de la dirección de agrupaciones como la por él formada. Pero, por encima de todo esto, es un artista de amplio espíritu e inagotable entusiasmo. Condiciones ambas a las que en buena parte se deben los frutos, recogidos hoy a manos llenas, de una obra tan hermosa como la que el Coro de Concepción realiza. Sin perjuicio de la función que pueda haber a los coros que existen o se organicen en Santiago en la interpretación de oratorios, cantatas, misas y otras grandes composiciones para coros y orquesta, cuyo cultivo el Instituto de Extensión Musical debería animar en forma reiterada dentro de nuestras temporadas habituales de conciertos, creemos debería solicitarse del Coro de Concepción el estudio de algunas de esas obras magnas para ofrecerlas con la Sinfónica de Chile. Sería una forma de retribuir y de honrar el esfuerzo ingente que Medina ha llevado a cabo. Y de que todos nos beneficiásemos de una labor artística, sin duda pródiga en los mejores resultados.

LA PIANISTA EDITH FISCHER-WAISS

Constituyó un acierto de la Sección de Música de Cámara del I. de E. M. la presentación, en un concierto extraordinario no sólo por hallarse fuera del abono de la reciente temporada, de la niña pianista Edith Fischer-Waiss. El calificativo de «prodigio» musical se presta a tantas interpretaciones que preferimos no aplicarlo en este caso. Edith Fischer-Waiss lo es sin duda por las condiciones técnicas y por la madurez de criterio con que ejecuta la música a sus cortos once años. Sin embargo, tanta honradez artística, tan serio concepto de su función de intérprete como en ella se advertían rebasan con mucho de lo que se suele entender por niño-prodigio. Lo asombroso, lo subyugante, casi desde un punto de vista circense, que es la sola atracción de los virtuosos-prodigio, quedaba en este concierto en un último plano; para destacarse ante el auditor inteligente el hecho de esa nueva personalidad artística con que cuenta nuestro movimiento artístico y la extremada calidad lograda por la música salida de sus manos. Podía seguirse la versión de las obras de Bach, Mozart, Schumann y de músicos modernos que incluyó en su programa, con absoluta prescindencia de todos los aspectos insólitos que el recital ofrecía: el ser una niña quien estaba sentada ante el teclado, etc.

El hecho de que Edith Fischer-Waiss sea hija de dos auténticos músicos,—por la vocación y por la honestidad puesta en servicio de este oficio ingrato,—nos garantizan que su desarrollo se ajustará a las normas inteligentes que impedirán se frustre, como en tantos otros casos, esta más que esperanza del arte musical

chileno. Por mucha que sea la ansiedad con que el público parece haber quedado de escuchar nuevamente a la joven pianista, ojalá que se logre dosificar sus presentaciones en la medida de que la influencia del público no desoriente sus futuros pasos. El contacto con el público es para todo artista un arma de dos filos. Si de una parte constituye el mejor estímulo; de otra, implica condescendencias que, a la larga, son vicios. Es el artista quien debe imponer al público su sentido del arte y no al contrario. ¡Cuántos desvelos, cuanta meditación y sacrificios no implica para un artista formado esa lucha contra las «desviaciones» que suelen satisfacer a los vastos auditorios! La razón principal del fracaso de casi todos los niños-prodigios está en que llegan a ser instrumentos del público antes que del arte. El público tritura y desnaturaliza sus incipientes personalidades, sin darles tiempo de formarse. Esta verdad es de las que merecen no tenerse en olvido.

MARION MATTHAEUS

La admirable contralto que en «Las Walkyrias» alcanzó tan señalado éxito en la interpretación de la parte de Fricka, ofreció un recital de lieder en la Sala Cervantes, organizado por la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical. Sirvió este recital para apreciar con mayor finura de detalles las condiciones técnicas y todas las otras dotes que distinguen a esta singular cantante.

A pesar de la compenetración evidente de Marion Matthaëus con el estilo de los maestros románticos, sobresalieron las interpretaciones de aquellos lieder que tienen un más acusado contenido dramático, como el Rey de los Alamos o La Muerte y la Doncella de Schubert. Al lado de ellas, podría colocarse, entre los hitos más altos de este recital, la versión del aria de Bach «Ven, dulce muerte» o de la famosa Canción de Cuna de Brahms. Menos satisfactorias, siempre dentro de lo que cabe exigir a una artista de su rango, fueron las versiones de las obras incluídas de músicos modernos. Sobre todo las inspiradas en el folklore brasileño que, por lo general, presentaban escaso interés artístico y se hallaban un poco fuera de lugar en un concierto de esta clase.

LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO

Entre las nuevas e interesantes iniciativas propugnadas por la Dirección del Conservatorio Nacional de Música, algunas de las cuales hemos ya comentado en otras ediciones de esta Revista, hemos de señalar la organización de una serie de conciertos, celebrados en la Sala de Audiciones de este centro de enseñanza, con participación de grupos de su alumnado. Durante el mes de Octubre y la primera quincena de Noviembre tuvieron lugar cinco conciertos, en los que actuaron alumnos destacados de las diversas clases de piano, violín, violoncello, arpa, guitarra y canto. Esos conciertos fueron en realidad presentaciones de alumnos organizadas con pro-

gramas y sucesión de intérpretes que las quitaban el carácter un poco árido que de costumbre solían tener. Aparte de ellas, y ya como audiciones públicas, se organizaron otras tres que estimamos de todo punto adecuadas para proveer a los alumnos de unos primeros contactos con el público que les sirvan de estímulo. En la primera se presentó la Orquesta formada por estudiantes de la clase de conjunto instrumental, a cargo del maestro Víctor Tevah. El joven director ha logrado constituir en el corto tiempo del curso académico de este año una agrupación que es ya mucho más que simple base para una futura Orquesta de Cámara del Conservatorio. Interpretó la Orquesta el primer movimiento del Concierto en Re mayor para piano de Juan Sebastián Bach y el Concerto Grosso en Fa mayor de Händel. Ambas obras, con absoluta fidelidad a su espíritu. Antes de la presentación de la Orquesta actuaron varios alumnos de las clases de piano, canto y violín.

En el segundo concierto público en la Sala de Audiciones del Conservatorio, se presentaron varios alumnos como solistas en obras para canto, violín, violoncello y piano. La tercera representó un verdadero concierto de cámara, con un selecto programa que comprendía un trío para piano y cuerdas de Brahms; una parte intermedia con presentaciones solistas y una tercera en la que se ejecutó un Concierto para violoncello y orquesta de Boccherini.

La Dirección del Conservatorio ha organizado, paralelamente a las audiciones reseñadas, conciertos de grandes solistas, como las cantantes Clara Oyuela y Marion Matthaues, y un recital de piano de Edith Fischer-Waiss, ofrecidos para los estudiantes del citado centro; así como conciertos a cargo del alumnado, transmitidos por la emisora Radio Corporación Chilena de Broadcastings.

OTROS CONCIERTOS

El 16 de Octubre ejecutó su último concierto en la Iglesia de los Carmelitas el organista Helmut Haass. El programa lo integraban «Preludio» de Froberger, «Chacona en Re menor» de Buxtehude, «Toccatá en estilo dórico», «Partitas» y «Fantasía y Fuga en Sol menor» de J. S. Bach.

*
* *

El sexto concierto de música de cámara del Instituto Chileno-Británico de Cultura se celebró el 22 de Octubre, en la Sala Auditorium de Radio Sociedad Nacional de Minería. Lo ejecutaron la pianista Herminia Raccagni, el oboísta Carlos Romero, y el Cuarteto de Cuerdas Wang. El programa lo formaron: Arthur Bliss, «Quinteto para oboe y cuerdas». Beethoven, «Trío Op. 1 N.º 3, para piano y cuerdas». Dvorak. «Quinteto en La mayor. Op 81», para piano y cuerdas.

*
* *

El 19 de Octubre, la Banda de la Escuela Militar ofreció un interesante concierto, con arreglo al siguiente programa: Mozart. «Divertimento» para dos clarinetes y saxofón barítono. Schubert. «Serenata» para instrumentos de viento. Beethoven «Sexteto» y otras composiciones de Mozart, Beethoven y Mendelssohn en transcripción para banda.

* *

En el Teatro Municipal, la profesora de guitarra Carmen Cuevas, presentó a un conjunto de sus alumnos, cantantes y guitarristas, en una serie de escenas teatrales sobre temas del folklore latino-americano.

VIDA MUSICAL EN LAS PROVINCIAS

Las destacadas intérpretes del folklore chileno Margot y Estela Loyola han cubierto durante el mes de Octubre y parte del de Noviembre una extensa gira por las provincias del sur, actuando con gran éxito en gran número de ciudades. En sus programas incluyeron varias canciones del folklore araucano, recopiladas por el investigador Carlos Isamitt; canciones sobre bailes antiguos de Chile, originales muestras del folklore tradicional y aires del folklore criollo, según versiones de distinguidos estudiosos de estas materias.

La gira de las Hermanas Loyola, quinta de las realizadas con solistas por el Instituto de Extensión Musical, comprendió también conciertos educacionales en todas las ciudades visitadas, organizados por el I. E. M. en colaboración con el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación.

* *

En el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, actuó el 30 de Octubre el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Se representó el ballet en dos actos «Coppelia» de Leo Delibes y coreografía original de Ernst Uthoff, el pequeño ballet «Capricho Vienés», con música de Juan Strauss y el ballet de la opera «Thais» de Massenet.

* *

Bajo los auspicios de la Municipalidad de Iquique, el Centro de Extensión Cultural de esta localidad abre un concurso musical con motivo de la Semana Tarapaqueña. Se premiarán: a) un himno a Tarapacá; b) tonada; c) canción de ambiente serrano; d) canción de ambiente marinerio.

* *

El 11 de Octubre, la Sociedad Amigos del Arte de Valdivia celebró su cuarto aniversario con un concierto interpretado por socios de la institución. Tuvieron asimismo una actuación destacada en este acto los Coros Polifónicos del Liceo.

ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

Una antigua aspiración de los músicos argentinos es la constitución de una Orquesta Sinfónica del Estado, que ponga término a la actual improvisación con que se organizan estos conjuntos ante la expectativa de cada nueva temporada de conciertos. Según informa la prensa musical de Buenos Aires, esa aspiración se encuentra a punto de ser cumplida. Una comisión, formada por los señores Aparicio, López Buchardo, Palma, Pessina, Soffá y Yepes, figuras representativas de la vida musical argentina, se ha encargado de activar las negociaciones pertinentes. Asimismo parece ser que se ha comisionado a una destacada personalidad para que lleve a cabo en Europa algunas gestiones relacionadas con la mejora del instrumental y la contratación de ciertos profesores de orquesta que, unidos a los excelentes con que Buenos Aires cuenta, permitirán hacer de la futura orquesta una de las primeras del Continente.

* *

Terminada la temporada de conciertos del presente año en Buenos Aires, el pianista norteamericano William Kapell es considerado como el solista que alcanzó mayores éxitos entre todas las grandes figuras presentadas. El joven artista demostró un excepcional dominio de los recursos técnicos y un sentido interpretativo a la altura de los grandes maestros del teclado.

* *

Uno de los últimos resonantes triunfos alcanzados en la temporada oficial de ópera del Teatro Colón, lo constituyó la representación del festival sacro de Ricardo Wagner «Parsifal». La orquesta estuvo dirigida por el maestro Erich Kleiber. Los decorados eran obra de Héctor Basaldúa. La dirección escénica fué desempeñada por Otto Erhardt. Entre los cantantes que tuvieron a su cargo las partes principales se distinguieron Herbert Janssen (Amfortas), Torstem Ralf (Parsifal), Emmanuel Liszt (Gurnemanz) y Rosa Bampton (Kundry).

* *

La sociedad «Collegium Musicum» («reunión libre de los amantes de la música para consagrarse al arte con sinceridad y sin compromisos materiales») cumplió una interesante labor en la recién pasada temporada de invierno. En la Basílica de la Merced organizó un ciclo de ocho conciertos del joven organista argentino Héctor Zeoli, en el que se incluyeron obras de los maestros del órgano de los siglos XVI, XVII y XVIII y de músicos románticos y contemporáneos.

Héctor Zeoli, nacido en Rosario en 1919, se ha destacado como excelente organista en conciertos públicos que han tenido lugar en la capital a partir de 1944.

*
*
*

La Agrupación «Nueva Música» (Antología de las tendencias actuales), ha entrado en su décimo quinto ciclo de cultura musical. Dentro de éste, las últimas audiciones, que alcanzan hasta la fecha el número de sesenta, han presentado: a la cantante brasileña Magdalena Nicol, que interpretó «Die junge Magd» de Hindemith, «Seis canciones» para soprano, viola y flauta de Engelbrecht, «Dos canciones» de la compositora argentina Margarita Royer y las «Chansons Madécasses» de Ravel; a Esteban Eitler y Darío Daniel Sorín, en un recital de sonatas de Koechlin, Hindemith, Eitler, Jemnitz y Schulhoff, para flauta y piano; a un conjunto de distinguidos solistas, en diversas obras de cámara de Roussel, Milhaud, Max Jacob, Hindemith, Juan Carlos Paz, Roy Harris y Koellreutter.

MEXICO

Los Conciertos de los Lunes, organizados por el grupo de compositores reunidos en torno a la redacción de la revista «Nuestra Música», han presentado en sus últimos recitales las siguientes obras de autores americanos: Copland «Danzón cubano» para dos pianos; Chávez «Segundo cuarteto de cuerdas»; Galindo «Dos canciones»; Herrera de la Fuente «Sonata para piano»; Halffter «Dos Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz» para canto y piano; Revueletas «8 X Radio» para orquesta de cámara y Luis Sandi «Suite banal» para orquesta de cámara. De otros maestros contemporáneos se estrenaron «Psyché» para canto, flauta, arpa, violín, viola y violoncello, de Manuel de Falla; «Cinco piezas» para orquesta de cuerdas de Paul Hindemith y «Reves» para canto y piano de Darius Milhaud.

*
*
*

Sobresaliente relieve han alcanzado en la temporada de conciertos de 1946 de la Orquesta Sinfónica de México las actuaciones de Igor Strawinsky, Paul Hindemith y Darius Milhaud en la dirección de festivales de sus obras. El director titular de la Sinfónica de México, maestro Carlos Chávez, tuvo a su cargo la presentación

de la «Novena Sinfonía» de Beethoven, el oratorio «La Creación del Mundo» de Haydn y otras obras de extraordinaria significación en el repertorio sinfónico-coral.

VENEZUELA

La Universidad Central de Venezuela ha cumplido en el presente año académico un intenso plan de actividades, coordinadas por la Dirección de Cultura Universitaria. En cuanto a la música se refiere, organizó un amplio concurso nacional para elección del Himno Universitario y presentó al pianista venezolano J. Menéndez en un interesante recital, que tuvo lugar en el Teatro de la Universidad.

* * *

El Instituto Cultural Venezolano-Británico ha incluido en sus actos musicales conciertos del barítono Alfred E. Hollander y de música de cámara con programas de obras de Frank Bridge, Dunhill, Edwards y otros músicos ingleses.

ESTADOS UNIDOS

La crítica destaca como uno de los mayores acontecimientos del año artístico el estreno de la «Tercera Sinfonía» de Aarón Copland. Fué interpretada por la Orquesta Sinfónica de Boston, bajo la dirección de Sergio Koussevitzky.

La Tercera Sinfonía de Copland es una obra de vastas dimensiones, con una duración de más de cuarenta minutos. Koussevitzky dice «que va de corazón a corazón» y gran parte de los críticos coinciden en señalarla como «la más grande y significativa de las sinfonías norteamericanas». Destacan también el empleo de materiales temáticos de que ya hizo uso Copland en anteriores composiciones y cierta similitud en cuanto a procedimientos de orquestación con las sinfonías últimas de Dimitri Shostakovich.

FRANCIA

Ha regresado a París desde los Estados Unidos el compositor Alejandro Tansman. La Revue Musicale organizó una reunión, en la cual la señora de Tansman, pianista Colette Cras, dió a conocer algunas de las composiciones para teclado escritas por este músico durante el exilio. También se escuchó, en discos, la Sinfonía compuesta por Tansman en el último año de la guerra.

* * *

En el Teatro de los Campos Elíseos tuvo lugar el Concurso de la Fundación Walther Straram. Se presentaron dos candidatos:

Richard Blareau y Pierre Dervaux. El Jurado, presidido por Marcel Moyse, adjudicó el premio único a Richard Blareau.

* * *

Dirigida por Jean Mac Nab, prosigue una interesante labor de difusión musical la Orquesta de los Estudiantes de París. En sus últimos programas ha interpretado numerosas obras del repertorio clásico que demostraron el alto grado de madurez alcanzado por el juvenil conjunto.

* * *

BELGICA

Durante el pasado mes de Octubre se ha desarrollado en Lieja el Segundo Congreso Internacional de Música Religiosa. Han participado en el Congreso músicos y musicólogos de todas las tendencias y religiones. En las deliberaciones de este importante certamen internacional se abordaron los estudios de importantes problemas relacionados con la investigación y la interpretación de la música litúrgica. Especial relieve tuvo un ciclo de conferencias sobre la evolución de la polifonía, desde el siglo XII al XV.

Paralelo al Congreso de Música Religiosa se organizó en Lieja un Concurso Internacional de Organistas y un Concurso Internacional de Composición. La prueba principal de este último, consistió en la escritura de un Motete a cinco voces sobre el texto del Ave Verum.

ESPAÑA

En el Instituto Británico de Madrid, se estrenó la obra «Danzas Viejas» sobre poemas de Víctor Espinós, glosados musicalmente por Joaquín Rodrigo y Jesús Guridi.

La Orquesta Municipal de Barcelona, que dirige el maestro Toldrá, ha estrenado la obra del compositor catalán Blancafort, titulada «Ermita y panorama». De este mismo autor, la Orquesta Profesional de Cámara, que dirige Enrique Casals, ejecutó un Concierto para piano y pequeña orquesta. La parte solista se halló a cargo de María R. Canals.

La Orquesta Sinfónica de Madrid realiza en la actualidad su gira anual por provincias, bajo la dirección de Ernesto Halffter.

INGLATERRA

La organización de Conciertos Promenade acaba de terminar su 52.ª temporada, en el Royal Albert Hall. Actuaron como directores Sir Henry Wood, Sir Adrian Boult, Basil Cameron y Constant Lambert. Participaron las orquestas Sinfónica de Londres, y Sinfónica de la B. B. C. La Sociedad Coral de la B. B. C. se unió a la

última orquesta citada para ejecutar la «Canción de las Altas Sierras» de Delius y las Danzas Polovtsianas de «El Príncipe Igor» de Borodin. Entre los principales estrenos figuraron la Novena Sinfonía de Shostakovitch, Letanía para Orquesta de Leighton Lucas, Concierto en Re para piano y orquesta de Benjamín Britten, Sinfonía de Londres de Vaughan Williams, Sinfonía de William Walton y Quinta Sinfonía de Prokofieff.

*
* *

Los Conciertos Serenatas efectuados en el Palacio de Hampton Court finalizaron con una serie durante la cual la Nueva Orquesta de Londres y la Orquesta de Cuerdas Jacques dieron un total combinado de cuatro conciertos. En los programas se incluyeron la Sinfonía de los Adioses de Haydn, «Audabe Heroique» de Constant Lambert, Concierto para Oboe de Vaughan Williams, la Obertura de «Alcina» de Händel, el Concierto Doble de Michael Tippett, Introducción y Allegro para Cuerdas de Elgar y la Sinfonía N.º 1 en Si Bemol de J. Ch. Bach.

UNION SOVIETICA

Igor Moiséev, artista laureado con el Premio Stalin, es el director del Conjunto de Bailes Populares de la U. R. S. S. El joven director, que en la actualidad cuenta 39 años, recorrió Ucrania, Crimea, el Cáucaso, las provincias soviéticas de Asia Central, el Uzbekistán y la Turkmenia, para estudiar y seleccionar las danzas folklóricas con que ha integrado el repertorio del notable conjunto por él creado. El grupo de bailarines, formado por más de cien artistas que pertenecen a todas las naciones de la URSS., dispone de una variedad de sesenta danzas típicas, conservadas y ejecutadas de acuerdo con las más auténticas manifestaciones de la tradición popular.

CRONICA RETROSPECTIVA

Rousseau, crítico científico de Gluck

ERRORES EN EL PLAN DE «ALCESTES»

Al considerar la disposición total de esta obra, hallo en ella una especie de contrasentido general, ya que el primer acto es el más rico de música y el último el más débil; lo que se encuentra en directa oposición con la buena gradación dramática, en la que el interés debe siempre irse reforzando. Convengo en que el gran patetismo del primer acto se hallaría fuera de lugar en los siguientes; pero las fuerzas de la música no residen exclusivamente en lo patético, sino en la energía de todos los sentimientos y en la vivacidad de todas las escenas. Allí donde el interés sea más vivo, la música debe ser más animada, y sus recursos no son menores en las expresiones brillantes y vivas que en los gemidos y llantos.

No he conocido ópera en que las pasiones sean menos variadas que en «Alceste»: toda se desenvuelve casi sobre dos solos sentimientos, la aflicción y el temor. Estos dos sentimientos, una y otra vez tratados, han debido ocasionar increíbles trabajos al músico, para no caer en la más lamentable monotonía.

PUNTOS DE VISTA SOBRE LA OBERTURA

La Obertura de «Alceste» es de una bella y simple ordenación, así como bien y regularmente concebida. El músico ha tenido la intención de preparar a los espectadores para la tristeza en que ha de sumirlos desde el comienzo del primer acto y a lo largo de toda la obra; por ello, ha modulado su obertura casi toda entera dentro del modo menor, incluso con afectación, puesto que no hay en todo el trozo, que es bastante largo, sino dos pasajes en modo mayor. Por otra parte, afectan a esta página las disonancias de semitono y disminuidas y los sonidos mantenidos y forzados hacia el agudo, para expresar los gemidos y lamentos. Todo ello es bueno en sí mismo y está bien comprendido, ya que la obertura no debe ser empleada sino para disponer el ánimo de los espectadores hacia el género de interés que va a conmoverlos. Pero resultan tres inconvenientes: primero, el empleo de un género de armonía demasiado poco sonoro para una obertura destinada a animar al espectador, que ha de henchir su oído y prepararle para la atención; otro, anticipar ese mismo género de armonía que sería

obligatorio emplear después por largo tiempo y que debe, en consecuencia, ser utilizado muy sobriamente para impedir el hartazgo; y tercero, anticiparse también a los acontecimientos, al expresarnos de antemano un dolor que todavía no se halla en escena y que va sólo a hacer producirse el anuncio del heraldo público. No creo que se deba destacar en un orden inverso lo que ha de suceder como ya pasado. Para poner remedio a todo esto, yo habría compuesto la obertura con dos fragmentos de carácter diferente, pero los dos tratados dentro de una armonía sonora y consonante. El primer fragmento, llevaría a los corazones el sentimiento de una dulce y tierna alegría, para representar la felicidad del reino de Admeto y los encantos de la felicidad conyugal. El segundo, en un compás más recortado, y por un movimiento más vivo y un fraseo menos interrumpido, hubiera expresado la inquietud del pueblo por la enfermedad de Admeto, con lo que serviría de introducción muy natural al comienzo de la obra y al anuncio del heraldo.

DEL PATETISMO Y LA UNIDAD EN LAS ARIAS

El aria *Eterni Dei* me parece de una gran belleza; hubiera deseado solamente que no fuera preciso variar la expresión por medio de distintos compases. Dos tipos de compás, cuando son necesarios, pueden formar contrastes agradables; pero tres, es demasiado y rompe la unidad. Las oposiciones son mucho más bellas y hacen más efecto cuando se realizan sin cambiar de compás y por la sola combinación de los valores y la cantidad de las notas. La razón por la cual es mejor buscar los contrastes sobre un mismo movimiento que cambiar de éste es que, para producir la ilusión y el interés, es preciso ocultar el arte tanto como sea posible, y tan pronto como se cambia de movimiento el arte se revela y se hace notar. Por la misma causa, me agradaría que, dentro de una misma aria, se cambiara de tonalidad lo menos posible, que uno se contentara con solo dos cadencias, principal y dominante; y que se buscaran los efectos en un hermoso fraseo y las combinaciones melodiosas, antes que en una armonía rebuscada y en los cambios de tonalidad.

El aria *Io non chiedo, eterni Dei* es, sobre todo en su comienzo, de un canto exquisito, como casi todas las

de este músico. Pero, ¿adónde se encuentra la unidad de factura, de escena, de carácter? No es, a mi parecer, en modo alguno un aria, sino una sucesión de arias. Los hijos mezclan su canto al de la madre; lo que no desapruebo, sino el cambio continuo de medida, no para contrastar y alternar las dos partes de un mismo motivo, sino para pasar sucesivamente por cantos en absoluto diferentes. No se podría hallar en esta pieza ninguna línea capital que reúna y dé unidad a todos sus elementos: lo que me parece esencial para constituir un aria verdadera. El autor, después de haber modulado por diversas tonalidades, se cree obligado a terminar en la misma de un principio. Comprende, entonces, por sí mismo que el todo debe ser tratado con un mismo propósito y formar una unidad. Que yo no puedo descubrir en los diferentes miembros de esta aria.

NO CONFUNDIR A JUPITER CON APOLO

El recitativo del gran sacerdote es un bello ejemplo del efecto de un recitativo obligado; no se podría anunciar mejor el oráculo y la majestad de aquel que va a revelarlo. La única cosa que yo desearía sería que el anuncio fuese más brillante que terrible; porque me parece que Apolo no debe hablar ni parecer hablar como Júpiter. Por la misma razón, no hubiera querido dar a aquel dios, que se nos representa bajo la forma de un hermoso joven lampiño, una voz de bajo profundo.

EL INOPORTUNO BALET

No hablaré del aire de danza de la página diecisiete, ni de ninguno de los otros de esta obra. Ya dije, en mi artículo sobre la Opera, lo que pensaba de estos ballets que cortan la representación y dividen el curso de su interés. No he cambiado de manera de pensar desde que escribí el dicho artículo. Aunque pudiera ser yo el equivocado.

LOS SIMPLES MEDIOS Y LOS GRANDES EFECTOS

En el famoso pasaje enharmónico de «Orfeo», de un solo rasgo ha sabido este gran músico extraer toda la fuerza de los dos efectos más contrarios; a saber, de la conmovedora dulzura del canto de Orfeo y del desgarrador grito de las Furias. ¿De qué medios se ha valido para esto? Del más simple, como lo son todos los que producen los grandes efectos. Si se lee y medita el artículo sobre Enharmonía que escribí hace algún tiempo, se comprende que hay que buscar esa valiosa causa no simplemente en la naturaleza de los intervalos y en la sucesión de los

acordes, sino en las ideas que ellos excitan y cuyas mayores o menores relaciones, tan poco conocidas de los músicos, son no obstante, sin que ellos lo sospechen, el manantial de todas las expresiones que no encuentran más que por instinto.

El pasaje a que nos referimos está en Mi bemol mayor y, cosa digna de ser reparada, es que este admirable fragmento se halla, hasta donde yo me recuerdo, todo entero en la misma tonalidad, o por lo menos se modula tan poco, que la idea del tono principal no se desvanece ni por un momento.

Destaquemos en primer término ese *no* de las Furias, reiterado de tiempo en tiempo por toda respuesta, que es una de las invenciones más sublimes de este género que yo conozco. He oído decir que en la interpretación de esta ópera no se puede menos que estremecerse cada vez que este terrible *no* se repite, aunque sea cantado al unísono o a la octava y sin salirse de las armonías del acorde perfecto hasta llegar al aludido pasaje. Pero, en el momento más inesperado, este dominante sostenido forma un sacudimiento horrible, al que el oído como el corazón no pueden resistirse, mientras que el canto de Orfeo se duplica de dulzura y de encanto; y lo que lleva al límite del asombro es que, al terminar este corto pasaje, uno se encuentra en el mismo tono en que se acababa de entrar, sin que se pueda casi comprender cómo se nos ha podido transportar tan lejos y volvernos a llevar al punto de partida con tanta fuerza y rapidez.

Apenas se llega a comprender que toda esta magia se opera por un paso tácito del modo mayor al menor y por el retorno súbito al mayor. En el momento en que el bajo, que hizo resonar la dominante con su acorde, acaba de presentar un Do bemol, se cambia no de tono, sino de modo, porque esa nota es la tercera menor de Mi bemol. Ya que no tan solo ese Do, sexto grado de la tonalidad, se modifica con un bemol que pertenece al modo menor, sino que el acorde precedente se transforma por esta relación en un acorde de séptima disminuida sobre el Re natural, y el acorde de séptima disminuida sobre Re reclama naturalmente el acorde perfecto menor sobre el Mi bemol. El canto de Orfeo «Furie, larve» pertenece igualmente a los modos mayor y menor; pero las palabras «Ombre sdegnose», determinan de pronto el modo menor. Pero al terminar vuelve al mayor; precisamente en esta nueva transición, al terminar la palabra «sdegnose», reside el gran efecto de este pasaje.

(De las Obras Completas de J. J. Rousseau. Tomo XV. Escritos sobre Música. Edición de París. 1824).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LAS PROEZAS SINFÓNICAS DEL PIANISTA GOTTSCHALK

Muchos virtuosos de calidad visitaron nuestro país en los años del fervor romántico, pero ninguno entre ellos ha dejado una huella más profunda de su paso que el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk. Decenios más tarde, su nombre era todavía agitado como oriflama artística. En los álbumes de nuestras abuelas tomaron sitio de honor: *La Muerta*, *Noche de los Trópicos*, *Sus Ojos*, partituras que embrujaron a toda una generación.

Corrían los años de la moda Luis Felipe, el rey peatón que vestía levita abotonada, usaba paraguas y enviaba sus hijos al Liceo,—y el piano diminuto y vertical, recuerdo de las formas versallescas del manicordio, comenzaba a extender su cola de ébano donde, apoyados en los codos, hundidos los dedos en la melena, vino a llorar la música una pálida juventud sentimental.

Gottschalk introdujo en Chile el piano Chickering, el romanticismo de Chopin, la sensualidad del folklore cubano, las melodías de Weber, las arias del «Fidelio» y los primeros acordes de Wagner: tal fué el balance artístico de esos quince señeros conciertos del año de 1866. Pero, su despedida de Chile fué la apoteosis de sus triunfos. Dos meses dedicó el virtuoso a la preparación de este adiós supremo y melodramático. Recurriendo a los profesionales y a los aficionados, a las bandas cívicas y al ejército, logró formar una orquesta de trescientos cincuenta músicos concertados para la ejecución de la *Solemne Marcha Triunfal a Chile*. El Teatro Municipal—aquél que se incendiara cuatro años más tarde—fué el escenario elegido, y la fecha el 12 de Agosto.

Una muchedumbre incalculable se agolpó a las puertas del teatro y «para entrar era preciso sostener un terrible combate, y hubo momentos en que se temió que las puertas fueran derribadas».

El tablado presentaba un aspecto majestuoso: a retaguardia, sobre una eminencia, el grueso del ejército sinfónico; es decir, los ochenta contrabajos, tubas bajas, saxotrombas, figles, trombones y bombardinos. Seguía, en una plataforma menos elevada, la brigada de los ochenta cornetines, bugles, clarines, trombones, trompas y barítonos.

El centro estaba ocupado por 36 tambores, 10 redoblantes, 4 timbales, 5 bombos, 5 platillos y 2 triángulos. En las alas, sobre la izquierda, los primeros violines, las primeras y segundas flautas y flautines, los primeros y los segundos clarinetes y los fagotes, redoblados por dos violoncellos y tres contrabajos. A la derecha, los segundos violines, las violas, cornetines, trompas, trombones y figles, reforzados igualmente por dos violoncellos y tres contrabajos.

En medio del espectáculo, dominando el conjunto en un tabladillo de cinco pies de alto, el maestro Gottschalk dirigió estas im-

ponentes fuerzas sinfónicas que ejecutaron «con bravura»: una Obertura de Mehul; La Marcha del Sacro, de la ópera «El Profeta» de Meyerbeer; «La Noche de los Trópicos», de Gottschalk y su «Marcha Triunfal a Chile».

«Inmenso, grandioso, irresistible», fueron los más ponderados adjetivos de la crítica. Y el diario *El Ferrocarril*, en un suplemento extraordinario, describía simbólicamente la figura del virtuoso, ornado su pecho con la Medalla de Oro del Gobierno—y ceñida su frente con la guirnalda lírica de los melodiosos versos compuestos por la poetisa doña Mercedes Marín de Solar.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

René Amengual. Sonatina, para piano. Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Uruguay.

Entre las últimas publicaciones de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, una de las muchas y brillantes iniciativas que mantiene en el Uruguay el infatigable animador de la música en este Continente que es Francisco Curt Lange, figura la Sonatina para piano del músico chileno René Amengual.

Han pasado siete años desde que fué escrita esta Sonatina hasta su primera edición. Corto tiempo, si se consideran las dificultades con que tropieza la impresión de música nueva en todas partes, pero singularmente en los países de nuestra América. Elogiemos el criterio que preside la selección de las obras en la dirección de la editorial mencionada. La Sonatina de Amengual es con mucho una de las composiciones para piano mejor realizadas y más significativas del movimiento contemporáneo chileno. Presenta en su factura una cierta «clasicidad» raveliana, ese lenguaje claro y frío que el maestro francés impuso frente a las delicuescencias impresionistas. En sus aristas cristalinas, no se sirve a ninguna poética extra-musical. El juego de los elementos más puros llena a estas páginas, dentro de la estricta lógica formal que las domina. Su perfecta técnica pianística, producto de una doble experiencia de intérprete y de compositor, no cae en el abuso de las dificultades de «concierto» ni rehuye procedimientos de escritura que contribuyen a su brillantez.

Antes de la Sonatina, René Amengual había escrito para piano «Tres Estudios», un «Album Infantil», «Burlasca», «Berceuse Trágica», «Transparencias», una Suite y una Tonada. Su «Homenaje a Ravel» y la «Introducción y Allegro», ésta para dos pianos, suceden inmediatamente a Sonatina. Se sitúa ésta así en la línea de las producciones de Amengual que señalan la madurez de su estilo, esa nueva manera que muestra como frutos logrados al Concierto para piano y orquesta (1942), «El Vaso» para una voz solista y orquesta (1943) y la Sonata para violín y piano (1943). Obras que hasta la fecha constituyen las mayores aportaciones del joven compositor a la música actual de las Américas.

La Sonatina que consideramos figura con el número treinta y cinco en las colecciones de música impresa por el Instituto Interamericano de Musicología. En las entregas llegadas hasta nosotros, se alcanza el número cuarenta y cuatro, con una Suite para flauta, clarinete y fagot del cubano Juan Antonio Cámara. Sonatina de Paul A. Pisk; «El Trompo», para banda, sobre un tema popular brasileño, de Villa-Lobos; Tocata para piano de Julián Orbón; «Variaciones 1944» para piano, de Roberto García Morillo; «Sonata

en colores», para piano, de Arthur Bosmans y «Coral-Suite» para voces mixtas, de Gisela Hernández Gonzalo, se cuentan asimismo entre las últimas obras puestas en circulación por la Cooperativa de Compositores. Empresa de vastas perspectivas que paso a paso labra el repertorio más extenso de la moderna música americana.

Albert Lavignac. «Viaje Artístico a Bayreuth». Primera edición castellana (con 280 ejemplos musicales). Editorial Albatros. Buenos Aires. 1946.

Hay libros que en lo efímero de su valor presentan un particular atractivo, precisamente por como recogen, con todos los atributos de su caducidad, la vibración de ese momento que pasa. Quedan así para el lector de más tarde en una categoría vecina a la de los periódicos, destinados a comentar el atropellarse de los acontecimientos. En la copiosa producción de impresos sobre música que caracteriza desde hace poco más de tres años a las editoriales americanas, junto a los libros que bien valía la pena que se hallaran alguna vez vertidos a nuestro idioma, abundan los que no tuvieron sino un interés ocasional. Por falta de criterio, estos últimos no se hallan casi nunca en la categoría que antes señalamos. Así, constituye una rareza la exhumación del «Viaje artístico a Bayreuth», escrito por el profesor de Armonía del conservatorio de París, Albert Lavignac.

Lavignac fué quien planificó la publicación de los primeros tomos de la Enciclopedia de la Música y Diccionario del Conservatorio que lleva su nombre. Incluso alcanzó a dirigir la confección de sus primeros tomos. Sin entrar a discutir ahora el mérito de esa Enciclopedia, que como todo lo que es obra de diversas manos tiene mucho de bueno y mucho de malo, es indudable que un proyecto tan ambicioso no estaba al alcance de cualquiera. En el libro que ahora aparece por primera vez en nuestro idioma, cuyo original data de 1897, la amable personalidad del profesor francés se nos acerca plena de familiaridad, y con un afán de informarnos sobre cada una de las minucias en torno a los misterios eleusinos de Bayreuth que bien retrata al acucioso enciclopedista.

El libro fué concebido con el fin de ser útil a los innumerables peregrinos que acudían al Teatro que Wagner levantó para edificación de sus fieles. A los veinticinco años de la construcción del Teatro y a catorce tan sólo de la muerte del maestro, tal peregrinación había degenerado en una especie de turismo que sólo en parte alimentaban los aficionados a la música. Lavignac nos cuenta de la sorpresa con que oyó a un respetable viajero preguntar de *quién era* la obra que se anunciaba para la tarde siguiente. Aquello debió influir en su decisión de componer semejante guía. Baedeker que computa los kilómetros del camino, los parajes famosos, las curiosidades que vale la pena visitar en las principales ciudades del tránsito, los precios de hospedaje, donde se condimenta la mejor *choucroute* o el delicioso *Pfankuchen* regionales, tanto como el orden de aparición y las características del hervidero de personajes reco-

gidos en los dramas líricos wagnerianos, la enumeración de los *leit-motiven*, también por orden de precedencia, en el completo tejer y destejer de las respectivas partituras, el espíritu y la adecuada interpretación de todas ellas, etc. Sus diversos capítulos podrían encuadrarse en tres partes principales: cómo se va a Bayreuth; qué hacer en Bayreuth y qué es lo que Bayreuth hace con el tesoro musical allí depositado. Esta tercera parte es, por cierto, la más extensa. Después de una biografía de Wagner, que la sirve de pórtico, comprende la relación de los argumentos de los dramas líricos, escena por escena; brújula del espectador hecha con buen criterio y que habrá evitado a más de un latino perderse por la intrincada selva de la Tetralogía. La sigue el análisis musical, centrado sobre todo en el movimiento de los motivos, disecados en cuadros estadísticos, que parecen gráficos ferroviarios. Al examinarlos, de una ojeada se puede juzgar «de la importancia relativa de los motivos por la frecuencia de su empleo, pues los grandes motivos esenciales van a través de toda la obra y los simplemente episódicos figuran sólo en dos o tres columnas contiguas; en las que se verá en qué escenas ha aparecido ya o reaparecerá un motivo determinado; cuáles son los que forman el armazón de tal o cual escena, etc.».

Como daguerreotipo de unos años fáciles como ningunos, la lectura de este libro puede ser de entretenimiento para quienes piensen que no siempre hay que acercarse al reino de la música con el ceño fruncido.

S. V.

María Luisa Muñoz. Angeles Pastor. «Canta conmigo». Cancionero para los grados primarios de la escuela elemental. American Book Company. Nueva York. 1946.

Las profesoras de la Escuela Modelo de la Universidad de Puerto Rico, señoras María Luisa Muñoz y Angeles Pastor, han dirigido la publicación de este cancionero escolar, recogiendo su experiencia de varios años en la práctica de la educación musical en los grados primarios. «Canta Conmigo» forma un volumen de sesenta y cuatro páginas, ilustrado con dibujos y láminas en colores, alusivos a los textos de las canciones. Estas se inspiran todas en ritmos y giros idiomáticos del folklore hispanoamericano, cuando no son versiones directas de esas canciones populares adaptadas a su empleo en las escuelas. Leyendas infantiles universales, como Blanca Nieves, Caperucita Roja y otras, alternan con las propias del folklore americano como la Cucarachita Martín, el Negrito Sambú, etc.

Para hacer más amplia su difusión, el Cancionero incluye la versión inglesa de sus textos, obra de la profesora Ida Magee Gallardo.

«*Arte Musical*». Nueva revista argentina. Números primero y segundo

En los casi dos años que lleva de editarse nuestra Revista Musical Chilena, hemos tenido el agrado de saludar en más de una oca-

sión a publicaciones similares emprendidas en otros países de nuestra lengua. No hace mucho que registramos en nuestras páginas la aparición de «Nuestra Música» de la ciudad de México. Ahora es Buenos Aires quien nos envía las dos primeras entregas de «Arte Musical», revista en pequeño formato, pero de selecto y responsable contenido.

La dirige el Dr. Eugenio Ingster. La animan los más amplios propósitos de difundir las actividades musicales argentinas y contribuir al estudio de los diversos problemas de este arte. Pero en forma tal «que puedan interesar al músico y al especialista, sin ser inaccesibles al público en general».

En una sección paralela a la que nosotros hemos titulado de Crónica Retrospectiva, la revista «Arte Musical» incluye en sus números, a partir ya del primero, documentos del pasado, escritos por los compositores y críticos más ilustres de aquellas épocas, con el fin de poner al alcance de sus lectores «una documentación valiosa que nos ilustre sobre hombres y épocas». Deseamos a la nueva revista larga vida y grandes éxitos en la obra de cultura emprendida.

LIBROS APARECIDOS

HISTORIA-BIOGRAFIAS

- ALFONSO PUIG, Ballet y Baile Español. Barcelona, 1944
- FELLOWES, EDMUND HORACE, English cathedral music from Edward VI to Edward VII. London: Methuen & Co., Ltd., 1945.
- GEIRINGER, KARL, Musical instruments. Their history in western culture from the stone age to the present. Translated by Bernard Miall. New York: Oxford University Press 1945.

CRITICA

- CLAUDE DEBUSSY, Mr. Croche, antidi-lettante. Traducción al italiano de Luigi Cortese. Ediciones Bompiani. Milán, 1946.
- JOSÉ BORREL VIDAL, Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios. Prólogo de Conrado del Campo. Madrid, 1945.
- GRAF, MAX, Composer and critic. Two hundred years of music criticism. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1946.

MUSICA IMPRESA

- A. DE SPITZMULLER, 40 de Mayo. Suite sinfónica. Tres Himnos a la Paz, para gran orquesta. Universal Edition. Francia, 1946.
- CHARLES KOEHLIN, Alcestes, según

- Eurípides. Música para coros. Ediciones Ophrys. Francia, 1946.
- DIMITRI SHOSTAKOVITCH, Sinfonía N.º 1 Op. 10. Sinfonía N.º 3. Op 20. Sinfonía N.º 5. Op 47. Sinfonía N.º 6. Op 53. Sinfonía N.º 7. Op 60. Partituras completas. Ediciones Leeds Music Corporation. Nueva York.
- SERGE PROKOFIEFF, Romeo y Julieta. Suite N.º 1 y Suite N.º 2. Partituras completas. Ediciones Leeds Music Corporation. Nueva York.
- NIKOLAI MIASKOWSKY, Sinfonietta para cuerdas, Sinfonía N.º 21 Op 51. Sinfonía N.º 22 Op 54. Ediciones Leeds Music Corporation. Nueva York.
- DIMITRI KABALEVSKY, Sinfonía N.º 2. Op 19. Colas Breugnon. Suite de la ópera, para orquesta. Ediciones Leeds Music Corporation. Nueva York.

MISCELANEA

- EWEN, DAVID, Listen to the mocking words. A medley of anecdotes about music and musicians. New York: Arco Publishing Co., 1945.
- Men and women who make music. New York: The Readers Press, 1945.
- WUNDERLICH, ERNEST HENRY CHARLES. All my yesterday. A mosaic of music and manufacturing. With a foreword by Neville Cardus. Sydney. London: Angus & Robertson, Ltd., 1945.

REVISTA DE REVISTAS

Nuestra Música. N.º 2. Mayo, 1946. México.

Candelario Hufzar
Grabación de Música Indígena
Notas: El caso de D. Zipoli

Blas Galindo
Henrietta Yurchenko
Adolfo Salazar

Mis obras escritas en América	Darius Milhaud
Impresiones de viaje	Luis Sandi
Conciertos de la Sinfónica de México	
Suplemento N.º 1:	
La Música de Aarón Copland	Arthur V. Berger

Arte Musical. N.º 1, Julio, 1946. Buenos Aires.

Nuestros propósitos	J. J. Moreno
«Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz»	Bruno Lari
Jean Sibelius	
Algunos aspectos de la armonía y tonalidad en Chopin	Eugenio Ingster
Documentos musicográficos	
Crónica de conciertos	
Discografía	

Arte Musical. N.º 2. Agosto, 1946. Buenos Aires.

Una entrevista con Jascha Horenstein	J. J. Moreno
Arcángelo Corelli y sus obras	Eugenio Ingster
Algunas reflexiones sobre la música de cámara	
Hindemith y su posición en el movimiento musical moderno	T. Lorenz
Crónica de conciertos	
Discografía-Bibliografía	

The Musical Quarterly. Julio, 1946. Nueva York.

Editorial	Paul Henry Lang
G. B. Shaw's musical criticism	William Irvine
Weber's operas in London	Percival R. Kirby
Walter Piston	Elliott Carter
The comic servants in Mozart's operas	Abram Loft
Vocal art in Antiquity	Philip A. Duey
A comparison between the French and Italian Music	Francois Raguenet
Jenny Lind	Francis Rogers

La Revue Musicale. N.º 200 (tercero después del Armisticio). Mayo-Agosto, 1946. París.

De la musique dans la «Comédie Humaine» de Balzac	Renée de Saussine
Hommage des musiciens à Verlaine	Pierre Capdeville
Musique, mélomanes et musiciens	D. E. Inghelbrecht
Musique et silence	Gisele Brelet
En mémoire de Félix Weingartner	Raymond Petit
La musique dans la vie	Ch. Oulmont
L'activité d'Igor Strawinsky	Henri Hell