

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

17-18

ENERO 1947

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

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

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

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 2. *Santiago de Chile, Enero de 1947* N.ºs 17-18
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>El Instituto de Investigaciones Musicales</i>	3
EUGENIO PEREIRA SALAS.— <i>La Música de la Isla de Pascua</i>	9
HONORIO SICCARDI.— <i>Sobre la forma de Sonata</i>	25
RENÉ DUMESNIL.— <i>Jóvenes músicos de Francia</i>	28

EDUCACION MUSICAL

LAURA REYES.— <i>Audiciones corales de escuelas primarias</i> .	31
ELISA GAYÁN.— <i>Labor de la Asociación de Educación Musical</i>	33

CRONICA

<i>Noticias</i>	36
<i>Conciertos</i>	39
<i>Actividades musicales en el extranjero</i>	47

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>J. S. Bach, a través de sus contemporáneos</i> .	51
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>La primera ópera nacional.</i>	53
---	----

RADIO.

INDICES DE LOS NÚMEROS PUBLICADOS EN 1946



EDITORIAL

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

ACUERDOS recientes de la Facultad de Bellas Artes han determinado la creación de un nuevo organismo musical que es de esperar tenga en el futuro artístico del país una trascendental importancia. Este es el Instituto de Investigaciones Musicales, destinado al progreso de las ciencias relativas a la música, al esclarecimiento de las materias que influyen en el porvenir artístico de una nación y al estudio de las relaciones de los medios musicales entre sí.

En las discusiones que son frecuentes acerca de la fisonomía universitaria de los estudios artísticos, se ha solido señalar el vacío que significa el que no haya, de un modo preciso y especial, un sitio para la verdadera investigación; es decir, para aquello que distingue y presta categoría como nada a la educación superior.

No se puede decir, sin embargo, que la investigación no exista, ni que los profesores titulares de las cátedras universitarias musicales no atiendan ese aspecto fundamental de su trabajo. Mas, para mucha gente y para la mayor parte de los estudiantes, lo esencial es lo práctico, lo utilitario, y no comprenden sino difícilmente el que, por ejemplo, los estudios históricos o musicológicos, tengan la importancia que en los medios verdaderamente cultos se les asigna.

Para gran parte de los que pretenden llegar a ser músicos en el futuro, los estudios que no están estrictamente destinados a la enseñanza instrumental, forman como una especie de añadido, algo postizo y, en cierto sentido, incómodo, por lo que no sienten ningún arraigo y que estiman es, dentro del Conservatorio, abultamiento inútil. Por fortuna, frente a los que prefieren esta orientación exclusivamente técnica existe un grupo, en creciente aumento, que se interesa y que desea dirigir su preocupación hacia materias más amplias; que comprende que en la vida musical la práctica no es todo; que no se puede conocer, ni ejecutar, ni enseñar,

sin que se sepa a dónde vamos, qué sentido tenemos en el mundo actual y frente al pasado, ni qué fisonomías nos son propias en el mundo americano en que vivimos.

Hacia ese género de preocupaciones fundamentales, se dirige la actividad del recién planeado Instituto. Comenzará en forma modesta, creando y coordinando su acción, para ir poco a poco exteriorizándola en publicaciones, en ediciones musicales y en iniciativas bien concebidas que orienten mejor muchas de nuestras actividades públicas. A la cabeza del Instituto habrá un Comité íntegramente compuesto por profesores de la Facultad, cada uno de ellos a cargo de una materia determinada; serán éstos, verdaderos jefes de iniciativas diferentes, estructuradas según su índole propia y conectadas con grupos de personas que tienen aficiones y sienten inquietudes por diversos problemas de la cultura musical. El Instituto no tendrá ningún aspecto singular en su exterior, por lo menos en un comienzo, y será más bien un punto de convergencia de estudios, una central de dirección intelectual, fijadora de rumbos, y una fuente de estímulos para la actividad académica de la Facultad que lo rige.

Los acuerdos que han dado vida al Instituto de Investigaciones Musicales, señalan finalidades que merecen un comentario ordenado; vamos a detallar aquí ligeramente, con una breve explicación, lo que viene a significar en nuestro futuro musical la existencia de este nuevo organismo.

La primera finalidad establece que el Instituto se ocupará de la investigación científica y artística, en los campos de la musicología, del folklore, de la historia y de la pedagogía musicales. Acentúa aquello de la investigación científica y artística, para dejar en claro que no se trata de un laboratorio de disección fría del arte, sino de un cuerpo de estudiosos que trabaja una materia viva que ellos dominan y sienten.

Es indudable que en el campo verdadero de la musicología, hemos visto todavía aflorar limitadas aportaciones. No podemos negar que hay profesores que realizan estudios: desde hace muchos años tenemos catedráticos dedicados a trabajos de análisis de la composición; otros se han interesado por problemas relacionados con las ciencias físicas, con las ciencias biológicas y matemáticas en sus relaciones con la música; otros, en fin, se han preocupado de asuntos puramente estéticos y filosóficos. Labor del Instituto será atraer a estas personas, estimularlas, reunir las y procurar que lo pensado y lo investigado no se pierda, que se acreciente y que en el futuro podamos nosotros presentar como contribución de Chile,

un contingente importante de estudios en el campo de la musicología.

En cuanto al folklore, es tal vez donde el nuevo organismo hallará un camino mejor recorrido, y estructurado en forma bastante positiva; incorpora a este respecto el actual Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, que pasará ahora a ser la sección folklórica del nuevo organismo. Los estudios folklóricos musicales preocupan a la Facultad de Bellas Artes desde hace varios años; se han realizado investigaciones, se han dado conciertos y se han hecho publicaciones, entre las cuales la más importante sin duda fué el álbum de discos llamado «Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile». Sin embargo, es necesario acercar estas investigaciones del folklore al pensamiento general que ha de guiar los demás estudios musicales. Preocuparse del folklore no es solo explorar el terreno y clasificar las canciones halladas; es también muy importante la apreciación estética del folklore, su evolución histórica, la utilización del canto popular como agente educativo, como savia bien entendida de la creación, desde que es síntoma de una mentalidad y un espíritu. Sólo un estudio profundo del folklore nos ha de permitir gustarlo en su forma auténtica. Y nos librará del callejón sin salida en que se ha esterilizado y anulado el talento de muchos compositores americanos, que se presentan con etiquetas y con verdadera profesión de un nacionalismo cerrado y militante.

La historia de la música preocupa a nuestro Conservatorio, en verdad, desde hace muchos años: desde 1928, en que los cursos de este ramo dejaron de ser un añadido, para convertirse en fuente de cultura y en base de un criterio musical ilustrado. Desde ese año hasta hoy, no sólo se han especializado algunos profesores, sino que mucha gente se interesa por profundizar épocas determinadas, que hoy día pueden estudiarse con una buena documentación bibliográfica, en ediciones de música y en discos.

Es claro que nuestras bibliotecas no permiten, dada su índole y su lejanía de las fuentes primeras de la investigación histórica, otra cosa que un trabajo de segunda mano, sobre todo cuando se trata de historia general; pero cuando nos acercamos a la historia musical americana, vemos que casi todo está por hacerse y cuando nos circunscribimos a Chile, fuera de la obra magistral de Eugenio Pereira Salas, no hay nada que continúe ni amplifique lo que él, en su libro «Orígenes del Arte Musical en Chile», sentó como piedra inicial de las investigaciones futuras. Aun es tan poco lo que ha preocupado a los estudiosos el destino musical de Chile, que a nuestra propia vista hemos presenciado el desaparecimiento de

figuras venerables de la afición o de la profesión artística cuyos recuerdos o memorias debieron recogerse a tiempo, porque ellos participaron de un modo activo y preciso en el desenvolvimiento musical de Chile durante el siglo pasado.

Las actividades del nuevo Instituto en lo que mira a la pedagogía, serán del mayor interés. Ya se ha hecho algo por medio del acercamiento del profesorado, que ha estimulado las actividades de unificación pedagógica, llevadas adelante por la Facultad de Bellas Artes y, en especial, desde que existe la Asociación de Educación Musical. Falta, sin embargo, un trabajo más técnico, que sólo puede hacerlo la propia Facultad, concretando, a través de su Instituto, los puntos de un programa, que deben dilucidarse en orden de preferencia. Hay problemas esenciales sobre los cuales todavía no hemos llegado a una idea concreta; por ejemplo, la preparación del profesorado, qué es lo que en esta preparación debe acentuarse y qué plan debe seguirse para tener en Chile buenos profesores; tampoco hemos llegado a conclusiones precisas acerca de los métodos que deben emplearse y en qué forma deben diferenciarse los métodos de la educación superior con los métodos de la educación primaria y secundaria. También carecemos de textos de estudios adecuados y cuando hemos visto que un cancionero escolar, proyectado en combinación con el Ministerio de Educación hace varios años, ha tardado tanto tiempo en llegar a una forma definitiva, debemos pensar que la actividad pedagógica de este nuevo Instituto podría ser el vehículo normal de un trabajo como el que nosotros requerimos que se haga en torno de la pedagogía musical.

Las finalidades del Instituto de que nos ocupamos, abarcan el estudio de todo lo que concierne al estímulo y difusión de la música chilena. Esta es una finalidad importantísima que casi no necesita comentario desde que nuestra Revista dedicó a este problema un extenso artículo editorial en su número 14. La composición musical es una de las actividades intelectuales más ingratas, si no la más ingrata de todas. Ahora, si se trata de la composición americana y luego de la composición chilena, que no ha entrado por ninguno de los fáciles caminos del turismo artístico ni de la explotación sistemática del elemento aborígen ni criollo, nos hallamos ante un caso de verdadera urgencia y dramática necesidad de apoyo. Por un raro caso, y en contradicción flagrante con este destino adverso de la creación chilena, nuestro país, en cambio, tiene uno de los más nutridos y variados grupos de compositores de este hemisferio.

Como un aporte muy fundamental a la cultura, se impone al Instituto el ocuparse de los problemas que encierra el dar a conocer obras poco difundidas y promover su ejecución. Bellísimo fin es éste, que dice relación con uno de los problemas más graves de nuestra época: la limitación, el enclaustramiento del repertorio de los conciertos y, por ende, de la cultura musical que en ellos se adquiere. Además, hay que remediar la pérdida del sentido verdadero con que el público debe ir a oír música: un hecho intelectual y no un verdadero palenque de competencias técnicas de virtuosos. Si el repertorio se ensancha, la música pasará a primer plano, la gente se interesará por las obras ejecutadas; oiremos cada vez cosas distintas, se ampliará el criterio, a través de la historia, y pronto tendremos la formación de un público al cual le interesará la obra ejecutada junto con la personalidad del ejecutante.

¿Cuánta es la música magnífica que se ignora y que nadie conoce? ¿Qué injusticia se comete en todo el mundo con la música anterior al siglo XVIII y con las obras contemporáneas? Aquí existe un campo vastísimo por descubrir. El Instituto deberá preparar materiales de ejecución, disponer referencias y monografías que orienten al auditor.

Otro de los asuntos de que el Instituto habrá de ocuparse será el de estudiar las consultas que le dirijan los organismos artísticos. Hay una multitud de problemas que constantemente se presentan, sobre todo desde que la actividad musical se ha desarrollado en forma tan extraordinaria entre nosotros. A veces son cuestiones técnicas; otras, asuntos de índole práctica que requieren antecedentes o estudios previos. El Instituto servirá de entidad especializada, promoverá debates en la Facultad, hará que la corporación active su vida académica, que tenga sesiones de estudio y de trabajo.

Una observación hecha repetidas veces desde el extranjero es la anomalía que presentamos al no disponer de mayor número de publicaciones acerca de música. Fuera de esta Revista, en Chile nadie publica casi nada acerca del arte musical; no se imprimen obras, no se graban discos, sino de aquello que es comercial y que ciertamente no nos acredita. Rarísima vez vemos un opúsculo tratando temas musicales; aun más, en los almacenes de música cuesta encontrar la música chilena y la gente se queja de ello. Sólo se halla la obra vulgar, la obra que se edita en gran número porque es de venta fácil. El nuevo Instituto estudiará soluciones y propondrá la manera de salir de esta situación angustiosa en que nos debatimos.

La última de las finalidades que los acuerdos de la Facultad señalan al Instituto que comentamos, es la de ocuparse de las relaciones del país con las entidades extranjeras. No en el sentido de que el Instituto asuma la representación de Chile en este sentido, sino que prepare los antecedentes para que los organismos artísticos, como la Facultad de Bellas Artes, el Instituto de Extensión Musical o las entidades particulares de los compositores, obren en terreno conocido y en consonancia con lo que se ha hecho en otros países. Nosotros, por nuestra geografía, vivimos fácilmente aislados; se necesita un acercamiento sistemático y esto es lo que se estudiará a la luz de los datos que el Instituto reúna.

De todo lo anterior se infiere que nos hallamos en presencia de una iniciativa de máxima importancia. Tal vez para la Facultad de Bellas Artes pocas empresas haya más útiles; desde que, teniendo ya la anseñanza y habiendo la Universidad cimentado la difusión artística, lo que en realidad falta en este momento es un organismo especializado que informe a estos cuerpos, que los sirva de guía y de auxiliar. Todo esto es lo que el Instituto de Investigaciones Musicales persigue y lo que se hará en el futuro, con la colaboración de los profesores que con él colaboren, para que sea un orgullo en la cultura musical de Chile.

D. S. C.

LA MUSICA DE LA ISLA DE PASCUA

P O R

Eugenio Pereira Salas

LA expedición del capitán don Policarpo Toro anexó, en 1888, a la soberanía de Chile la lejana, aislada y misteriosa Isla de Pascua, esa Rapa-Nui solitaria que ha movido a la par la legítima curiosidad de los hombres de ciencia y la imaginación de muchos novelistas en busca de la nota pintoresca y el escenario exótico.

Por ser esta isla un interesante apéndice cultural de nuestra historia, creemos conveniente ofrecer en esta Revista un modesto panorama, una síntesis, espigada en las fuentes a nuestra disposición, del significado que ha tenido y que tiene la música en la vida espiritual de los isleños kanakas.

Hay sin duda tropiezos para llegar a conclusiones, pues los más acuciosos observadores científicos demuestran cierto escepticismo al respecto; y así, el último, a nuestro juicio el más completo de los investigadores en el terreno mismo, el etnógrafo francés Alfred Metraux, afirma que «las actuales condiciones para la rebusca antropológica son desalentadoras, pues existen pocos lugares en el área del Pacífico en que queden menos recuerdos de la antigua cultura. Todo lo que hoy día se sabe, remonta al testimonio de los 111 nativos—y sus descendientes—, que permanecieron en la isla después de su abandono por los misioneros franceses en 1872» (1).

LA CREACIÓN POÉTICO-MUSICAL EN PASCUA

En todo el ámbito de la Polinesia existen bardos y cantores tribales, pero, según los datos de Metraux, es curioso constatar que tan solo en Pascua pueden encontrarse vestigios de la existencia de una clase intelectual especializada, los *rongorongo* (tangatao rongorongo) dedicados por completo a este oficio cuasi ritual.

Los rongorongo se educaban en escuelas especiales, donde aprendían a leer o a recitar cantando las enigmáticas «tablillas parlantes». La pedagogía era muy simple: el profesor tomaba en sus manos una tablilla y comenzaba a salmodiar el texto. Los alumnos repetían las palabras y, para asociarlas con el ritmo o canto, iban trenzando figuras con cordeles. El repertorio de estos cantos incluía temas de amor, de muerte, saluciones a los nobles y fórmulas mágicas para la multiplicación de las aves y de los peces.

Los tangatao-rongorongo eran los depositarios de la tradición sagrada y mantenían estrecha relación con el ritual religioso, par-

(1) Alfred Metraux, *Ethnology of Eastern Island*. Publicaciones del Bernice P. Bishop Museum. Honolulu, Hawái, 1940.

Este libro nos ha servido de hilo conductor en esta reseña.

tipando además en las fiestas familiares. Todavía se habla en la isla con gran respeto de esos «sabios» del pasado (2).

Se conservan noticias un tanto vagas sobre el ritual. Los rorongoro intervenían en las ceremonias para invocar las lluvias, y principalmente en el culto más significativo de Rapa-Nui: el culto del pájaro (manu-tara). Las fiestas del rito se llevaban a efecto durante ciclos estacionales en las localidades de Orongo y Mataverí. La ceremonia consistía en la búsqueda de los nidos. Era preciso ser fuerte, ágil y gran nadador para poder participar en el combate. Aquel que encontraba el primer huevo pasaba a ser un «tangatamanu» u hombre-pájaro, protegido desde ese momento por los dioses. Para celebrar el hallazgo, se alzaban casas especiales donde los rorongoro entonaban himnos a los dioses, en especial a Makemake. Algunos pascuenses interrogados por Metraux, recordaban los antiguos ritmos que «sonaban como un sollozo trémulo», pero no pudieron hacer memoria de las estrofas (3).

En estas fiestas se puede advertir otro de los caracteres rítmicos de los isleños: las danzas sagradas. En las casas de Orongo, la gente reunida para presenciar las ceremonias de la «fiesta del pájaro», permanecía aquí un mes lunar, escribe el marino chileno Ignacio L. Gana, entregada a toda clase de diversiones y excesos. Las mujeres y los hombres «se presentaban enteramente desnudos en las danzas públicas, haciendo contorsiones impropias e inmorales». Estas escuetas noticias, inspiradas sin duda en los informes del Padre Roussel, parecen describir una de esas «Danzas de desnudez» asociadas al ciclo de la fecundidad o fertilización. El musicólogo Curt Sachs nos explica el alcance de esas expresiones adjetivas: «Muy a menudo los blancos se han irritado por la *desvergüenza* existente en estas danzas. Pero las palabras que usan para describir sus reacciones: *indecentes, desenfrenadas, obscenas*, no son objetivas. Porque para los hombres primitivos no hay en todo ello deleite sensorial o placer; para ellos es cosa vital y de unidad con la naturaleza» (4).

La danza del hombre-pájaro era bailada por hombres que lucían como atuendo en la cabeza pelucas de mujeres y trenzas colgando sobre las espaldas. La cabellera iba adornada con ramas del árbol del «toromiro», de cuya madera esculpían las estatuas. Los hombres al bailar llevaban en sus manos la *rapa*, especie de remos, de forma ovalada, con la parte superior irregularmente cilíndrica, tallados en figuras antropomorfas. Los acompañantes tenían en sus manos los *ao*, otro accesorio ritual de baile, formado por dos paletas, unidas por una vara. Al danzar, movían rítmicamente el cuerpo.

(2) Sebastián Englert, en su *Diccionario Rapanui-Español*. Prensas de la Universidad de Chile, 1938, traduce *Ronorono*: recitar, leer cantando; hombres que sabían leer los textos sagrados.

(3) Metraux ya citado, págs. 137, 333, 341, 391-392.

Dr. Stephen-Chauvet, «La Isla de Pascua y sus Misterios», Zig-Zag, 1946, págs. 90-95.

(4) Curt Sachs, *Historia Universal de la Danza*, trad. Jascalevich. Buenos Aires, 1944. Ignacio L. Gana, *La Isla de Pascua*, Santiago, 1903, pág. 62.

Estos bailes animalísticos ocupan una posición especial entre las danzas imitativas de los pueblos primitivos y contienen, escribe Curt Sachs, cuatro ideas: «la primera es el conjuro de la caza. La imitación de los animales comestibles en sus características y marchas propias, trae aparejado el poder de obtenerlos, de atraerlos a la red. Después de la caza—y ésta es la segunda idea—el alma del animal recibe su apropiación en la danza. El tercer concepto es el siguiente: algunos animales tienen poder mágico, dirigen la lluvia o el poder solar. El imitarlos en sus características distintivas significa apropiarse de su poder mágico y utilizarlo. La cuarta idea es: la danza animal, determina un aumento de los animales útiles, especialmente cuando representa su apareamiento» (5).

En general puede afirmarse que los bailes de la Isla de Pascua poseen ciertas características propias. Existía, al parecer, en ellas la separación funcional de los sexos; utilizaban algunas prendas y accesorios especiales, como sombreros de plumas y cabelleras, así como mantillas blancas de algodón, de uso constante en las figuras coreográficas, que pronto fueron reemplazadas por los *rapa* y *ao*, ya someramente descritos. Lo peculiar, según Thompson, es la ausencia de movimientos violentos; los pies y las manos se movían de acuerdo con la música monótona. Bailaban semi desnudos.

El género de danza predominante es el tipo de «sobre una sola pierna». Prototipo, escriben los tratadistas, de las danzas de expansión, de armonía con el cuerpo. «Las danzas de una sola pierna—se lee en la *Historia Universal de la Danza*—, constituyen otra expresión de la urgencia de ascensión o de alivio y un relevamiento llevado al extremo, sin que el cuerpo abandone totalmente el cuerpo. La danza ejecutada con una sola pierna reduce la base de sustentación y disminuye el contacto con el suelo».

Practícanse danzas de este tipo en escala mucho menor. Sachs pone como ejemplo las del Japón, coincidiendo así con los comentarios de Thompson sobre los bailes de Pascua (6).

La más antigua descripción de estas danzas es la del Almirante Du Petit-Thouars, que relata la invitación hecha a unos isleños, que danzaron a bordo una especie de frenético zapateo denominado «nagada», que podemos estudiar gráficamente en un pintoresco grabado.

Hay noticias sobre las danzas colectivas de las fiestas familiares de *koro*, en que los *kanakas*, agrupados en dos filas, bailaban simulando gestos y ademanes cadenciosos muy monótonos, de intención licenciosa.

La *katenga* la vió bailar en 1912 el Dr. Walter Knoche, que la describe en su libro *Osterinsel*, (Concepción, 1925), como danza obscena. Filas de hombres frente a líneas iguales de mujeres, bai-

(5) Ejemplos y descripciones de estas insignias de baile pueden verse en Metraux, págs. 267-269; y en Stephen Chauvet, pág. 135; lámina 95; Curt Sachs, ya citada, pág. 95.

(6) W. J. Thompson, *Te Pito te Henua or Eastern Island*, citado por Metraux, pág. 360; Curt Sachs, págs. 43-44. Stephen Chauvet, pág. 359 y lámina 18; Metraux, pág. 359.

laban brincando en un solo pie, con la rodilla suelta, moviendo alternativamente el cuerpo de uno a otro lado.

De la misma extracción que la «katenga» parece otra danza descrita igualmente por Knoche, pero un poco más reposada y monótona. Las mujeres se colocaban en un círculo interno. Los hombres no participaban en los movimientos, pero hacían continuos avances hacia el círculo. Esta danza parece de origen tahitiano y Metraux la equipara a la «hura».

La *Upa-Upa* se baila por parejas tomadas de la mano, las que brincan sobre un pie y luego sobre otro. Después de brincar un rato en esta forma, cambian de mano; el hombre da vuelta en dirección opuesta y empiezan de nuevo movimientos circulares en una sola pierna. Según las referencias que dieron a Metraux los naturales, habría sido un marino francés náufrago en la isla el que les enseñó esta danza a los nativos.

«El Upa»

Baile Kanaka. Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

The image shows three staves of musical notation for the song "El Upa". The first staff begins with the lyrics "Ta - ri ta - ri ta - ri ta - ri ta -". The second staff continues with "- ri ta - ri ta - ri ta - ri ta - ri ta - ri ta -". The third staff concludes with "- ri ta - ri ta - ri ta - ri ta - ri." The notation is in a simple, rhythmic style with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

De tipo erótico es la que nos describe Walter Knoche en otro de sus artículos: «Las mujeres se sientan en el suelo sobre las piernas dobladas; los hombres forman círculo. Estos saltan con el cuerpo inclinado, ya sobre el pie derecho, ya sobre el izquierdo, con movimientos de los brazos, colgantes hacia adelante y hacia atrás, en tanto las mujeres mantienen el talle en continuo movimiento circular, el que se hace más notable al final del canto. Que siendo siempre muy vivo pasa a un allegro para callar repentinamente.

Las mujeres, que al principio cantaban junto con los hombres, abandonan a partir de la palabra *karata* la letra de la canción, para seguir la melodía en tono inarticulado y con suspiros.

De tipo de iniciación son las danzas juveniles de la «kaunga», reservada a los impúberes. La bailan en fila india y cada muchacha es precedida por un mancebo. Los bailarines llevan en ambas manos las insignias de danza y avanzan y retroceden con gracia adolescente.

En las fiestas llamadas *del bote* que recuerdan la primera canoa

construída por Tuapoi, es costumbre ejecutar danzas miméticas, que simulan los ejercicios de la tripulación de un navío. Metraux niega la difundida creencia que se tratara de un recuerdo histórico de la nave del Capitán Cook (7).

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Algunos autores ponen un punto de interrogación en lo relativo al uso de instrumentos musicales entre los pascuenses, lo que sería extraño, pues Curt Sachs asegura que son pocos los pueblos primitivos en estas condiciones. Tenemos testimonios que confirman la tesis del empleo de instrumentos. Geiseler habla de «unos tambores improvisados»; Eyraud, se refiere también a ellos. Walter Knoche hace referencias a «unas calabazas rellenas de piedras».

Alfred Metraux comprueba la existencia remota de dos instrumentos. Uno de viento: la trompeta de caracol (*pu-hura*; *pu*, dice Roussel en su «Diccionario») que vió emplear Beechey; y otro de percusión, que fabricaban introduciendo una calabaza, rellena de pasto, en un hoyo de tres pies de profundidad, por uno o dos pies de ancho. Se cubría luego el caño con una delgada lámina de piedra. El instrumentista se incorporaba sobre la lámina y batía con los pies el ritmo del canto o del baile. Sachs conecta este tipo de instrumento con los ritos de la fertilidad (8).

LAS CANCIONES DE LA ISLA DE PASCUA

Se ha recogido un valioso caudal poético de canciones en la Isla de Pascua. Entre otros han publicado colecciones Geiseler (1883); Thompson (1889); Knoche (1914); Bienvenido de Estella (1920-21); Humberto Fuenzalida (1935); Alfred Metraux (1940). Sin embargo, es difícil formarse una idea clara de los tipos genéricos de las canciones antiguas de la isla. Han sido los laboriosos intérpretes Juan Tepano y Martín Beriberi los que han permitido esbozar una clasificación, aunque los términos morales—bueno o malo—que emplean para designarlas son un tanto ajenos a la sustancia musical de las canciones. Damos a continuación un cuadro sinóptico de los tipos que hemos podido ubicar en las diversas colecciones mencionadas.

(7) Para las danzas ver: Metraux, págs. 350-351, 359-360; Stephen Chauvet, pág. 65; Walter Knoche: *Osterinsel*, pág. 202-205 y *Tres Notas sobre la Isla de Pascua*, Santiago, 1912, págs. 26-27. Ignacio Vives Solar describe en su artículo *Mi última Pascua en Pascua* (*Siluetta Magazine*, Diciembre, 1917), las «curiosas y exóticas danzas interrumpidas por los extraños cantos a coro que entonaba el pueblo». Inserta dos fotografías: El viejo Pati danzando con las insignias y Nicolao Hira bailando *upa* con una kanaka.

(8) Ver Metraux, pág. 354-355; Curt Sachs *The History of Musical Instruments*. New York, 1940, pág. 26. Walter Knoche, *Beobachtungen und Erkundungen au der Osterinsel* (Deutschen Wissenschaftlicher, Santiago, VI, 1920).

1.—*Canciones ate-atua o hare a-te-atua*

Según Metraux, son el tipo de las canciones solemnes relacionadas con los dioses, que se cantaban en las grandes ceremonias. Ejemplo de ellas sería la siguiente canción de funeral:

E koro e, ka moemoe koe, tou aringa ena
 Oh padre, tu reposas tu cara,
E koro e, aue iaau e, e koro e, koro kai nui e,
 Padre, para nuestro mal, padre, padre que nos trajiste mucho
 [alimento]
Ika nui e, koreka nui e, koira nui e.
 Mucho pescado, muchas anguilas, muchos congrios
Toa, nui e, maika nui e.
 Mucha azúcar de caña, muchas bananas (Metraux 117).

El Padre Englert, en su *Diccionario Rapanui-Castellano*, reduce la voz *ate-atua*, cantos en que se hacían recuerdos de los sucesos gratos y felices del pasado (9).

2.—*Canciones a-te-hakakai*

Canciones de guerra. Tal vez sea ejemplo de ellas una que nos envía el distinguido geógrafo don Humberto Fuenzalida, que tuvo a su cargo una misión científica en la Isla en 1935 (10).

Canción de desprecio a los enemigos

<i>Tai ne'i ne'i</i>	Defecando sobre el mar
<i>Tatou to'a</i>	nuestros enemigos
<i>i te iene ei</i>	y gracias a sus vientres
<i>re ua ua hé.</i>	se establecieron allí.
<i>Na te heu ia</i>	De ahí los descendientes
<i>mana e tu'u mai</i>	pudieron venir hacia acá.
<i>he ni'o ai toe</i>	Estaban demás para mantener el fuego,
<i>tatou ra'e</i>	puesto que nosotros estábamos primero.
<i>Te mahute ruhi</i>	El pez del mahute
<i>te aru eraéa</i>	el árbol del mahute
<i>ia oe.</i>	llegaron hace tiempo
	y no sobraban.

3.—*Canciones vairena*

Según la traducción de Englert, son ellos los cantos serios en las reuniones de hombres solos, donde podían cantarse canciones *ate-atua* y los *riu* serios.

(9) Muchas de las diferencias lingüísticas corresponden al acomodo fonético, dicción en francés, inglés y español. De antemano nos disculpamos de los errores de transcripción que puedan deslizarse.

(10) Agradecemos la gentileza de nuestro apreciado colega Sr. Fuenzalida, de facilitarnos este material inédito que aquí aprovechamos.

4.—*Canciones koro hakaoofo o koro kakaapo*

Canciones de buena intención, cantadas en un tono profundo en las reuniones en que no había separación de sexos en el recinto (koro) de la fiesta.

<i>I o te korongo mai nei</i>	Aquí está el canto de la fiesta
<i>I Moana-vera-vera-ra-tahai</i>	En Moana... (nombre del lugar)
<i>Rima turu, turu.</i>	Alcen las manos, alzadlas

(Metraux, 347).

5.—*Canciones riu*

Según la opinión de Metraux, se trataría de canciones de funeral, especies de lamentos líricos, según el ejemplo que trae en la página 356. En un relato pascuense: *La Jaiwa Negra*, inserta Bienvenido de Estella otro lamento:

Kakao e kakao hanua-nua mea
Clavad, sí, clavad, arco iris

Englert divide el género en dos grupos: los *riu rivarna*, canciones serias de tipo sentimental, (que los aborígenes califican de «buenas o decentes»), y los *riu kakerake*, «canciones malas o indecentes». Podría considerarse como *riu rivarna* una de las que figuran en la colección de Humberto Fuenzalida que coincide con el tipo que describe Englert: *Riu tani mo te matu'a a una mate* (canto triste por el padre cuando muere).

Canción que canta un padre a su hijo muerto

<i>Hé Erema a te poki e</i>	El niño que se llama Erema,
<i>Ko hoki hoki mai</i>	¿ya no vuelve más?
<i>Ai ta oir aué</i>	¡Ay!, se ha retirado
<i>e hoki at'u</i>	y no vuelve aquí.
<i>Tau-tau ra'a ina</i>	Nadie lleva ya al sol
<i>toto au ne'i</i>	sangre de mi vientre
<i>ke ati au ne'i.</i>	

Bienvenido de Estella traduce: *Riu tangui*, por lamentación y *Riu haka-kaa-kai*, por canto alegre.

6.—*Canciones hei o ei*

De mala intención o eróticas las clasifica Metraux. Englert las da como de tipo antiguo, pasadas de moda; al parecer cantos e insultos contra una persona con el fin de ridiculizarla.

El Padre Hipólito Roussel, en su *Diccionario*, las designa *Hakamee*.

El único ejemplar que pudo obtener Metraux se refiere a una mujer abandonada por su marido, quien volvió a llamar tiempo después, arrepentido, a la puerta del hogar.

<i>Tupa-hotu rakerake</i>	Tupa-hotu es malo.
<i>Tae tangitangi rikiriki</i>	No estoy llorando, ni un poco
<i>Hove e kiore e nikeneku mai nei</i>	Es tal vez un ratón que roe aquí.
<i>A koia o ku tata hakanu mai a.</i>	El ha regresado aquí.

(Metraux, pág. 356).

7.—*Cantos manu*

El compositor de ellos se llama «tapa». Cuentan algo, traduce Englert, que haya sucedido en la isla muchos años atrás. Genéricamente se aplica a las confesiones íntimas de un asesino que pide a un amigo que le escriba la relación de su crimen.

8.—*Canciones de amor*

El libro de Thompson ha popularizado una canción de amor pascuense que insertamos a continuación, en una de las traducciones reproducidas por el obispo don Rafael Edwards, en su vibrante alegato en favor de los naturales de la isla (11):

Ate-a-renga kokau iti porekaa

¿Quién está triste? Es Renga-a-manu Hakopa.
Una rama roja heredó de su padre.
Abre tus párpados mi verdadero amor.
¿Dónde está tu hermano, amor mío?
En las fiestas de la bahía de la salutación.
Nos encontraremos bajo las plumas de tu tribu.
Ella tenía largo tiempo simpatías por ti.
Envió a su hermano como mediador de amor entre nosotros,
Su hermano que está ahora en casa de mi padre.
¡Oh! ¿Dónde está el mensajero de amor entre nosotros?
Cuando la fiesta del madero arrastrado por las aguas termine,
Allí nos encontraremos en amoroso abrazo.

Muy simpático y movido es el canto de amor que nos ofrece Walter Knoche en uno de sus artículos de la «Revista Chilena de Historia y Geografía».

(11) Reproducida por Rafael Edwards, *La Isla de Pascua*, Santiago, 1914; otra versión de contenido más poético corre impresa en Walter Knoche, *Tres notas sobre la Isla de Pascua*, Santiago, 1914. También la aprovecha Bienvenido de Estella, *Mis Viajes a Pascua*, Santiago, 1921, págs. 24-25.

Até manande máte
Kakuro koe nerué
Kakuro, kataca ritu ritu
Ite ana rano
Ite ana, tautau ipu kiea
Onga nerue tuai á.

Quiero una chiquilla que se quede sola en la casa, que tenga la cara bien blanquita, y que tenga en la casa una calabaza con polvo colorado para pintarse la cara y la chiquilla se quede mucho tiempo en la casa.

Metraux afirma que actualmente los naturales recuerdan tan sólo cuatro canciones de amor, a saber: *E Miru*; *E Mea*, a tino *mamachi rua e ki te úti ki te nui e* (¡Oh Mea!, por tu cuerpo, tanto el chico como el grande están peleando); *E mau koe i te mate o te manava* (Tú estás enferma de amor); *E Manu e ka pari mai toto* (¡Oh Manu!, mi sangre hierve).

9.—Canciones himene

Bajo este rubro podríamos clasificar las canciones tahitianas que circulan en el cancionero de la isla. Incluiremos entre ellas una muy popular recogida por Humberto Fuenzalida:

Ti aré no'a no'a teniri
no te mau pokihi farari
Nivira gin aro
rahi ai e te mau
naea ri raehi

10.—Canciones Infantiles

En este grupo agruparemos los ritmos con que los niños de Rapa-Nui acompañan sus juegos. Al lanzar el trompo, por ejemplo, cantan las siguientes estrofas.

Kanini te makoi
Ka tuu te makoi miro rakerake
Kanini koe te makoi oone o te
Rano-kao.

Da vueltas el trompo del makoi; el de madera no se para bien, da vueltas el trompo de la arcilla de Rano-kao.

Más populares son aún las antiguas melodías del juego llamado *kakai*,—figuras de cordel,—sobre las cuales prepara Alfred Metraux una monografía especial a base de los veintiocho ejemplos que recolectó entre los naturales.

Cada trenzado va acompañado de un canto. Y aunque el texto de ellos no es comprendido por los actuales habitantes, se siguen entonando las melodías.

Bienvenido de Estella, al describir el juego de «esconder prenda», apunta que «cantan con entusiasmo y ligereza una monótona canción».

Los juicios, que respecto a la música de la Isla de Pascua han dado los viajeros, son valiosos como impresión psicológica, pero debemos interpretarlos dentro de una concepción sociológica de «des-

cubrimiento». José Luis Romero, que ha estudiado el aspecto teórico de los contactos de cultura en un valioso ensayo, nos explica este concepto: «Enfrentadas dos culturas distintas por el azar del hallazgo, una de ellas, que es consciente de su actitud activa se atribuye el «descubrimiento» de la otra».

Sólo más adelante, «el observador adquiere la objetividad suficiente para percibir lo distinto, y la realidad histórico-social frente a la cual se halla, se presenta a sus ojos con caracteres de individualidad valiosa en sí» (12).

El cadete Jules Viaud, que más tarde iba a conquistar la fama literaria como el sugerente y nostálgico escritor Pierre Loti, nos ha dejado una poética evocación de la música pascuense:

«Cantan una especie de melopea quejumbrosa, lúgubre, que acompañan con un balanceo de cabeza y de cintura, como lo hacen los grandes osos danzando sobre sus patas traseras. Al cantar baten las manos como para dar un ritmo de danza. Las mujeres dan notas tan suaves y melodiosas como el canto de los pájaros. Los hombres a veces cantan en falsete, con vocecillas baladoras y temblorosas, y a veces prorrumpen en mugidos de són cavernoso. Su música se compone de frases cortas y sacudidas que terminan en lúgubres vocalizaciones descendentes, en tono menor.

«Parecen querer expresar la sorpresa de estar vivos y además la tristeza de la vida. A pesar de todo, cantaban alegremente, con la ingenua alegría de vernos, con el placer de las pequeñas cosas nuevas que nosotros les traímos» (13).

Eugenio Eyraud, el conquistador espiritual de Pascua, al describir en tono catequista las fiestas «*areauti*», expresa este juicio: «Debo confesar que su poesía es muy primitiva y no muy variada. Lo que llama la atención es el asunto del canto. Si una nueva enfermedad ha aparecido, sobre ella se cantará en el *areauti*. Con ocasión de una de estas fiestas, asaron una oveja y la comieron. Alrededor de ello giró el tema del canto. No se piense que componen un poema para cada ocasión; quedan muy satisfechos repitiendo en tonos diferentes el mismo hecho; a veces, el nombre con que lo expresan» (14).

Metraux atribuye mayor valor documental al testimonio de Geiseler, que traducimos a continuación: «Dan gran importancia al canto, que está compuesto de tres partes, en bajo profundo. Tienen un gran número de hermosas canciones que suenan muy bien en su idioma, abundante en vocales, pero emitido a la manera monótona de Polinesia. Además de las canciones de juego, danza y amor, conocen también otras para entonar a los muertos, moribundos o heridos. Lo más característico de ellas es el bajo profundo. Las canciones las cantan sentados sobre las rodillas. Tienen un di-

(12) José Luis Romero, *Bases para una morfología de los contactos de cultura*. Buenos Aires, 1944, págs. 32-33.

(13) Citado por el Dr. Stephen-Chauvet, pág. 65; Metraux, pág. 357.

(14) Sobre Eugenio Eyraud, véase la biografía novelada de J. T. Ramírez: *El Conquistador de Pascua*. Biografía del hermano Eugenio Eyraud de los Sdos. Corazones. 2 vols. Santiago, 1944.

rector que les da la entonación. Al comenzar el canto, afinan sus voces de acuerdo con una especie de escala musical en que se aprecia la pureza y el unísono de las voces.

«Las canciones van acompañadas de un movimiento de piernas y de pies que es muy animado» (15).

Para poder pronunciar un juicio definitivo sobre la música de Pascua, se necesitan todavía muchos estudios parciales. En primer lugar, debemos tomar en cuenta la posición de la Isla de Pascua en el conjunto del lejano Pacífico. Si aceptamos las conclusiones de Alfred Metraux, Rapanui pertenece a «una sub-área marginal de la cultura polinésica central», o dicho en los términos con que remata el etnógrafo francés su extraordinaria monografía: «La Isla de Pascua es una cultura polinésica local que se ha desarrollado partiendo de una indiferenciada y arcaica civilización polinesia» (16). Si esto nos ilumina sobre los orígenes lejanos, tal vez algún día podamos recoger melodías musicales que nos den a conocer los residuos o vestigios primitivos. Por el momento, Metraux asigna a las canciones recogidas una relativa antigüedad de 45 años, y ofrece al lector dos ejemplos. El que transcribimos a continuación, relata al desembarco en Rapanui de algunos chinos de larga cabellera y reloj de pulsera.

<i>I rari te reka hiva</i>	Estan mojados los alegres extranjeros,
<i>Toe hakavie.</i>	con el cabello como mujeres.
<i>I topa mai ai.</i>	Desembarcaron aquí,
<i>Me toona hinete hora</i>	sus relojes guiando
<i>I te rima</i>	sus manos
<i>Ana tangi, tangi.</i>	Así parece, así parece.

(Metraux, 355).

Sobre esta base musical antigua, que todavía no estamos en situación de inferir, se han ejercitado influencias culturales poderosas que tienden a deformar el fondo primitivo de su música.

El influjo de Tahití se ha dejado sentir directamente en la isla, y además, por intermedio de los misioneros franceses, que utilizaron en su labor catequista textos y devocionarios en lengua tahitiana.

Los actuales cantos son tahitianos, escribía Walter Knoche en 1912 (17). El tipo de los «*himenes*» lo describe Henri Libeaux en su libro sobre «Otañiti» en la forma siguiente: «Una voz de mujer entona el himno en un tono elevado; otras la toman en octavas diferentes y, por encima, los hombres bordan variaciones rítmicas curiosas» (18). Sin embargo, más de un testigo asegura encontrar diferencias entre ellos: «La música de los tahitianos es alegre y

(15) Geiseler, citado por Metraux, pág. 357.

(16) Metraux, págs. 412-420; Conclusiones.

(17) Walter Knoche, *Tres Ensayos sobre la Isla de Pascua*, pág. 26.

(18) Henri Libeaux, *Otañiti*. París, 1911, pág. 239; Walter Knoche *De la Isla de Pascua* (Pacífico Magazine, Septiembre, 1913).

fácil; la de la Isla de Pascua por el contrario, muy triste. Los hombres cantan con una voz quejumbrosa, que no tiene nada de natural y en cambio las mujeres dan notas suavísimas».

Poderosa ha sido igualmente la influencia de los misioneros franceses en el terreno musical. Divulgaron diversas melodías que todavía se cantan en la Iglesia. Esta tradición se ha conservado gracias a una escuela, dirigida por Sophia Hanu, donde se prepara a los kanakas para los actos musicales-religiosos. Se aprenden allí los *rutúa* o cantos en coro. En ellos los kanakas distinguen—es opinión de Englert—diversos tipos de voz: *reo a maeha*, es la voz clara y sonora; *ré o pohaha*, la voz oscura y baja. Al cantar una melodía a cuatro voces diferencian la primera voz con la palabra: *te reo aruna*; la media o segunda, la llaman, *vaena*; la tercera *vaena araro*, y la cuarta *araro*.

Son aficionados a hacer modulaciones en el canto y a variar ciertos tonos de la melodía (19).

«Durante la misa, escribe Bienvenido de Estella, en voz puesta y pausada, todos al igual, cantan diversos cantos en latín, castellano o en su lengua; tan afinados y con tanto entusiasmo y con tanto sentimiento que entenece. Todos entran en el *Iaorana* al unísono y al tercer compás se armonizan en variadas y afinadas voces» (20).

«Canto Religioso de la Isla de Pascua.»

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

E a - rr c ma i te hū - ro ma i te u - ro
 i te Jo - a - no Pe - te - ro fe - te - ro
 Y to - ta to - u pa - te - ro - no e Pa - u - ro e
 i - a - o - ra - na ie - o - ra - na i to - ta to - u
 pa - te - ro - no e Pa - u - ro e i - a - o - ra - na.

(19) Sebastián Englert, *Diccionario Rapanui-Castellano*, que hemos utilizado como guía en las voces. P. Hipólito Roussel. *Vocabulario de la Lengua de la Isla de Pascua*, trad. castellana de P. Félix Jaffuel. Santiago, 1917, contiene algunas voces musicales antiguas que hemos señalado.

(20) Bienvenido de Estella, *Mis viajes a Pascua*, pág. 23.

Los kanakas tienen una facilidad extraordinaria para la música. Bienvenido de Estella da cuenta en su libro *Mis Viajes a Pascua*, de la rapidez con que aprendieron a tocar de oído el armonium que llevó en su visita apostólica.

Demuestran extraordinario ingenio para la improvisación literario-musical. Apuntaremos el ejemplo que inserta el Padre Estella en lo relativo a la música.

“Juguete Kanaka.”

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.



1. E me o re o re to te pas cu i ne
2. E me o re o re to ta Ka pu ssi ne.

Metraux recogió de labios de María Ika, una corta improvisación surgida, al ver transportar una de las estatuas de piedra por mano de los miembros de la comisión belga:

Ka totoi ahu Orongo
Ka totoi ahu Orongo
Ka totoi a te hanga tomo
Reka hiva e roou korua
A Hanga-one-one-mo mau
Mo hata i runga o te ahu
Oi uka o te Pereia.

Están acarreado del ahu Oren
.....
Acarrean los que desembarcaron en
[la bahía.
Los alegres extranjeros desde
Hanga, uno a uno trabajan,
para colocar el ahu donde
las niñas belgas lo puedan ver.

(Metraux, 358)

Algunos influjos esporádicos, como la llegada ocasional de buques extranjeros, han contribuido también poderosamente a divulgar en la Isla de Pascua melodías populares de marinos. Muchas voces inglesas y alemanas—divulgadas en especial durante la guerra naval de 1914 en el Pacífico—se conocen en Pascua (21).

(21) Véase sobre este proceso lingüístico, Metraux, págs. 30-33. La improvisación se refiere a una comparación entre la marinería del buque escuela *Baquedano* y el buque de guerra *Araucano*.

No hay que olvidar que en tiempos de la navegación a la vela hasta mediados del siglo, eran más frecuentes los contactos entre Valparaíso y Tahití y las islas Hawai. Ver la interesante monografía de Mrs. Scoresby Routledge, *The Mystery of Eastern Island*, 2 ed., Londres, 1920.

Al celebrar la Navidad de 1916 en Pascua, J. Ignacio Vives Solar relata que «se sigue un canto entonado por la concurrencia en masa, en que a la letra del himno de Noel, han adaptado la música de una conocida canción inglesa». Humberto Fuenzalida constató el conocimiento que tienen tanto de melodías alemanas e inglesas, como de canciones napolitanas. «Santa María» es muy popular entre los kanakas.

Humberto Fuenzalida nos acompaña una «canción episódica inédita que se canta con música alemana»:

*Aúc ra oi oe
hoe Ruperto
tomo era'a
tomau tamarini.*

Oh, ya se va
el amigo Ruperto

La obra cultural de las autoridades chilenas, principalmente las misiones de religiosos y las escuelas, tiende a imponer el castellano en la isla, por lo cual la lengua rapanui está en un verdadero estado de transición. Algunos isleños, además, han hecho su servicio militar en Chile y a su vuelta han popularizado las «tonadas» y cuecas *del continente*, como ellos dicen.

Una improvisación parece tener este carácter:

*E rake rake te Araukano
El araucano es malo
Te neheneke te Baquedano
La Baquedano es buena.*

(Metraux, 358)

El repertorio actual de la isla es abundante en canciones folklóricas, pero en realidad hasta el momento son pocas las antiguas que se conocen. Para cantar estas últimas adoptan una posición especial, se sientan sobre las rodillas y mueven acompasadamente el cuerpo.

«El canto pascuense—escribe Walter Knoche—, tiene buen tono y el idioma, rico en vocales y sonidos guturales, es magníficamente apropiado para la recitación con melodías intercaladas».

El padre capuchino Bienvenido de Estella, en quien recae el mérito de haber sido el primero en preocuparse del aspecto musical de Rapanui, ha recogido unas cuantas melodías que incluimos, previa autorización, para dar una sensación más directa del asunto (22).

Canto del Rey Maurata

Agua y agua, sí, negra en el islote, el pájaro toma; me cantó su pío pío a mi, Maurata; sí, yo lo vi; era la nueva luna, chica y lejana, muy lejana; yo bajo la tierna rama del chico ginana estaba y me fué. (Traducción libre de Bienvenido de Estella).

(22) El Canto Religioso de la Isla de Pascua; Juguete Kanaka; A-ua-ué, Canción del Rey Maurata; El Hupa, baile kanaka, figuran en Bienvenido de Estella *Los Misterios de la Isla de Pascua*, ya citado, en una armonización del Padre capuchino J. María de Calahorra. La «Plegaria Kanaka» y «A las Animas» van insertas en *Mis Viajes a la Isla de Pascua* del mismo autor, en arreglo del maestro capuchino Tomás de Elduayen.

« Canción del Rey Maurata. »

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

Three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic. The lyrics are written below the notes.

Va-i-e Va-i u ri i-te mo-tu to o ma nu e
 Hi-o Hi-o ma-i-na ma-u-ra ta e i-te
 a-ra e i-ti a-te a a-te a

« Plegaria Kanaka. »

Dolce. Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

Three staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature. The melody is more melodic and slower than the first piece. The lyrics are written below the notes.

E-ti mo-te a-ko a-ko E-a-ko a-ko
 te-na E-te tu-e-te ta ha E-te he-re
 hu-a E-te pa-kae pa-ha

« A las Animas »

Grave. Canto popular Kanaka. Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella

Three staves of musical notation in treble clef, 4/4 time signature. The melody is very slow and solemn. The lyrics are written below the notes.

Y-ro to-i-te a-hu to no te ta-
 -ma-ra-i ne-i te a-u ta ne-i mo te
 o to mo to u te ti a o ro

« A - va - ve »

Recogida por el R. P. Bienvenido de Estella.

A - va - ve' hei te - ma - nu - nu - e hei

te - ma nu - nu te - ma nu - nu i - te ka hi - e.

Estas melodías fueron estudiadas en Hawai por el Dr. E. G. Burrows, correspondiente de Metraux en consultas musicales. El juicio que sobre ellas emitió es el siguiente:

«Estas canciones son melodías tahitianas. Tres de las cinco tienen la extensión de una octava, lo que es posible en lo que se considera música polinésica pura, pero muy raro en la música polinésica del este. Aunque ninguna de las canciones tiene una escala occidental completa, la tonalidad está más cerca de la música europea que de la polinésica, cuya característica es el énfasis de un solo tono principal. En el ritmo hay sin duda alejamiento del metro regular de la música europea. La forma es probablemente polinésica, pues los tahitianos tienen en sus *ute* ritmos parecidos».

El Dr. Burrows estudió al igual las grabaciones realizadas por el Almirante Byrd entre los jóvenes de la isla, y llega a la conclusión que las melodías, registradas fonográficamente, son versiones europeizadas por intermedio de Tahití o de Chile (23).

Estas melodías corresponden a lo que cantan las generaciones actuales de la isla y son por lo tanto documentos de valor para el futuro. Ojalá se realizara lo que escribía el músico vasco Padre Elduayen a su hermano espiritual Bienvenido de Estella: «Yo querría que esas melodías fueran la señal de vida y expresión del alma kanaka, y que no hubiera kanaka que no las cantara. Para mí la música es una cosa eminentemente práctica» (24).

Esperamos que en un futuro próximo se puedan grabar nuevas melodías, correspondientes a los viejos ciclos musicales que deben quedar, sin duda, olvidados en un resquicio de la tradición de la Isla.

(23) Alfred Metraux, *Ethnology of Eastern Island*, pág. 359. Vives Solar relata la emoción de los kanakas al escuchar en 1916 «dos discos con canciones de Honolulu» y «el entusiasmo y admiración que manifestaron al reconocer su propio idioma y escuchar sus entonaciones fueron para no descritas».

(24) Citado por Bienvenido de Estella, *Mis viajes a Pascua*, pág. 30. Agradecemos al misionero capuchino el gentil permiso para reproducir estas melodías.

SOBRE LA FORMA SONATA

P O R

Honorio Siccardi

LOS precedentes de Haydn dan la exposición de la tesis en la primera sección de un tiempo de sonata; en la segunda van desarrollando una discusión que, finalmente, lleva a la conclusión.

En Krebs aparece el mismo principio bajo otra forma de realización, expuesta por su definida voluntad de transposición y desarrollo amplios, que será mantenida en el tratamiento de la que podemos llamar *Sonata moderna*; es decir, aquella en que se da la transposición completa de la primera parte, pasándola de la tónica a la dominante. Felipe Emmanuel Bach es, a pesar de todos los ilustres antecedentes y antecesores, el verdadero creador de la sonata moderna. Sobre esto no hay opinión en contra.

Aunque este gran constructor prefija el plan para la obra, puede afirmarse, lo mismo que con respecto a Beethoven: la forma es variable y, para cada uno de los movimientos que la integran, se relaciona con las características de los temas y elementos constructivos que aparecen en la primera sección.

Parece que el plan tonal prevalece en las determinaciones «a priori» del autor, no sin permitirle transposiciones del tema, íntegramente configurado, sobre tonalidades más lejanas que las que arriesgaran sus antecesores.

Cierto desprecio por las líneas arquitectónicas se adueñó de muchos autores que tenían por preeminente el juego tonal y pensaban que en el libre devenir iban surgiendo las razones formales como supeditadas a un contralor subconsciente. La forma era, pues, determinada por elementos solidarios y supeditados a un principio rector y a un sentimiento nuclear.

Beethoven consigue aprovechar lo sano de cada convicción y dar al conjunto de cada obra un equilibrio perfecto, dentro de la libertad y la riqueza de invención. Haydn y Mozart, sin determinarse por aceptar tantas libertades como Domenico Scarlatti, contrarían principios que llamaríamos «regulares». Por ejemplo: cadencias enfáticas en la primera sección de un movimiento de Sonata, con vista a las afirmaciones tonales, pero que violentan las proporciones al alargar la disquisición extra-temática. Excesivo desarrollo moduladorio de un tema, sin mostrar el opuesto. Anticipación de la coda para que, al darla en repetición, cobre las apariencias de un tercer tema, en simple reproducción, sin desarrollo.

Dichos autores, afirmamos, no fueron de los más osados. Pero no olvidemos el tacto, la frescura, la gracia y naturalidad con que introducen sus ingeniosas ocurrencias, manejando la forma diestra y sagazmente.

Para que el juego tonal adquiriese fuerza de presencia y las contraposiciones fuesen irresistibles para el oyente, Mozart y los

compositores próximos a su época necesitaron afirmar la tonalidad al principio y al final de la pieza. La construcción modulante, y más libre, ocupaba el centro de la obra. Este esquematismo fatigó a otros maestros. Por otra parte, en el auditor se había arraigado más el sentido tonal y el silogismo de la forma no pedía tan rotundas premisas para la articulación de su propio mecanismo. Entonces resultó más fácil y aconsejable reducir la importancia de las partes de afirmación tonal.

Soltando estas amarras, Beethoven nota que no se destruye el viejo principio que él mismo denomina «trío simétrico de exposición, ilustración y repetición o confirmación».

Las cadencias, con su amplia acción corroborante y directiva del valor armónico, son el medio eficaz para forjar los pilares de la tonalidad. De ahí que, al abandonar Beethoven la sujeción al cañamazo tonal estrictamente dibujado, entra en un concepto menos cadencial, que le ofrece frases más amplios y más libres, aptos para coordinar sus multiformes expresiones, adecuadas a la categoría poemática de su estro y a los progresos de las artes, así como a las diversas condiciones determinadas en las relaciones entre público y autor, provenientes de un contacto más directo entre ambos. Antes se escribía para convencionales auditorios. Mozart y Beethoven inician la era de los grandes públicos.

Estos motivos hacen que la simetría de la forma se relegue a la categoría de lo pedantesco. Ya lo habían comprendido los autores del siglo XVIII. Pero se necesitaba todo un Beethoven para que los inútiles formulismos fuesen resueltamente desechados.

El niega que se deba ir al relativo o a la tonalidad de la quinta para formar complemento a la parte expositiva y, concordando con esos conceptos, es propio que sus modulaciones sean más sorprendidas y la duración de una sección o de un episodio en una tonalidad sólo se mantenga mientras el interés no decae, aparte de lo que en el mismo tiempo de la obra abarquen en otra tonalidad.

A pesar de todo esto, hay principios que subsisten con la misma fuerza: Beethoven respeta la recapitulación, al extremo de reproducir, casi siempre el tema textual y, además, concluye el movimiento en la tonalidad principal.

La coda de los clásicos anteriores aparecía como una sentencia nueva, al final de la segunda parte del movimiento, para consagrar definitivamente la tonalidad. Algunos comentaristas afirman que tal coda adquiere sólo rango formal; pero al oír las obras de Mozart, Haydn y otros grandes maestros, solemos comprobar lo contrario. Lo que resulta evidente, por comparación, es que en Beethoven el contraste de la coda con lo que antecede es más fuerte. Y es que también en ese aspecto el autor maneja las tintas con la violencia que le arrastra en la tonalidad, en los claroscuros orquestales, y hasta en los rasgos de su vida íntima.

El concepto cabal de Beethoven, en este importante aspecto de la forma, se evidencia por sus obras y consiste en sostener con los hechos que no puede subsistir el interés del epílogo si la coda aparece en mitad del movimiento y se repite al final. Por eso la

reserva de modo que todo el interés se concentre en la sentencia conclusiva. En muchas sonatas, sus antecesores jugaban tal carta sin prevención ni previsión: lograron más simetría, es verdad, pero restaron vida a las obras.

Para suscitar ese efecto de impulso creador, arrebatador y potente, Beethoven llega a fundar codas impetuosas (como en la Sonata Appassionata), a veces totalmente distintas a cuanto aparece en el movimiento y que resume e ilumina todo lo expresado, sin que sea posible determinar a ciencia cierta la procedencia del meteoro, como no sea en la misteriosa fuente del genio que encuentra sus afirmaciones categóricas más allá de todo lo formal.

A veces la coda, dependiendo o no de células temáticas, adquiere carácter de sujeto o tema y recibe también un tratamiento imitativo y modulante, quizás por necesidades tonales. Vendrá después una época en que todo eso dejará de ser indispensable, pues se llegará a mayor soltura tonal: Schumann, Mendelssohn y el Beethoven evolucionando serán los arquetipos de ese advenimiento que inaugura otra era para el tratamiento de la forma.

JOVENES MUSICOS DE FRANCIA

P O R

René Dumesnil

I

EL 3 de Junio de 1936, en la sala Gaveau, daba su primer concierto el grupo «Jeune-France». ¿Era el ejemplo de los defensores del romanticismo el que decidió a esos cuatro jóvenes músicos franceses, (Olivier Messiaen, Daniel Lesur, Yves Baudrier y André Jolivet), a esgrimir ese título flamigero? ¿Había de verse en él un símbolo? A decir verdad, el París de 1936 ya no era hostil a las novedades y, desde las batallas de «Pelleas» y de «La Consagración de la Primavera», desde el éxito de «los Seis», el público no parecía ya sorprenderse de las audacias de aquéllos a quienes se llamó «fauves» y que, por entonces, parecían bastante moderados.

La «Jeune-France» no corría el peligro, pues, de verse zanzandada, por muy violentas que pudieran parecer sus audacias. Por otra parte, se habían asegurado la colaboración del ilustre pianista Ricardo Viñes y del Sr. y la Sra. Martenot, inventores y virtuosos del instrumento que lleva su nombre y que, captando las ondas, añade a la orquesta sus misteriosas sonoridades. El concierto lo dirigió Roger Désormière. Era una garantía de éxito.

Pero como sucede siempre que unos cuantos artistas se unen para crear un grupo o capilla, muy pronto se vió lo que había de artificial en esa unión. Ponerse de acuerdo sobre un punto fundamental, hacer cosas nuevas no es muy difícil. Se piensa en expresar el alma contemporánea mejor que los que nos han precedido y uno se persuade que ha descubierto el único lenguaje que puede traducir las ideas y sentimientos de su generación. Luego, por fortuna, a pesar de la disciplina del grupo, cada uno mantiene su propia individualidad y los temperamentos personales muy pronto se manifiestan. De manera que el rótulo escogido y la bandera de la escuela no constituyen más que un vago símbolo.

Desde ese primer concierto se advirtió claramente que el grupo era un simple conglomerado. Como en las asambleas, podía distinguirse en él una derecha, un centro, y una izquierda. Luego, las diversas producciones de las «Jeune-France»—sin dejar de mantener su unión—han afirmado aún más sus tendencias divergentes.

Olivier Messiaen se colocó a la cabeza. Espíritu cultivado y original, se impuso con obras que han sido violentamente discutidas, pero ninguna de las cuales es vulgar. Su alma mística, atormentada, sedienta de lo divino, se expresa en su música con vehemencia. Antiguo alumno de Paul Dukas, ha logrado adquirir una sólida técnica. Organista de la Iglesia de la Trinidad y profesor del Conservatorio—adonde lo llevó el nuevo director, Claude Delvincourt, cuando supo su regreso del cautiverio—Olivier Messiaen poseía ya una reputación de compositor personal mucho antes de formarse el grupo «Jeune-France». Y esta personalidad ejerció una verdadera atracción sobre los más jóvenes. Católico, posee la

fe y el ardor del misionero. Quiere que el arte, que la música, se eleven por encima de los humanos para guiar las almas hacia una zona que no es ya de este mundo, hacia la patria espiritual donde reina el amor. Messiaen se construyó una técnica cuya explicación se halla en un folleto que publicó sobre su «lenguaje musical». Pese a la búsqueda obstinada de una singularidad a menudo discutible, la sinceridad de Messiaen no puede ser puesta en duda, y su música alcanza a veces las cimas de la grandeza y de la belleza soberanas. Messiaen está en la extrema vanguardia de la joven música, siguiéndole André Jolivet. Pero Jolivet, también de complejión mística, ha recurrido a otros medios para alcanzar el objetivo que se propuso. Por lo pronto, alumno de Paul Le Flem, luego de Edgar Varèse, Jolivet ha querido remontar hasta las fuentes del arte sonoro: el encantamiento mágico. Así Jolivet se volvió hacia el esoterismo. Véanse sus obras: «Cuatro encantamientos», «Círculo encantado», «Danza encantadora». Ha escrito también una «Misa» para voz, órgano y tamboril, y un ballet: «Guignol y Pandora», que fué montado por Lifar y obtuvo un gran éxito en 1944, en la Opera.

Entre esos dos leaders marchan, en la pequeña columna de la «Jeune France», Daniel Lesur e Ives Baudrier, más tradicionalistas—al menos de intención, si no de lenguaje—formando al centro. «La Suite Francesa» de Lesur y el «Canto de Juventud» de Yves Baudrier, afirman esa tendencia o, mejor dicho, ese equilibrio.

II

Creo que sería difícil encontrar un francés más francés que Tony Aubin. De físico expresivo y mirada risueña, donde la ironía se descubre en todo momento, posee el gesto vivaz y un vigor juvenil que parece tomar por asalto el estrado de la orquesta. Sin embargo, una vez la batuta en la mano, no hace un solo movimiento de brazo inútil, y olvida al público—iba a decir al espectador—para no pensar sino en los ejecutantes. Es un director de orquesta en el sentido verdadero de la palabra: el que dirige, el que constituye la cabeza que piensa y que sabe hacerse obedecer. No es de los que creen útil—o aprovechable—substituir el pensamiento de los maestros por los propios sentimientos; de los que transforman según su gusto o humor los movimientos y matices. Aubin se muestra respetuoso con las obras cuya interpretación está a su cargo, porque se ha penetrado ampliamente de su espíritu y estilo. Esta especie de renunciamiento a brillar a expensas de otro, esa desapearición voluntaria ante los maestros,—cualidad poco común—se llama honestidad.

Después de haber cursado sus humanidades y haber pasado casi como un meteoro por la Facultad de Derecho, Tony Aubin entró en el Conservatorio. Por otra parte, entró allí provisto ya de sólidos conocimientos pianísticos. Era un músico nato; sin embargo, no creía inútil someterse a las disciplinas rigurosas de la enseñanza oficial. Sumisión, pero sin por ello perder la independencia de su

carácter. En 1930 obtuvo el primer Gran Premio de Roma. Pero, de la clase de Paul Dukas, se llevó mucho más y mejor que un bagaje de ciencia libresca; el ejemplo de un maestro admirable que iba a servirle más allá del término ordinario de los estudios. Aun hoy, basta pronunciar el nombre de Dukas ante Tony Aubin, para que la ironía natural del joven compositor se transforme instantáneamente en respeto, en reconocimiento.

De los años que precedieron a su estadía en Italia, Tony Aubin no ha conservado ninguna obra. Esta severidad para consigo mismo es, también, herencia de Paul Dukas. Aubin no es de los que dan importancia a sus menores ensayos. Lo que entrega al público, quiere que sea perfecto. Esta es la impresión experimentada por los auditores de sus envíos de Roma: se hallaban en presencia de un músico que sólo escribía para decir lo que otros no habían dicho antes que él. Tal vez se encontrara en el «Preludio, recitado y final», para piano, algún recuerdo de César Frank, pero se distinguía fácilmente una personalidad fuerte, una originalidad de espíritu sumamente seductora. Luego vinieron «Melodías», sobre poemas de Verlaine, un «Cuarteto» para cuerdas, un «Grave» sacado de una sinfonía que, bajo el título de «Sinfonía Romántica», sería dada a conocer por los Conciertos Colonne y que obtuvo un éxito resonante. «Cressida», suite sinfónica, con coros, solista y recitantes, sobre un libreto de André Suarés, siguió más tarde.

En diez años, la «Sinfonía Romántica» ha hecho carrera. Hoy está en los programas de todas las sociedades de conciertos. Se ha impuesto por su sinceridad, por sus cualidades expresivas, por la elección de los temas que le sirvieron de estructura. Se impone también por el mérito de una instrumentación realizada con una notable habilidad. Carece de pesadez, no empalaga en los efectos de fuerza. Y tiene hallazgos que son de un colorista sumamente delicado, asociaciones de timbres de un equilibrio delicioso.

«Cressida» no está menos lograda. La heroína de Shakespeare, al pasar por el texto de André Suarés, no ha perdido nada de su gracia ni de su pérfida seducción. Era lógico que tentara a un artista como Tony Aubin. La imagen que éste nos ha dado es maravillosa: el lirismo, la intensa poesía de esas escenas poseen una elegancia que duplica el efecto y hay que lamentar que las vastas proporciones de la obra no hayan permitido dar, hasta ahora, más que unas raras y fragmentarias audiciones.

Una «Caza Fantástica», una «Suite Danesa» para orquesta; una «Juana de Arco», para la radiodifusión; una «Suite» para piano, inspirada en «El Gran Meaulnes» de Alain Fournier, y varias músicas para películas (una de las cuales obtuvo el primer premio de documentales) que han revelado nuevos aspectos de Tony Aubin, deben añadirse a las obras anteriormente citadas. En el umbral de los cuarenta años, ese «joven» tiene por delante un brillante futuro, pues es de los que ya han producido bastante para no dudar de que el lugar que ha conquistado habrá de mantenerse y ampliarse.

París. Noviembre, 1946.

EDUCACION MUSICAL

AUDICIONES CORALES DE ESCUELAS PRIMARIAS

Este año finaliza con un paso más tras el propósito, aun incierto, de que todos los niños, la juventud y el pueblo de Chile canten y sientan la música de su tierra y la buena música del mundo.

El niño será siempre un inspirador de grandes sueños y de grandes realidades. En estos tiempos esperanzados de post-guerra, debe nacer una pedagogía de fraternidad, pensando en los niños, acaso lo único que puede tener signo de arquitectura limpia en la construcción del mundo futuro.

Seguramente guiado por este ideal, un grupo de profesores de música ha querido presentar el resultado de su trabajo, como un medio de conmover e interesar a las autoridades educacionales a los maestros y a los padres de familia.

Inés Pinto y Carmen Correa, presentaron el resultado de un año más de ensayo de iniciación musical, con niños de 4 a 5 años. Ambas profesoras unen a una seria preparación musical, un espíritu dúctil e inquieto al servicio de sus pequeños alumnos y de los profesores que se interesen por el Kindergarten. El resultado de estos factores, unidos a la honradez de procedimientos y a los materiales adecuados, ha culminado en una bella realidad, teñida de sencillez y desprovista de efectismos. Es de lamentar que todo el profesorado de Jardines de Infancia de Santiago, no haya asistido a esta presentación tan rica en sugerencias.

El Rainbow School presentó en el Teatro Municipal un acto, en que participaban los Coros, la Orquesta Rítmica y el Ballet Infantil. Esta escuela cuenta con dos conocidas y reputadas profesoras: Cora Bindhoff y Yerka Luksic, quienes, aunando su capacidad y sus esfuerzos, han logrado un resultado artístico extraordinario, especialmente en el Ballet y en la Orquesta. Pero sin duda alguna, la colaboración de directora y profesorado, ambiente propicio, comodidad y recursos materiales, han sido un factor primordial en el resultado final. No pude menos de mirar con envidia el lujoso vestuario del ballet y compararlo con los pobres e incómodos trajecitos de papel crepé usados en las danzas de nuestras escuelas fiscales. No perdemos las esperanzas de que a corto plazo tengamos organizado un ballet de niños, a cargo de maestras como Yerka Luksic y con la ayuda económica del Estado. Nuestros niños, sean de la escuela rica o de la escuela misérrima, llevan dentro una gran capacidad de reacción emocional y el deseo de realizarse en cantos, en ritmos y en danzas.

En el Teatro Victoria y con la asistencia del Director General de Educación, de otros funcionarios, de directores, profesores e intelectuales, se efectuó la presentación coral de las escuelas fis-

cales primarias. En ella participó un grupo de niñas de la Escuela N.º 2 de Traiguén, quienes a pesar del cansancio del largo viaje, del aturdimiento producido por tantas cosas vistas por primera vez y del natural temor, desarrollaron su programa con lindas voces y musicalidad. Tanto éste como los demás grupos cometieron pequeñas fallas en afinación o en fraseo. Pero, ¿qué más puede pedirse con treinta y cinco minutos de clase semanal, sin medios y sin colaboración? Recuerdo las primeras clases de música en la escuela de la Ciudad del Niño. Niñas y niños sólo querían cantar la canción arrabalera y enfermiza. Gracias al fervor, tacto y entusiasmo de los profesores, se logró desplazar esa música, dándole en cambio bellas y puras canciones, que ahora entonan al levantarse, en los recreos y en sus hogares. El grupo de niños, por factores desgraciados, no tuvo el lucimiento que en otras ocasiones; pero no deben desanimarse, sino seguir trabajando por superarse. Es necesario formar en los niños un sano y justo criterio, nunca las comparaciones mezquinas o la rivalidad torpe. El magnífico coro del Hogar N.º 2 nos está demostrando lo que puede lograrse con niñas de capacidad normal, con ambiente propicio de internado, con seis años de trabajo realizado por dos excelentes maestros y con la decidida colaboración de directora y profesorado.

La triste realidad económica de nuestras escuelas, la carencia de materiales para la expresión plástica del niño, la pobreza o frialdad de locales escolares, hacen que la música sea muchas veces el único contacto con la belleza, la única fuente de emoción y alegría que tienen los escolares. Es tarea—sin excusas—de la escuela dar a *todos los niños* la oportunidad de tomar contacto deleitoso con el fenómeno emocional de la música, ya sea participando en una orquesta rítmica, o entonando al unísono, a media voz o a pleno pulmón, las rondas ingenuas, la tonada evocadora de nuestro paisaje y de nuestras costumbres o los corales a tres o más voces.

Educar musicalmente, es faena de amor y de sensibilidad. Es ir tejiendo con canciones, los hilos tensos y vibrantes con que levantar en el alma infantil una antena, siempre sensible, para percibir con emoción los valores humanos y estar en íntimo contacto con las penas, las luchas y las alegrías de la humanidad.

Todas estas reflexiones nos llevan a la conclusión de que es indispensable dar las mismas oportunidades a todos los niños, la ayuda cordial y comprensión profunda de las autoridades y del profesorado en general. Que terminen de una vez las palabras o los hechos que en lugar de estimular y vigorizar la educación musical, hieren y aplastan el entusiasmo de este grupo de profesores movilizados a través del país por su amor a la infancia y por la consciente responsabilidad de su función social.

El maestro que hoy siembra canciones en el alma de los niños, cosechará mañana, hombres y mujeres sensibles, disciplinados y con un hondo sentido de Patria y Humanidad.

Laura Reyes Donoso
Inspectora Especial de Canto y Música
de las Escuelas Primarias.

LABOR DE LA ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

En la asamblea de clausura de sus actividades del presente año, la Asociación de Educación Musical presentó a la consideración de sus socios, el siguiente resumen de su labor:

DIRECTORIO EN FUNCIONES.—Presidente, Carlos Isamitt, Miembro del Comité Técnico de la Comisión de Renovación Gradual de la Enseñanza; Vice-presidente, Srta. Laura Reyes, Inspector de Enseñanza Musical en Educación Primaria; Secretaria, Elisa Gayán, profesora del Conservatorio Nacional de Música; Tesorero, Sr. Teobaldo Meza, ex-profesor de música en Educación Secundaria. Consejeros: Sra. Cora Bindhoff, profesor de la Escuela Normal «José Abelardo Núñez»; Sra. Filomena Salas, Secretaria de Extensión Educacional y Obrera del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile; Sra. Australia Acuña, profesor de música de la Escuela de Educadoras de Párvulos de la Universidad de Chile; Sra. Andrée Haas, profesor de Educación Ritmo Auditiva del Conservatorio Nacional de Música; Sra. Norah Pezoa, presidente del Centro Primario de profesores de música y profesora especial de música y canto en escuelas rurales; Sr. Luis Vilches, profesor de música en colegios particulares y Sr. Exequiel Rodríguez, profesor de música en escuelas normales.

NÚMERO Y CLASIFICACIÓN DE SOCIOS ACTIVOS.—La institución cuenta en la actualidad con un total de doscientos seis socios, distribuidos profesionalmente en la forma siguiente: Profesores normalistas, 22; especiales de música y canto en Educación Primaria, 37; de Escuelas Anexas, 7; de Escuelas de Desarrollo, 4; de Escuelas Experimentales, 6; de Escuelas Rurales, 1; de Escuelas Industriales, 1; Directores de Escuelas Primarias, 3; Inspectores Escolares, 3; de Escuelas Normales, 8; de colegios particulares, 7; de enseñanza especializada, particular, 22, de kindergarten particulares, 2; conservatorios y academias particulares, 6; conservatorios populares, 2; miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, 2; profesores de música en Educación Secundaria de Santiago y provincias, 13; egresados del Conservatorio Nacional de Música, 18; profesores del Conservatorio Nacional de Música, 16; alumnos cursos superiores del Conservatorio, 9; miembros de instituciones musicales, 8; miembros de la prensa, 4; profesores extranjeros residentes, 5; profesores extranjeros, 2; profesores liceos renovados, 1; socios cooperadores, 7.

ACTIVIDADES DEL AÑO.—Se celebraron 35 sesiones ordinarias, con la asistencia casi completa de todos los miembros del Directorio. Además, se contó con la cooperación entusiasta y espontánea de profesores ajenos al Consejo, que en diversas ocasiones prestaron su apoyo incondicionalmente, aportando sus interesantes experiencias y opiniones en los temas en estudio.

Se estudiaron los siguientes puntos:

A) BALANCE DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL PAÍS

Se nombró una Comisión integrada por la Sras. Bindhoff y Acuña, Sr. Vilches y Srta. Gayán, con el fin de redactar un cuestionario o encuesta pedagógica, que tuviera como objeto el conocer el actual estado de la enseñanza musical en el país; sus deficiencias, número de profesionales en ejercicio, en relación con la población escolar y necesidades inmediatas. Resumidas las respuestas que se recibieron, se pueden citar como básicas las siguientes opiniones: *a)* carencia casi total de medios de enseñanza; *b)* falta de repertorio y material adecuado; *c)* horario mínimo; necesidad de un nuevo plan de enseñanza de acuerdo con la orientación global que se está imprimiendo en la escuela actual; *d)* nivelación de la educación musical en forma similar a las demás asignaturas; *e)* falta de cooperación de las directivas educacionales en las actividades artísticas; *f)* carencia de un criterio y una posición nueva acorde con las posibilidades de la educación musical.

B) PROGRAMAS

De acuerdo con las necesidades emitidas en la encuesta ya citada, el Directorio se abocó con preferencia al estudio de nuevos programas y planes de estudio. Se llegó a establecer: *a)* Declaración de principios y nueva filosofía que debe primar en la educación musical, tanto primaria como secundaria, especial y particular; *b)* Estudio completo y posibles planes y programas de estudios correlacionados; *c)* Organización de la enseñanza musical en pre-escolares; *d)* Organización de la enseñanza musical en los cursos de preparatorias; *e)* Organización de la enseñanza musical en las escuelas profesionales y técnicas.

C) COMITÉS REGIONALES O LOCALES

Se envió una circular a todos los profesores afiliados, con el fin de que se organicen, constituyendo comités regionales o locales, que tendrían por objeto primordial: intercambio de experiencias; llevar a cabo una acción artística de conjunto de acuerdo con las nuevas orientaciones y colaborar en forma directa con el Directorio.

D) ACTIVIDAD RADIAL

Semanalmente, en las transmisiones radiofónicas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se ha hecho una labor radial informativa, dando a conocer los principales acuerdos y actividades en que en el momento haya estado empeñada la Asociación. Se recibió la visita de la Directora de Radio Escuela Experimental, con el fin de ofrecer las transmisiones de esa importante organización en una labor futura en conjunto.

E) OTRAS ACTIVIDADES

Intervención directa de la Asociación, por medio de su Presidente, en las actividades artísticas de la Comisión de Renovación Gradual de la Enseñanza, y elaboración de los programas para colegios y liceos renovados, que han estado en trabajo durante el año en curso.

Intervención directa de la Asociación, por medio de su Vicepresidente, en la elaboración de los programas y nuevos planes de estudio de la enseñanza musical en Educación Primaria.

Organización de planes y programas de enseñanza musical de pre-escolares, por medio de una Comisión integrada por las Sras. Bindhoff, Acuña, Haas, Guerra, Pinto de Viel y Srta. Gayán.

Obtención de un mayor horario y posible enseñanza obligatoria en las preparatorias de liceos, ceñida a planes y programas de Educación Primaria.

Servicio gratuito en la confección de material en grabaciones para las clases de música a solicitud de los profesores interesados, realizado por el departamento respectivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Servicio informativo personal y facilidades de obtención de material y repertorio de enseñanza, facilitado por la Comisión organizadora del Cancionero Escolar.

Publicación del Boletín Pedagógico Informativo «Educación Musical».

ELISA GAYÁN
Secretaría de la Asociación.

CRONICA

ACTIVIDADES DEL CONSERVATORIO

La serie de conciertos que, durante el año escolar que acaba de terminar, han sido interpretados por alumnos distinguidos en las diversas enseñanzas del Conservatorio Nacional de Música, se vió coronada por una interesante audición en la que participaron los pianistas Jorge Vivas y Alfonso Montecino, los flautistas Juan Bravo y Sergio Muñoz y el Coro de Madrigalistas de dicho plantel, bajo la dirección de René Amengual. Jorge Vivas ejecutó una Suite Francesa de J. S. Bach; Alfonso Montecino, una Sonata de la que es autor y que en esta ocasión se interpretaba por primera vez; Juan Bravo y Sergio Muñoz un Dúo para flautas de Mozart. El Coro de Madrigalistas ofreció versiones de obras de Victoria, un Coral de la Pasión según San Mateo, de Bach, y otras de este mismo maestro y de Praetorius.

Era ésta la sexta presentación pública de solistas y conjuntos formados por el alumnado del Conservatorio. Tuvo lugar como las anteriores en la Sala de Audiciones del Conservatorio, repitiéndose los conciertos por Radio Corporación de Broadcastings, emisora que ha contribuído así a difundir una iniciativa artística llena de significado. El Conservatorio organizó asimismo durante el pasado curso varias presentaciones privadas de distinguidos artistas, en conciertos dedicados a los profesores y alumnos.

* *
* *

El Premio Orrego Carvallo, otorgado al alumno más destacado en los estudios de Piano o Violín, ha sido adjudicado este año a Manuel Rueda González, estudiante de piano. Manuel Rueda ha nacido en la República Dominicana, pero su aprendizaje artístico lo ha llevado a cabo en nuestro país, con las profesoras Rosita Renard y Herminia Raccagni.

El Premio Pochita Núñez, creado por los padres de la que fué distinguida alumna del Conservatorio para estimular los estudios de los niños que cursan disciplinas musicales, fué otorgado el presente año a Mauricio Rosenmann (Piano) y María Quintero (del curso de Teoría de la Música).

ESCUELA DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD

La Escuela de Verano de la Universidad de Chile, que desarrollará sus actividades durante el mes de Enero, consulta varios cursos de especialización sobre materias musicales, a cargo de profesores del Conservatorio Nacional.

FOLKLORE CHILENO EN EL PERU

El profesor y compositor peruano Andrés Sas, dictó una conferencia sobre «Folklore Musical de Chile» en el ciclo de las organizadas por la revista «Insula» de Lima. Como ilustración de su documentada charla, el señor Sas hizo oír el «Album de Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile», grabado en discos por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes.

TEMPORADA DE VERANO EN VIÑA DEL MAR

El Director Artístico de la I. Municipalidad de Viña del Mar, presentó a una comisión de regidores nombrada al efecto, el proyecto de actividades musicales que tendrán lugar en el vecino balneario, durante la presente temporada de Verano. Se aprobó la realización de conciertos y funciones de ópera y ballet, conforme al siguiente programa general.

La Temporada se extenderá desde el 20 de Enero hasta la primera quincena de Febrero. Participarán en ella la Orquesta Sinfónica y los Coros del Teatro Colón de Buenos Aires, los Coros de la Sociedad Wagneriana de la misma capital, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y distinguidos y prestigiosos solistas, cantantes e instrumentistas.

Entre las grandes obras sinfónico-corales que figurarán en los programas están la Novena Sinfonía de Beethoven, interpretada por la Sinfónica y Coros del Colón de Buenos Aires, dirigidos por el maestro Erich Kleiber; los Nocturnos para orquesta y coros de Debussy y la Misa de Requiem de Mozart, interpretados por la Sinfónica de Chile y los Coros de la Sociedad Wagneriana de Argentina, bajo la dirección del maestro chileno Víctor Tevah. La Sinfónica de Chile tendrá asimismo una destacada participación en las funciones de ópera, singularmente en «La Serva Padrona» de Pergolesi y en «Hansel y Gretel» de Humperdinck.

El Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical interpretará las obras, «Drosselbart»,—argumento de Jooss, coreografía de Uthoff, música de Mozart,—y «Coppelia», con coreografía de Uthoff y música de Delibes.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL FOLKLORE MUSICAL

Este Instituto, dependiente de la Facultad de Bellas Artes, ha proseguido durante 1946 una intensa labor, bajo la dirección del profesor-jefe don Eugenio Pereira Salas.

El trabajo ejecutado puede clasificarse en cinco grupos de actividades: a) trabajo bibliográfico; b) trabajo de investigación; c) trabajo de recopilación; d) proyecciones folklóricas; e) vinculaciones interamericanas.

a) *Trabajo bibliográfico*: organizado a fin de servir las consultas y solicitudes de diversos puntos del país y del extranjero. Completó una bibliografía metódica, que presenta el panorama de la labor desarrollada por las diversas generaciones que se han dedicado a estos estudios en Chile. Tiene en publicación una «Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno», secundada por una «Bibliografía musical de Chile», en la que se ha procurado dar cabida a las obras de carácter popular y folklórico que corren impresas por las diversas editoriales, desde la introducción de la litografía.

b) *Trabajo de investigación*: Termináronse para su publicación dos extensos trabajos monográficos: «Aires infantiles en la tradición chilena» (rondas, romances y letrillas que cantan los niños de Chile) y «El canto a lo divino en Chile», estudio histórico y técnico, con una extensa antología de las formas más usuales y divulgadas en este tipo literario-musical.

c) *Trabajo de recopilación*: la escasez de recursos no ha permitido durante el presente año una grabación intensiva sobre el terreno mismo; pero, para subsanar este atraso, se ha intensificado el trabajo de ubicar, por medio de encuestas y viajes de personas destacadas, las localidades más apropiadas para realizar estas indispensables labores en el futuro. Por otra parte, se han hecho venir a Santiago diversos cantores, intérpretes de formas tradicionales, que han sido grabadas en el departamento respectivo de la Facultad de Bellas Artes.

d) *Proyección folklórica*: cupo al Comité Técnico de este Instituto la tarea de organizar durante el presente año un ciclo de audiciones y conferencias, destinadas a conmemorar el Centenario de la palabra «folklore». Se invitó a un grupo de personalidades y se trazó un plan de conciertos, exposiciones, charlas y transmisiones radiales que, bajo el nombre de «Semana del Folklore Chileno» se desarrolló en Santiago, entre el 18 y el 25 de Agosto.

e) *Vinculaciones internacionales*: se ha mantenido una colaboración estrecha con las instituciones similares de América y aquellas europeas que han reanudado sus actividades. Al efecto, se han realizado trabajos de recopilación para el «Folklore de América» que dirige el profesor Ralph S. Boggs, de la Universidad de Carolina del Norte; para la Asociación Folklórica Argentina que dirige el Dr. Santos S. Faré; para Mr. John W. Beattie, de la Northwestern University de Estados Unidos y para Miss Vanett Lawler, de la Unión Panamericana.

MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

El compositor Alfonso Letelier, miembro de la Comisión Chilena de Intercambio Musical, ofreció en la Asociación Cultural Hispanoamericana de Madrid y en otros centros, varias conferencias, singularmente sobre temas folklóricos, analizando la influencia de la música culta y popular española sobre el cancionero folk-

lórico de Chile. En otra de sus interesantes charlas presentó un estudio del estado actual de la música artística en Chile.

*
* *

Acario Cotapos se ha trasladado desde Buenos Aires, donde residió en los últimos años, a París. En la capital francesa, una de sus principales orquestas, bajo la dirección del maestro Alfred Wolf, ejecutará fragmentos sinfónicos del drama lírico «Voces de Gesta», «Cuatro Preludios Sinfónicos» y otras composiciones de nuestro compatriota.

CONCIERTOS

EL BALLE T «DROSSELBART»

Después de un año y meses de preparación tan intensa como completa, que significó para profesores y alumnos una tarea de relieves extraordinarios, el Miércoles 13 de Noviembre se presentó en el Teatro Municipal el ballet «Drosselbart» (El Príncipe Mendigo), por el conjunto de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.

Para quienes han seguido de cerca el desarrollo de este excelente plantel de educación artística, creado hace solo cinco años por el Instituto de Extensión Musical, bajo la dirección de Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, la preparación de este hermoso cuento coreográfico,—basado en un argumento de Kurt Joos, extraído de un cuento de Grimm y sobre música de Mozart,—no era desconocida en sus líneas generales. Pero aun para ellos, el estreno de «Drosselbart» significó, tanto como para el público numeroso que acudió al Teatro Municipal, una de las veladas de arte más brillantes y, al mismo tiempo, más enorgullecedoras para nuestra cultura, que se ve enriquecida con un espectáculo tan completo como sólo muy de tarde en tarde celebrados conjuntos extranjeros podían ofrecernos.

Esta opinión fué compartida también por el juicio unánime de la crítica metropolitana, que saludó este espectáculo con términos en que se reflejaba cabal comprensión de los méritos técnicos y artísticos desplegados por los profesores y alumnos de la Escuela de Danzas. Se confirmaban así las predicciones de tan eminentes personalidades como Fritz Busch, Eugene Ormandy, Claudio Arrau y otros, que tuvieron ocasión de presenciar los ensayos de «Drosselbart» y quisieron dejar estampadas sus impresiones y su felicitación para los directores de la Escuela.

En otro aspecto, esta presentación de la Escuela de Danza parece, afortunadamente, encerrar una excepción a esa difundida costumbre nuestra de apocar casi por sistema lo nacido bajo los ojos un tanto desconfiados de los compatriotas. Decimos esto

porque el público no dejó de asistir y de aplaudir, con entusiasmo pocas veces visto, las doce representaciones cumplidas por «Drosselbart» en esta temporada. Parece que va formándose una conciencia clara de cuanto somos capaces de alcanzar en el terreno del arte, y vamos aprendiendo a estimular las iniciativas que, como ésta, están dirigidas con eficiencia y honestidad artística indudables.

En «Drosselbart» han tenido amplio campo para hacerse presente las cualidades de maestro coreógrafo, que Ernst Uthoff había expuesto ya en «Coppelia» y otras celebradas composiciones que se han apreciado en las temporadas de ópera. Pero su labor en este ballet supera con mucho los mejores momentos alcanzados en todos sus trabajos anteriores. La variada ambientación de los seis cuadros en que se desarrolla el argumento; la gran cantidad de personajes y los cambios psicológicos que les llevan desde la expresión de alegría o fina comicidad a instantes de ternura o dramatismo desgarrador; la valorización adecuada de los números de interés individual y de los movimientos de conjunto, con toda su riqueza de posibilidades, constituyen multitud de problemas que han sido resueltos por Uthoff con una maestría que merece los aplausos más calurosos e incondicionales.

Pero si Ernst Uthoff posee en alto grado las cualidades de un creador coreográfico de primer rango, es también cierto que ellas han podido manifestarse por medio de un numeroso cuerpo de danzarines, tan disciplinados como sensibles, con los cuales pudo obtener una interpretación tan homogénea, segura y técnicamente impecable, como a primera vista parecería difícil obtener con alumnos. Pero ello no sólo fué posible, sino que, además, en los roles principales alternaron los nombres de profesores y alumnos, en una alianza que por sí sola demuestra el alto grado de eficiencia alcanzado por la nueva promoción de bailarines chilenos.

Pese a que una labor esencialmente de conjunto como es ésta, no deja lugar para destacar individualmente a nadie en particular, es necesario decir por lo menos algunas palabras respecto de los principales intérpretes. Respecto de Lola Botka, en su papel de La Princesa, no creemos necesario expresar nada más que lo que naturalmente surge de su nombre. Una artista de su cartel, con un temperamento tan exquisitamente dramático, tan dueña de la escena como del más sutil matiz emocional, actuó en su papel con toda la propiedad que el propio Kurt Jooss supo descubrirle, cuando al crear «Drosselbart» le asignó a ella dicho papel, en tiempo en que pertenecía a su célebre conjunto. De igual manera, Rudolf Pescht, en su doble carácter de el Rey Drosselbart y el incógnito Flautista Mendigo, dió vida extraordinaria a ambos personajes, con su temperamento de selección y su técnica inmejorable. En el rol del Viejo Rey vimos a Andréé Hass, quien supo animarlo con pleno acierto expresivo. Junto a estos tres nombres de profesores de la Escuela, se inscribieron los de alumnos que, por cierto, están mucho más allá de lo que comúnmente encierra esa denominación. Así Alfonso Unanue, a quien correspondió actuar en

tres roles de muy diferente carácter, acreditó sobresalientes condiciones de actor y bailarín, para quien los papeles característicos a su cargo fueron una oportunidad para señalarlo como uno de los elementos de mayor valía formados en la Escuela. Asimismo, los nombres ya conocidos y apreciados de Lissy Wagner, Carmen Maira, Virginia Roncal, Lilian y Ana Blum, Eva Pizarro e Irma Valencia, y los de Patricio Bunster, Luis Cáceres, Martín Lande, José Verdugo, junto a los componentes del Cuerpo de Baile, tuvieron destacada y eficiente labor. Los cuadros de conjunto, como el dramático segundo cuadro que se ubica en el Barrio Pobre,—a nuestro modo de ver el más intenso y mejor logrado de todos, individualmente considerado,—o el ágil y coloreado cuarto cuadro, con sus pintorescas escenas del Mercado, alcanzaron una vitalidad y una riqueza ambiental que es fruto de su labor colectiva en la que el menor detalle es decisivo.

De acuerdo con la inteligente disposición del maestro Uthoff, destinada a no crear papeles irremplazables, y al mismo tiempo, dar oportunidad de superarse a los mejores elementos, en algunas de las representaciones de «Drosselbart», se cambiaron algunos papeles principales. Correspondió, por ejemplo, a Lissy Wagner y a Malucha Solari desempeñar el rol de La Princesa. Estas jóvenes danzarinas supieron mantener la línea de depurada dramaticidad encargada a dicho papel, con una propiedad y expedición que habla muy en alto del sistema de enseñanza seguido por la Escuela y de la calidad dramática y técnica alcanzada por ambas artistas.

La parte musical de «Drosselbart» estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, que, dirigida por Víctor Tevash, cumplió su tarea con la eficiencia que le es unánimemente reconocida. Los bien logrados trajes diseñados por Hedy Krassa y los decorados debidos a Jaime Errázuriz y Francisco Méndez, que a nuestro juicio pudieron haber tenido una relación más estrecha con el argumento, completaron el complejo montaje de este ballet, cuyo estreno marcará sin duda una fecha de las más felices en nuestra vida artística.

DANIEL QUIROGA.

FESTIVAL MANUEL DE FALLA

El Viernes 19 de Diciembre se llevó a efecto en el Teatro Municipal, el último concierto sinfónico de la temporada, que fué dedicado a rendir un homenaje a Manuel de Falla y, al mismo tiempo, a cooperar a las Fiestas de Navidad de los niños pobres.

Este concierto fué dirigido por el Director titular de la Sinfónica de Chile, maestro Armando Carvajal, y contó con la participación de la contralto Marta Rose y del pianista Alfonso Montecino.

Desde un punto de vista artístico, tanto el programa como la

interpretación ofrecida por Carvajal, constituyeron uno de los mejores conciertos ofrecidos en la temporada sinfónica de 1946, a la vez que, sin ninguna duda, ha sido la ocasión en que el arte del malogrado músico español ha sido puesto de relieve con mayor propiedad y justa valoración de su estética.

Destacaremos la ejecución ofrecida por Carvajal de «El Amor Brujo», ofrecido esta vez en la Suite completa. El intenso estudio y la preparación cuidadosa de esta obra capital en la música española y en el arte de Falla, tuvo esta vez una realización que no titubeamos en calificar de sobresaliente por todos conceptos. Trozos como la Introducción, la Danza del Fuego, El Círculo Mágico, la Danza del Miedo, fueron animados con vigorosa y dúctil batuta, que supo presentarlos con una excepcional vitalidad y riqueza de matices. Correspondió a la contralto Marta Rose, joven cantante que hacía su primera presentación junto a la orquesta, desempeñar el rol solista en los números correspondientes de esta obra. Por cierto que el público pudo darse cuenta de que estaba en presencia de un indiscutible nuevo valor, ya que ella es dueña de un material de voz lleno y de hermoso y cálido timbre, aunque todavía no posee la suficiente experiencia para dominar la tensión nerviosa que supone la tarea de solista. Si esto afectó en cierto modo el resultado artístico de su tarea, fué también comprendido por el público, que le alentó con su aplauso. Marta Rose, si continúa estudiando con la seriedad con que ha iniciado el difícil aprendizaje del canto, tendrá, a no dudarlo, un amplio éxito, ya que sus condiciones naturales lo hacen, y con exceso, vaticinarlo.

En la segunda parte del programa se ejecutó «Noches en los Jardines de España», esas deliciosas «impresiones sinfónicas para piano y orquesta», como las llamó su autor, que esta vez contaron al joven pianista y compositor Alfonso Montecino en el papel solista.

Para quien ha seguido la carrera de Armando Carvajal y conoce no sólo su afectuosa dedicación a la música española, sino la comprensión que posee del estilo sinfónico al que pertenece esta obra, de las más representativas de Falla, no puede extrañar el excelente resultado logrado por él en esta obra. Ha sido una de las mejores interpretaciones que le hemos escuchado, y en la que la atmósfera sutil y evocadora que de Falla consiguió crear con una orquestación tan refinada en su técnica «impresionista», alcanzó una realización digna de todo aplauso. Montecino, de acuerdo con la función dada al piano en esta obra, que se aleja del concepto solístico tradicional, supo fundir la sonoridad de su instrumento en el conjunto y destacarlo cuando le correspondía, con la segura técnica y la penetrante musicalidad que le hace figurar entre los mejores representantes de la nueva generación de músicos chilenos. Fué ésta, sin duda, una difícil prueba para sus condiciones de intérprete y por cierto que no sólo supo salir adelante en ella, sino acreditar una vez más su firme personalidad musical.

El concierto terminó con tres danzas de «El Sombrero de Tres Picos», en las que nuevamente Armando Carvajal recogió el

aplauso entusiasta que premió su labor de director del que, como dijimos, ha sido uno de los más brillantes conciertos del año.

D. Q. N.

CONCIERTOS AL AIRE LIBRE

Una feliz iniciativa, que se vió coronada con pleno éxito, constituyó la organización de conciertos gratuitos al aire libre que, desde mediados de Noviembre hasta fines de Diciembre se desarrollaron todos los Jueves, a las 19.30, frente a la Escuela de Bellas Artes, en el Parque Forestal.

Si se buscaba llevar la música a otros sectores de público que no fueran los que habitualmente pueden asistir a los conciertos del Teatro Municipal, bien se puede estar satisfecho del resultado alcanzado. Un público, por término medio superior a las diez mil personas, fué el que asistió a estos conciertos, realizados en uno de los paseos más bellos de la capital, en el que los árboles y las flores prestaban acogedor ambiente.

La dirección de la Orquesta Sinfónica de Chile fué compartida alternativamente por los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah, quienes desarrollaron diversos programas, a base de obras completas o de fragmentos de ellas, incluyendo siempre alguna producción de un músico chileno. Se escucharon, así, la Quinta Sinfonía de Beethoven, la Sinfonía Inconclusa de Schubert y Oberturas de Wagner y Weber, junto a fragmentos de «El Amor Brujo» y «La Vida Breve» de Manuel de Falla, las «Danzas del Príncipe Igor» de Borodin y el «Capricho Español», de Rimsky Korsakov, entre las obras extranjeras, y obras de los autores chilenos, Enrique Soro, Próspero Bisquertt y Alfonso Leng.

El quinto concierto de esta serie comprendió un festival sinfónico coral, en el que participó el Coro Universitario que dirige Mario Baeza G., celebrado conjunto juvenil formado por estudiantes de la Universidad de Chile, que tuvo a su cargo un programa en el que se incluyeron obras de los polifonistas del renacimiento y composiciones de autores nacionales, como María Luisa Sepúlveda, Alfonso Montecino y Vicente Salas Viu. Terminó este concierto, con el Alleluia del «Mesías» de Haendel, por el Coro y la Orquesta Sinfónica.

El sexto y último concierto de esta Serie, se llevó a efecto el Jueves 26 de Diciembre, y se realizó a base de un festival de compositores rusos. Se ejecutó bajo la dirección de Armando Carvajal, un programa que comprendió obras de Borodin, Rimsky Korsakov, Mussorgsky y Tchaikowsky. Como en los anteriores, un público excepcionalmente numeroso asistió a este concierto y aplaudió con entusiasmo el desarrollo del programa.

El éxito obtenido por la iniciativa que dió lugar a estas audiciones, puede hacer pensar en una más vasta planificación de ellas. Será necesario considerar, en lo sucesivo, la construcción de una instalación acústica portable, que facilite la audición, junto con la

adecuada instalación de los micrófonos y altoparlantes, indispensables, pero también muy peligrosos desde el punto de vista musical, por las inevitables «traiciones» que suelen traer consigo.

CONCIERTOS SINFONICOS POPULARES

En el Teatro Coliseo, ubicado en uno de los barrios más poblados de la capital, se desarrolló una serie de conciertos a precios populares, en los que se congregó un público tan numeroso que las localidades se agotaron por completo en casi todos ellos.

Esta serie de conciertos fué inaugurada el Lunes 25 de Noviembre, bajo la dirección de Víctor Tevah, con un concierto que comprendió la ejecución de la Quinta Sinfonía de Beethoven, el Concierto para cello y orquesta de Boccherini y la Danza Fantástica, de Enrique Soro. En este concierto se presentó en público el joven ejecutante de cello, Arnaldo Fuentes, que cumplió su tarea con expedición técnica y fina musicalidad, que le anuncian un brillante éxito en su carrera de solista en ese noble y difícil instrumento.

El 16 de Diciembre se realizó el segundo concierto de esta serie, bajo la dirección de Armando Carvajal, que comprendió entre otras obras, la Obertura «La Gruta de Fingal», de Mendelssohn, el Concierto para piano y orquesta llamado «de la Coronación», de Mozart, y «En la Alameda», del compositor chileno Próspero Bisquertt. En el Concierto de Mozart actuó como solista la joven concertista Julia Searle, que dió una versión muy estimable de esta bella obra, en la que demostró un bonito sonido y un serio concepto interpretativo.

El último concierto popular ofrecido en esta sala, se llevó a efecto el Domingo 29 de Diciembre, también bajo la dirección de Armando Carvajal, y fué él una repetición del Festival Manuel de Falla, realizado antes en el Teatro Municipal. El programa fué el mismo, es decir la Suite de «El Amor Brujo», «Noches en los Jardines de España» y tres Danzas de «El Sombrero de Tres Picos».

EL BALLET COPPELIA EN FUNCIONES POPULARES

Alternando con los conciertos sinfónicos populares, en la misma sala, es decir en el Teatro Coliseo, se efectuaron tres representaciones del Ballet de Delibes, Coppelia, por el conjunto de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.

El conjunto de la Escuela de Danza tuvo en estas funciones populares una acogida extraordinaria. En las tres funciones realizadas y que tuvieron lugar los días 2, 9 y 23 de Diciembre, el público agotó por completo las localidades del amplio teatro, al extremo que hubo que autorizar la permanencia de cierto número de personas de pie.

En las representaciones a que hacemos mención, los papeles principales de «Coppelia» estuvieron entregados por entero a los alumnos más destacados de la Escuela. Así «Coppelia» estuvo a

cargo de Virginia Roncal, en las funciones del día 2 y 23 de Diciembre, y de Ana Blum, en la efectuada el 9 del mismo mes. El rol de Franz estuvo en estas ocasiones a cargo de Luis Cáceres. Aparte de estas innovaciones, que dieron oportunidad de mostrar el alto grado de asimilación y de eficiencia alcanzado por los nuevos valores de la danza formados en nuestro país, el resto de los roles fueron desempeñados en la forma acostumbrada por Malucha Solari, como Swanilda y Patricio Bunster, como Coppelius, aparte del resto de los personajes a cargo del cuerpo de baile, los que ya han sido objeto de comentarios anteriores.

EL VIOLINISTA PEDRO D'ANDURAIN

En la primera quincena de Diciembre, el joven violinista Pedro D'Andurain ofreció dos conciertos en el Teatro Municipal, a modo de despedida de Chile, pues, dentro de poco partirá a Estados Unidos en viaje de estudio y perfeccionamiento.

Este joven ejecutante, formado en el Conservatorio Nacional de Música en el curso del profesor Luis Mutchsler, dió desde muy temprana edad pruebas de sus excepcionales condiciones de violinista. En el curso de sus estudios de Conservatorio se distinguió constantemente en las presentaciones de alumnos organizadas por ese establecimiento y, más tarde, en conciertos públicos en que tanto la crítica como el público le manifestaron su aplauso y su fe en su futuro desarrollo.

En los dos conciertos a que hacemos mención, este joven artista que cuenta poco más de 20 años, presentó obras de tanta significación como la Partita de J. S. Bach para violín solo, la Sonata para violín y piano de César Franck, la Sinfonía Española de Lalo, y algunas obras virtuosísticas del repertorio corriente.

A nuestro modo de ver, en Pedro D'Andurain existe hoy en día, una inclinación dominante hacia el juego virtuosista, en el que su indiscutible dominio técnico tiene ancho campo de lucimiento, antes que un deseo de profundizar los problemas de la interpretación musical. Prueba de ello es la ausencia en sus programas de las obras fundamentales escritas para su instrumento por los clásicos, y que son indispensables para asentar un juicio definitivo sobre un ejecutante. Lo dicho antes vale también para la ejecución de la Partita de Bach, en que muchas veces dejó de lado la valorización propiamente musical, para complacerse en el solo juego técnico, muy brillante, pero inapropiado. Observaremos también esta falta de profundización en la Sonata de Frank, en que el reconcentrado lenguaje del músico belga hace necesario un temperamento de mayor madurez interpretativa que el que pudo ofrecerle el joven ejecutante. El pianista que compartió esta responsabilidad con D'Andurain, estaba a su vez muy lejos de ser el emotivo y seguro colaborador que imaginara el organista de Santa Clotilde.

No obstante, D'Andurain, que a su hábil mecanismo une un bello sonido, es evidentemente uno de los buenos representantes de

nuestra joven generación musical. Si logra superar su actual punto de vista de ejecutante virtuoso, y mediante una disciplina intensa consigue enderezar su marcha hacia caminos de más difícil pero más valioso acceso, Chile tendrá en él, andando el tiempo, un nuevo motivo de orgullo artístico. Se lo deseamos verdaderamente.

D. Q. N.

CONCIERTOS EDUCACIONALES

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en colaboración con el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, y asesorado por un Comité Técnico especialmente nombrado y formado por prestigiosos profesores y personas interesadas en la educación musical escolar, realizó un vasto plan de conciertos sinfónicos y de cámara, prosiguiendo la labor de años anteriores.

Se ofrecieron durante el año ocho conciertos sinfónicos dedicados a los escolares de educación secundaria y seis a los de educación primaria de Santiago; más quince conciertos de música de cámara, incluyendo los de carácter folklórico y coral.

Cada uno de estos conciertos, ofrecidos en diversos teatros de barrio y muy especialmente en el Teatro Caupolicán, por su mayor capacidad, movilizó aproximadamente a 10.000 niños cada vez. De esta manera, se puede asegurar, que la totalidad de la población de educandos en Santiago ha tenido la oportunidad de asistir, por lo menos a dos o tres conciertos, con cambio de programa durante el año.

En provincias, se realizó igualmente una intensa labor de extensión educacional a través de la jira de la Orquesta Sinfónica de Chile en el mes de Abril y en el envío sistemático de solistas. Fueron éstos: Rosita Renard, Blanca Hauser, Nicanor Zabaleta, Olga P. de Coelho, Nicolás Arene, Tito Ledermann y las hermanas Margot y Estela Loyola, que merecen especial mención por cuanto lograron ofrecer un total superior a veinte conciertos, especialmente dedicados a los escolares y población trabajadora de las zonas industriales y mineras del sur.

Actuaron como directores en los conciertos educacionales los maestros Armando Carvajal, Víctor Tevah y Mario Baeza Gajardo; este último dirigiendo el Coro de la Universidad de Chile. Colaboraron como solistas en estos conciertos de conjuntos las cantantes Blanca Hauser y Graciela Sander y Tito Ledermann, violinista. Los conciertos de cámara ofrecidos en los planteles educacionales estuvieron a cargo de la pianista Edith Fischer Weiss; violinista Tito Ledermann; violoncellista Nicolás Arene; el arpista Nicanor Zabaleta; la cantante Olga Prager Coelho; las hermanas Margot y Estela Loyola, folkloristas; y Flora Guerra Vial, Diego García de Paredes y Carlos Oxley como pianistas acompañantes.

Cada una de estas audiciones fué preparada por notas sobre los programas, enviadas a los colegios y profesores de música, en

las que se insertaron pequeñas biografías de los autores cuyas obras se habían de ejecutar, como asimismo los temas musicales de mayor importancia, a fin de que les fueran dados a conocer a los niños con anticipación, para poderlos reconocer durante el concierto mismo. Los conciertos contaron también con la colaboración de un locutor, que tuvo a su cargo la ambientación de cada obra y las explicaciones más vastas de cada una.

F. S.

ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

Entre las actuaciones de solistas con que se ha cerrado la temporada de conciertos de 1946 en Buenos Aires, merecen destacarse los ejecutados en el mes de Diciembre por la soprano Gabriela Moner, la clavecinista Josefina Prelli y el pianista Eduardo Vercelli. Actuó la primera en el Teatro del Pueblo e interpretó como obras sobresalientes los «Cantos y Danzas de la Muerte» de Modesto Mussorgsky y los «Cinco Poemas de Baudelaire» de Claude Debussy. Josefina Prelli, en el Teatro Municipal, tocó el «Concierto Italiano» de J. S. Bach y obras de Couperin, Scarlatti y Mozart. Eduardo Vercelli unió en su programa a las obras del repertorio clásico del piano,—Chopin, Schubert, Mendelssohn,—composiciones del músico argentino Alberto Williams.

*
* *
*

En el Teatro Colón, en función extraordinaria consagrada al Día de la Música, se estrenó el poema musical y coreográfico «Vidala», música de la compositora argentina Ana Serrano Redonnet, libreto de Miguel P. Tato. «Vidala», que sus autores califican de «retablo tradicional», evoca a través de sus seis cuadros, prólogo y epílogo, diversas estampas del costumbrismo criollo. Bajo el punto de vista escénico, «Vidala» es una obra mixta, en la que alternan los cuadros plásticos con los danzados, el comentario musical con las partes cantadas. La compositora ha hecho abundante uso de motivos folklóricos.

URUGUAY

Acontecimiento musical de singular relieve ha constituido el estreno en América de «Jeanne D'Arc au Bucher», oratorio con música de Arthur Honegger, sobre poemas de Paul Claudel.

El estreno de esta impresionante composición tuvo lugar en los estudios del SODRE de Montevideo, bajo la dirección del maes-

tro Lamberto Baldi. Fué interpretada por la Orquesta, Coros y Cuerpo de Ballet de Sodre; los solistas, cantantes y recitantes, fueron los mismos que estrenaron la producción de Honegger en Francia, poco antes de la pasada guerra.

CUBA

La Orquesta Sinfónica de La Habana, bajo la dirección del maestro Erich Kleiber, ha ofrecido una temporada de conciertos del mayor interés. Participó en uno de ellos como solista, nuestra compatriota la pianista Rosita Renard, en el Concierto en Do menor de Mozart.

En el quinto concierto de la temporada, celebrado a principios de Diciembre, la Sinfónica de La Habana rindió un homenaje a Manuel de Falla, estrenando la suite «Homenajes», última obra para orquesta del genial compositor, cuya partitura fué estudiada por Kleiber, bajo la dirección del autor, durante su última visita a la Argentina.

Un estreno de interés en estos conciertos lo constituyó la suite de Telemann, titulada «Música de Mesa», por formarla una serie de piezas escritas para amenizar un banquete principesco.

ESTADOS UNIDOS

El Metropolitan Opera House de Nueva York, anuncia el estreno de la ópera «The Warrior» (El Guerrero) del compositor norteamericano Bernard Roggers, en su próxima temporada de invierno. La obra ha sido seleccionada en un concurso organizado por este prestigiado establecimiento, como la mejor obra americana de este género. Bernard Roggers es un destacado compositor, autor, en general, de obras dramático-vocales y profesor de composición de la Eastman School of Music.

*
* *

Rodzinsky, director titular de la Orquesta Sinfónica de Nueva York, acaba de estrenar en esta ciudad la «Oda al Fin de la Guerra» de Sergei Prokofief, en un programa en que figuraba el Oratorio «San Francisco de Asis», del compositor contemporáneo francés Maurice Rosenthal. Esta última obra fué dirigida por el autor, quien en la actualidad realiza una gira por América, actuando igualmente el Coro del Westminster College de New Jersey.

*
* *

La Cantata titulada «Song of Anguish», del joven compositor Lukas Foss, ha sido seleccionada por Serge Koussevitzky para ser estrenada en uno de los programas que la Orquesta Sinfónica de Boston realizará durante el mes de Marzo de 1947. Es ésta una Cantata para barítono y orquesta, basada en textos bíblicos del

Libro de Isaías. Lukas Foss, quien aun no pasa los veinticinco años, es uno de los valores jóvenes que más prestigio ha alcanzado en la vida musical de Estados Unidos durante los últimos tres años.

* *
*

Leonard Bernstein, el joven director y sucesor de Leopoldo Stokowsky en la orquesta del City Center de Nueva York, está realizando una interesante labor de difusión de la música contemporánea en sus conciertos de la presente temporada de Invierno. Entre las obras actuales que han sido ejecutadas bajo su dirección figuran la Sinfonía de Leningrado de Schostakovich, Concierto para dos pianos y orquesta de Milhaud, Música para cuerdas, celesta y percusión de Béla Bartók, Sinfonía Tercera de William Schuman, Concierto para piano y orquesta de Aaron Copland y una presentación completa de Edipo Rey de Igor Strawinsky.

* *
* *

El 11 de Diciembre, recién pasado, se ejecutó en Boston la Sonata para violín y piano del compositor chileno Juan Orrego Salas. La obra fué estrenada en esta ciudad en un programa de Música de Cámara Contemporánea, auspiciado por la Universidad de Harvard, en que figuraban además de ésta, la Sonata para dos pianos de Igor Strawinsky, tres duetos vocales de Louise Talma, Sonata para violín y piano de Douglas Allanbrook y Sonata para dos pianos de Alexis Haieff. La Sonata de Orrego Salas fué interpretada por la violinista Sarah Cunningham y el pianista Robert Middleton.

INGLATERRA

Londres ha recibido durante Noviembre y Diciembre la visita de varios notables músicos extranjeros. Zoltan Kodaly dirigió la primera ejecución de su propio Concerto para Orquesta, en un programa irradiado desde el People's Palace (Palacio del Pueblo), incluyendo también la Sinfonía de William Walton, dirigida por el compositor. Bruno Walter volvió a este país para dar una serie de conciertos dedicados especialmente a los grandes clásicos alemanes y vieneses. El tercer acontecimiento musical de gran interés fué la visita de la Orquesta de la Société de Concerts du Conservatoire de París, con su director, Charles Munch.

* *
* *

La Nueva Orquesta de Londres, juntamente con el Consejo de Artes de Gran Bretaña, está desarrollando un ciclo de conciertos dominicales en el Cambridge Theatre. Por su parte, la Orquesta Sinfónica de la BBC comenzó su temporada invernal en el Albert Hall, el Miércoles 16 de Octubre, con una ejecución de la Novena

Sinfonía de Beethoven, dirigida por Sir Adrian Boult. Habrá diez presentaciones en la nueva temporada, y entre los directores figuran Eugene Goossens, Sir Thomas Beecham y Rafael Kubelik.

* * *

Los Conciertos para Niños, de Ernest Read, fueron inaugurados en el Central Hall Westminster. El programa fué dedicado a Mozart, Beethoven y Brahms, y constó de las Variaciones sobre tema de Haydn, de Brahms, la Obertura de las Bodas de Fígaro, de Mozart, y el Rondino para Vientos, de Beethoven. La solista, en el Tercer Concierto para Piano, de Beethoven, fué Kathleen Long. Estos actos matinales de los Sábados han tenido gran éxito y presentan una característica notable: no son accesibles para adultos que no vayan acompañados por niños.

* * *

La Orquesta Sinfónica de Londres ha efectuado tres conciertos dominicales en el Albert Hall, dirigidos respectivamente por Basil Cameron, Eugene Goossens y George Weldon. Los programas comprendieron el Tercer Concierto para Piano, de Beethoven, ejecutado por Pouishnoff, un concierto para oboe de Eugene Goossens, interpretado por Leon Goossens, y arias de Ponchielli y Alfredo Catalani, cantadas por Eva Turner.

* * *

En el mes próximo pasado ha concluído la temporada de la Compañía de Opera San Carlo, en el Covent Garden. Las últimas representaciones fueron especialmente notables, por la presencia de Beniamino Gigli en los papeles más importantes. La Compañía de Ballet Vic Wells hará uso del Covent Garden por una temporada.

En el Cambridge Theatre, Don Pasquale y La Boheme siguen siendo presentadas con éxito. «The Snow Maiden» (La Doncella de Nieve) de Rimsky Korsakov, ha sido agregada al repertorio del Sadler's Wells. La nueva ópera de Benjamín Britten «The Rape of Lucretia» (La violación de Lucretia) fué difundida por radio el 11 de Octubre.

CRONICA RETROSPECTIVA

J. S. Bach a través de sus contemporáneos

PRIMERA REFERENCIA

He visto obras del famoso organista de Weimar, Joh. Sebastián Bach. Ciertamente son de tal calidad, que nos hacen estimarle muy en alto. No poseo información alguna acerca de si este Bach es un descendiente de Johann Michael Bach, y quiero por lo tanto pedirle que me ayude, en lo posible, con vistas a incrementar la colección de biografías mencionadas en el prólogo de mi trabajo «Das beschützte Orchestre».

(Johann Mattheson. 1717)

ESTILO ALEMAN EN LA MUSICA PARA CLAVE

En algunos trozos escritos para clave hay una clara distinción entre el estilo alemán y los otros. En los extranjeros encontramos que ni la estructura, ni la ornamentación, ni el trabajo de estos trozos, es tan perfecto como en el alemán. Estos últimos saben cómo emplear el instrumento en su mayor riqueza y de acuerdo con su propia naturaleza. Hay dos grandes hombres alemanes, Bach y Haendel, que ilustran lo antes dicho en forma sorprendente.

(Johann Adolph Scheibe. Septiembre, 1737).

BACH, EJECUTANTE Y DIRECTOR

«A Marcus Fabius Quintilianus».

No sé qué pensarías, mi querido Fabio, si volvieras del otro mundo, y pudieras ver a Bach (para mencionarle a él, quien no hace mucho fué mi colega en la Thomas-Schule de Leip-

zig), tanto tocando el «polychordum», que es como muchas cítaras en una, con todos los dedos de ambas manos, o dejando correr sus manos sobre las teclas del instrumento de los instrumentos el «organun organorum», cuyos numerosos tubos son traídos a la vida, con ambas manos a la mayor velocidad, y con sus pies produciendo por ellos mismos las más variadas y agradables combinaciones de sonidos en ordenada procesión. Si pudieras verle, digo, haciendo lo que no podrían haber hecho tantos de vuestras citaristas y seiscientos de vuestros tocadores de tibia todos juntos; no sólo como un tocador de cítara, sino que también cantando a una y ejecutando sus propias partes, cuidando de cada cosa y encauzando en ritmo y compás a más de treinta o cuarenta músicos (symphoniaci); a uno con un gesto, a otro golpeando con su pie en el piso, al siguiente con un dedo advertidor, dando la afinación precisa a uno en lo más agudo de su registro, a otro en sus notas graves y a un tercero en su registro medio. Manteniéndolos a todos juntos, ejecutando por sí mismo las partes más difíciles, notando cuándo y dónde se producen equivocaciones, tomando precauciones en cada parte, restituyendo cualquier desequilibrio, lleno de ritmo su cuerpo, escuchando la totalidad de las armonías con su oído maestro y al mismo tiempo emitiendo con su sola voz el sonido de todas las voces. Favorecedor como soy de la antigüedad, los resultados de nuestro Bach, y de todos aquéllos que puedan serle semejantes, aparecen ante mí, como los que nunca podrán haber obtenido muchos Orfeos, ni veinte Ariones.

(Johann Matthias Gesner. 1738).

UNA DEDICATORIA

Al más honorable, sabio y altamente estimado Compositor de Corte, y al más valioso patrón.

Muchos pensarán que yo he sido pretencioso al dedicar las presentes Sonatinas a Vuestro Honor, quien es tan grande y renombrado virtuoso, príncipe de los tocadores de clave. Pero, quienes piensan así, no han aprendido aún que la más grande virtud musical que Vuestro Honor posee está ornamentada con la excelente virtud de amabilidad y amor por vuestro vecino.

Reciba pues V. H. y más altamente estimado Compositor de Corte, de su más obediente servidor, ésta, mi obra.

EL AUTOR

[(De la «Tercera Media Docena de Sonatinas para Clave», de Georg Andreas Sorge. 1742).

FUGA OBLIGATA Y FUGA LIBERA

La verdadera fuga es de dos tipos, diferenciados de acuerdo con el tratamiento del sujeto:

a) «Fuga obligata», o fuga estricta, es aquélla en que no hay más material temático que el sujeto. Este hace su entrada en una voz después de la otra. Consecuentemente, todos los contrapuntos e interludios se derivan del sujeto principal y del contrapunto que primero aparece en contra de la respuesta, por medio de aumentaciones, disminuciones, movimiento contrario etc.; todo esto, sin embargo, debe aparecer unificado por imitaciones y armonías sólidas y coherentes. Cuando esta fuga estricta se trabaja, y toda clase de artificios se hacen posibles con el uso de las infinitas clases de imitaciones, contrapunto doble, cánones y cambios de tonalidad, debe llamársele por el nombre italiano de «Ricercare» o «Ricercata», que es una fuga de arte, una fuga maestra. Esta es la naturaleza misma de las fugas del gran maestro y difunto Kappelmeister Bach.

b) La fuga libre o «fuga libera», «soluta», «sciolta», es una fuga en la cual el sujeto no se emplea obligatoriamente a lo largo de la composición; y cuando éste se abandona, se emplean breves interludios trabajados en imitación y transposición, que tienen sólo similitud con el sujeto y con el contrapunto que aparece en contra de la

respuesta. De esta naturaleza son la mayor parte de las fugas de Händel.

(*Friedrich Wilhelm Marpurg. 1753*).

BACH CONTRAPUNTISTA

A veces cuatro sonidos sucesivos pueden ser disonantes. Cuando el movimiento es rápido y la melodía liviana y fácil, esto puede pasar; sólo en tiempos lentos esto es intolerable. Pero en tiempos rápidos no debe tampoco ocurrir muy a menudo, pues la música puede transformarse en algo muy complicado de oír. Es mejor en este sentido, el tomar como ejemplo al Maestro de Capilla Graun, el más plácido y pensante escritor de melodías, antes que tomar a Händel o Bach. Este último fué el más atrevido a este respecto, y por lo tanto sus obras requieren un estilo de ejecución muy especial, que corresponda exactamente con su manera de escribir, pues de otra manera muchas de sus cosas se tornan difíciles de escuchar. El que no tenga un concepto muy claro de armonía, no debe siquiera intentar tocar sus obras; pero quien encuentre el correcto estilo para ejecutarlas, verá que aun las fugas más complejas suenan hermosas.

(*Joh. Philipp Kirnberger. 1774*).

RECUERDOS DE LA VISITA DE BACH A FEDERICO EL GRANDE

Su Majestad (Federico el Grande), me habló entre otras cosas de música y de un gran organista llamado Bach (Wilhelm Friedemann), que ha estado por un tiempo en Berlín. Este artista ha sido dotado de un talento superior en profundidad de conocimientos armónicos y poder de ejecución. Pero quienes conocieron a su padre (Juan Sebastián) dicen que él es aún más grande en talento. El Rey participa de esta opinión, y para probarla me entonó un sujeto de una fuga cromática que él había dado al viejo Bach, quién al instante lo había empleado en una fuga a cuatro partes, luego en una a cinco partes y finalmente en una a ocho partes.

(*Gottfried Van Swieten. Julio 26, 1774*).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LA PRIMERA OPERA NACIONAL

La influencia de la ópera italiana comenzó a sentirse de una manera intensa entre nosotros a partir de 1830, año en que la Compañía Pizzoni-Caravaglia, procedente de Montevideo, interpreta por primera vez en el país, concertadas escenas de las diversas óperas de Rossini, Mercadante, Paine y Paer. La sugestión es ya enorme en 1844, y para acelerar el proceso, llegan de Lima, Teresa Rossi y Clorinda Pantanelli, los ídolos del antaño teatral.

«Cuatro representaciones, escribía Domingo Faustino Sarmiento, han bastado para producir el misterioso fenómeno de la transformación y este pueblo anti-filarmónico se ha convertido en una compañía de dilettanti que no habla sino de ópera, y que a cada instante quisiera entonar las armonías que han asido su corazón, y que a la primera nota hacen brotar un ramillete de recuerdos, una impresión de bienestar y de gozo. Tan cierto es que la música es hoy el hecho que nos domina, que puede uno estar seguro de que en toda tertulia, en toda mesa de té, de las ocho para adelante, no se discute, ni se habla sino de *Romeo y Julieta*, de la señora Pantanelli y Rossi, del *Marino Faliero*».

El contagio prendió pronto en los músicos. El primero en abordar el género, fué el Dr. Aquinas Ried, una de las figuras más atractivas de esta época lírica. Trotamundos romántico, bávaro de nacimiento, doctor inglés, y chileno por adopción y cariño, Ried entregó en 1846, el manuscrito de una obra, escrita en castellano, intitulada *Telésfora. Opera heroica en tres actos*. El texto estaba inspirado en un episodio de las luchas por la Independencia. El héroe, Pelayo, capitán patriota, vivía alejado del mundo a raíz de la reconquista española, en compañía de su cuñada Telésfora y de su sobrina Irene. Gonzalvo, oficial realista, va un día a ofrecerles protección, pero los inflamados discursos de Pelayo ablandan el corazón del soldado que abraza la causa de la independencia. En medio del fervor de las campañas, Pelayo es herido mortalmente. Telésfora le arranca la espada de la herida y arremete impetuosamente contra el enemigo. Muere Pelayo, y a su alrededor Irene y Gonzalvo se abrazan como símbolo del nuevo período que se inicia.

Diversos inconvenientes impidieron la representación de este primer drama lírico nacional, sólo uno de sus coros *Ea, campesinos, venid*, fué ejecutado años después en un arreglo de Guillermo Frick (1855).

El libreto de la *Telésfora*, editado en Valparaíso en Noviembre de 1846, tuvo éxito en el público. Un crítico hacía resaltar los siguientes méritos de esta obra literaria: «El autor no ha caído en la vulgaridad de personificar a la América en una india; él ha marcado dos épocas: una que acaba, otra que empieza. En la primera ve

los antecedentes de la América en España; en la segunda, la América es todavía la España rejuvenecida, nueva; las glorias indianas vienen a agruparse alrededor de ella, a identificarse con ella, a ensalzarla, pero no constituye por sí sola el pasado».

Aquinas Ried siguió cultivando el género y sucesivamente compuso: *Il Grenatiere* (1860); *Walhala* (1863); *Diana* (1868). A su muerte, acaecida en 1869, dejaba entre los manuscritos—perdidos más tarde en el terremoto de Valparaíso en 1906—fragmentos de *Ismenilda*, *Idoma* y *Ondega*, y el tema de una nueva y tercera ópera en español, el drama lírico nacional *Atacama*.

E. P. S.

RADIO

Transmisiones de la Facultad de Bellas Artes.—La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en colaboración con la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música, ha realizado durante 1946 por Radio Chilena, CB 66, una intensa labor cultural, enfocada en aspectos bien definidos, como es el haber dado a conocer la totalidad de la producción chilena impresa en discos y las más importantes obras de cámara actualmente grabadas.

Los programas, transmitidos cada Domingo de 14.30 a 16.30 horas, comprendieron obras sinfónicas de todas la épocas, escuelas y autores; obras de cámara de diversos géneros y las nacionales siguientes: PRÓSPERO BISQUERTT: «Nochebuena», tríptico; «Mé-tropolis», Poema sinfónico; «Taberna al amanecer»; «Procesión del Cristo de Mayo». ENRIQUE SORO: «Suite en estilo antiguo» y «Aires Chilenos». PEDRO HUMBERTO ALLENDE: «Escenas Campesinas», «La Voz de las calles» poema para orquesta y «Concierto para violoncello y orquesta». ARMANDO CARVAJAL: «Ocho piezas para niños». ALFONSO LENG: «Fantasía para piano y orquesta»; «Doloras N.º 1 y 3»; «Deja correr mis lágrimas», lied cantado por Blanca Hauser; «Canto de Invierno». DOMINGO SANTA CRUZ: Cuarteto para Cuerdas; Sinfonía Concertante para flauta solista y orquesta; «Tres Preludios Dramáticos» para orquesta; «Cantos de Soledad», para soprano y piano; «La mala Nueva» para coro mixto; «Suite de Cuerdas» y «Concierto para piano y orquesta». ALFONSO LETELIER: «Suite Grotesca» para orquesta. JORGE URRUTIA BLONDEL: «Danza del diablo vuelto sapo»; «Danza de la súplica» del ballet «La Guitarra del Diablo»; «Alhué», poema sinfónico. RENÉ AMENGUAL: Suite para flauta y piano; «Introducción y Allegro» para dos pianos; JUAN CASANOVA: «Estampas chilenas» para orquesta. CARLOS ISAMITT: «Friso araucano» para voces solistas y orquesta. JUAN ORREGO SALAS: Sonata para violín y piano.

La totalidad de estas grabaciones, realizadas por el Departamento respectivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Theo Buchwald, Víctor Tevah, Armando Carvajal y Fritz Busch, exceptuando algunas obras de Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz, grabadas por la BBC de Londres y otra de Juan Casanova, grabada en Buenos Aires, y de Juan Orrego Salas, grabada en los EE. UU. Han actuado como solistas en las grabaciones realizadas en Santiago, los cantantes Blanca Hauser, Matilde Broders y Jorge Sicard; el flautista David Van Vactor; los pianistas, Inés Santander, Hugo Fernández, René Amengual y Carlos Oxley, y el Coro de la Escuela Moderna de Música bajo la dirección de Alfonso Letelier.

Estas audiciones sistemáticas, enfocadas en un plan organizado de difusión de música sinfónica y de cámara, especialmente la

contemporánea, alternaron con las realizadas con motivo de las Fiestas Patrias, Navidad y Año Nuevo, festividades en las que la Facultad de Bellas Artes presentó conciertos de obras relacionadas con el espíritu de estas celebraciones.

Transmisiones del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical

Durante la Semana Folklórica que se celebró en Santiago, con motivo del primer centenario del uso del término «folklore» para señalar el saber tradicional del pueblo, se ofrecieron transmisiones radiales diarias por las principales emisoras de Santiago, contándose entre ellas: Radio Soc. Nacional de Minería, Soc. Nacional de Agricultura, Prat, La Americana, Pacífico, Santa Lucía, Cooperativa Vitalicia. Cada una de estas transmisiones, en las que se dieron a conocer cantos y danzas folklóricas y tradicionales chilenas, fué ambientada por apuntes y comentarios históricos a cargo del profesor jefe del Instituto, señor Eugenio Pereira Salas.

Transmisiones del Conservatorio Nacional de Música

En un espacio cedido gentilmente por CB 114, Radio Corporación de Broadcastings, ofreció el Conservatorio Nacional de Música, ocho interesantes transmisiones a cargo de distinguidos alumnos, que actuaron como solistas o en conjunto. La base de estas transmisiones la constituyó el Conjunto Sinfónico del Conservatorio, organizado y dirigido por el maestro Víctor Tevah, conjunto que interpretó obras de Haendel, J. S. Bach, Corelli, Boccherini, Mozart y Williams. Actuaron como solistas, ya sea con el conjunto sinfónico o en interpretaciones personales, las pianistas Fanny Melnick, Lelia San Martín, María Clara Cullell, Jorge Vivas y Alfonso Montecino; los violinistas Manuel Quintero y Agustín Cullell; el violoncellista Arnaldo Fuentes; la arpista Teresa Hoffter; las cantantes Olinfa Parada, Aída Saavedra y Olga Meza; los flautistas Juan Bravo y Sergio Muñoz. Se destacó principalmente la actuación del Trío del Conservatorio formado por Alfonso Montecino (piano), Agustín Cullell (violín) y Arnaldo Fuentes (violoncello). Durante estos conciertos se estrenaron obras de jóvenes compositores chilenos en formación en la cátedra de Composición del Conservatorio, como: Sonata para violín y piano de Gustavo Becerra y Sonata para piano de Alfonso Montecino.

Transmisiones del Coro de la Universidad de Chile

Bajo la dirección del maestro Mario Baeza Gajardo, ha ofrecido el Coro de la Universidad de Chile, interesantes audiciones semanales por Radio Sociedad Nacional de Minería; colocándose por su calidad vocal e interesantes programas como uno de los conjuntos corales de Santiago de mayor disciplina y nivel cultural.

INDICES

1.º—DE NUMEROS PUBLICADOS DURANTE EL AÑO 2.º DE ESTA REVISTA

N.º 10. Abril, 1946.

	Pág.
EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Intercambio Musical con el Perú	3
LEOPOLDO HURTADO.—La Nueva Música Argentina. Seis Cuartetos de Cuerdas.	7
ADOLFO SALAZAR.—Olivier Messiaen.....	13
EDUARDO LIRA ESPEJO.—Crónica del Cantar Colombiano.....	16
FIDEL CÁRCAMO.—Enseñanza de la Música en las Escuelas...	26
CRONICA RETROSPECTIVA.—ROMAIN ROLLAND, «Viajes Musicales al Pasado».....	43
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS. «El Maestro de don Diego Portales».....	45
CRONICA, DISCOS-RADIO, EDICIONES, Etc.	

N.º 11. Mayo.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ. La Asociación de Educación Musical	3
DANIEL QUIROGA.—Los Hermanos García Guerrero.....	7
ANDRÉS SAS.—La Música Culta de América. Consideraciones generales sobre su estado actual. (1.ª parte).....	15
EDUCACION MUSICAL, por CARLOS ISAMITT.—Aspectos Artísticos en la Reforma Gradual de la Enseñanza Secundaria	25
Asociación de Educación Musical. Noticias.....	28
El Congreso de Educadores de Música en Cleveland.....	29
La Educación Musical en Estados Unidos.....	30
CRONICA RETROSPECTIVA.—Zapiola y el Alba de la Música Chilena.....	42
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—«Las Tertulias Musicales en la Epoca de la Colonia»	44
CRONICA, LIBROS APARECIDOS, Etc.	

N.º 12. Junio.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Salas de Conciertos	3
AARÓN COPLAND.—La Música en Estados Unidos desde 1930..	7
RENÉ DUMESNIL.—La Querella del Diapasón.....	12

	Pág.
ANDRÉS SAS.—La Música Culta de América. Consideraciones sobre su estado actual. (2.ª parte).....	15
EDUCACION MUSICAL, por CARLOS ISAMITT.—En qué consiste la Educación Musical en Secundaria.....	23
LAURA REYES.—La Enseñanza Musical en las Escuelas.....	25
Informaciones.....	27
CRONICA RETROSPECTIVA.—Chopin o la más pura de las músicas, por André Gide.....	46
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—«Las Bandas Militares de Chile».....	48
CRONICA, DISCOS-RADIO, EDICIONES MUSICALES, Etc.	

N.º 13. Julio-Agosto.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Sobre la Crítica Musical.....	3
GILBERT CHASE.—Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo Musical.....	10
GABOR STEINBERGER.—Prejuicios sobre la interpretación musical.....	13
ROLAND D'ARC.—Reivindicación de Erik Satie.....	19
EDUCACION MUSICAL, por CARLOS ISAMITT.—El Folklore como Elemento Básico del Liceo Renovado.....	21
ELISA GAYÁN.—La Música, el Niño y el Kindergarten Musical.....	24
CRONICA RETROSPECTIVA.—Rimsky-Korsakoff y el Movimiento de «Los Cinco».....	51
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS. La Flauta en la Epoca Colonial.....	53
CRONICA, EDICIONES MUSICALES, LIBROS APARECIDOS, Etc.	

N.º 14. Septiembre.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Estímulo a la Música Chilena.....	3
CHARLES SEEGER.—Música y Musicología en el Nuevo Mundo.....	7
CARLOS A. HERRERA.—El Canto Uruguayo en la Música de Broqua y Cluzeau-Mortet.....	19
CRONICA RETROSPECTIVA.—Monteverdi. Un hombre de su tiempo.....	44
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—Los Comienzos de la Música de Cámara en Chile.....	46
CRONICA, EDICIONES MUSICALES, LIBROS APARECIDOS, Etc.	

N.º 15. Octubre.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—La Tradicional Opera de Septiembre.....	3
FREDERICK FULLER.—Bernard Shaw, crítico musical.....	6

	Pág.
DOMINGO SANTA CRUZ.—Las Masas y la Vida Musical.....	11
RENÉ DUMESNIL.—París recuerda a sus grandes músicos.....	20
EDUCACION MUSICAL, por TEOBALDO MEZA.—La Música en el Liceo Renovado. (1.ª Parte).....	23
CRONICA RETROSPECTIVA.—El dúo romántico de los Schumann.....	43
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—El Exotismo americano en la Opera.....	45
CRONICA, EDICIONES MUSICALES, LIBROS APARECIDOS, Etc.	

N.º 16. Noviembre.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Las actividades corales.....	3
Con motivo de la muerte de Falla.....	8
JOHN W. BEATTIE.—El compositor, el educador y la música para niños.....	10
VICENTE SALAS VIU.—Machado en Halffter. Glosa a unas sonatas EDOUARD ALPHOND.—Exportación de instrumentos y de música impresa.....	14
EDUCACION MUSICAL, por TEOBALDO MEZA.—La música en el Liceo Renovado. (2.ª parte).....	20
CRONICA RETROSPECTIVA.—Rousseau, crítico científico de Gluck.....	22
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—Las proezas sinfónicas del pianista Gottschalk.....	41
CRONICA, EDICIONES MUSICALES, LIBROS APARECIDOS, Etc.	43

N.ºs 17-18. Diciembre, 1946 - Enero, 1947.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—El Instituto de Investigaciones musicales.....	3
EUGENIO PEREIRA SALAS.—La Música de la Isla de Pascua.....	9
HONORIO SICCARDI.—Sobre la forma de Sonata.....	25
RENÉ DUMESNIL.—Jóvenes músicos de Francia.....	28
EDUCACION MUSICAL.—LAURA REYES. Audiciones corales de escuelas primarias.....	31
ELISA GAYÁN.—Labor de la Asociación de Educación Musical..	33
CRONICA RETROSPECTIVA.—J. S. Bach, a través de sus contemporáneos.....	51
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—La primera ópera nacional.....	53
CRONICA, RADIO, INDICES DEL AÑO 1946, Etc.	

2.º—DE ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

	ág.
ALPHOND, E.—«Exportación de instrumentos», N.º 16.....	20
ARC, ROLAND D.—«Reivindicación de Erik Satie», N.º 13.....	19
BEATTIE, J. W.—«El compositor, el educador y la música para niños», N.º 16.....	10
BELLO, ENRIQUE.—«Don Quijote» de Telemann, (Discos), N.º 10.....	47
CÁRCAMO, FIDEL.—«Enseñanza de la música en las escuelas», N.º 10....	26
COPLAND, AARÓN.—«La Música en Estados Unidos desde 1930», N.º 12	7
CHASE, GILBERT.—«Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo Musical», N.º 13	13
DUMESNIL, RENÉ.—«La Querrela del Diapasón», N.º 12.....	12
«París recuerda a sus grandes músicos», N.º 15.....	20
«Jóvenes músicos de Francia», N.ºs 17-18.....	28
B. Champignuelle. «L'époque clasique de la musique française», (Ediciones), N.º 15.....	49
FULLER, FREDERICK.—«Bernard Shaw, crítico musical», N.º 15.....	6
GAYÁN, ELISA.—«La Música, el Niño y el Kindergarten Musical», N.º 13	24
HURTADO, LEOPOLDO.—«La Nueva Música Argentina», N.º 10.....	7
HERRERA, CARLOS A.—«El Canto Uruguayo en la Música de Broqua y Cluzeau-Mortet», N.º 14.....	19
ISAMITT, CARLOS.—«Aspectos Artísticos en la Reforma Gradual de la En- señanza Secundaria», N.º 11.....	25
«En qué consiste la reforma de la educación musical en Secun- daria», N.º 12.....	23
«El Folklore, como elemento básico del Liceo Renovado», N.º 13	21
LIRA ESPEJO, EDUARDO.—«Crónica del Cantar Colombiano», N.º 10....	16
MEZA, TEOBALDO.—«La música en el Liceo Renovado», (1.ª parte), N.º 15	23
«La música en el Liceo Renovado», (2.ª parte), N.º 16.....	21
PEREIRA SALAS, EUGENIO.—«La Música de la Isla de Pascua», N.º 17-18	9
EL RINCON DE LA HISTORIA:	
N.º 10. El maestro de don Diego Portales.....	45
N.º 11. Las tertulias musicales en la época colonial.....	44
N.º 12. Las primeras bandas militares en Chile.....	48
N.º 13. La flauta en la época colonial.....	53
N.º 14. Los comienzos de la música de cámara en Chile.....	46
N.º 15. El exotismo americano en la ópera.....	45
N.º 16. Las proezas sinfónicas del pianista Gottschalk.....	43
N.ºs 17-18. La primera ópera nacional.....	53
Carlos Vega y su obra sobre los instrumentos musicales de Ar- gentina. (Ediciones) N.º 12.....	56
QUIROGA, DANIEL.—«Los Hermanos García Guerrero», N.º 11.....	7
«Crítica de conciertos», N.ºs 17-18.....	36
REYES, LAURA.—«La enseñanza musical en las escuelas», N.º 12.....	25
«Audiciones corales de escuelas primarias», N.ºs 17-18.....	31
SALAS VIU, VICENTE.—«Machado en Halffter. Glosa a unas Sonatas», N.º 16.....	14
Ediciones Musicales:	
H. Siccardi. «Scarlatti, a través de sus Sonatas», N.º 10.....	50

	Pág.
A. Copland, «Música y músicos», N.º 10.....	51
E. Lockspeiser, «Debussy», N.º 11.....	47
G. Chase, «A Guide to Latin American Music», N.º 12.....	54
Ediciones del Instituto Interamericano de Musicología, N.º 13	55
B. Britten, «A Ceremony of Carols», N.º 15.....	47
R. Amengual, «Sonatina para piano», N.º 16.....	45
A. Lavignac, «Viaje a Bayreuth», N.º 16.....	46
Santa Cruz, «Cuarteto N.º 1», (Discos), N.º 12.....	50
SALAZAR, ADOLFO.—«Olivier Messiaen», N.º 10.....*	13
SANTA CRUZ, DOMINGO.—«Las masas y la vida musical», N.º 15.....	11
Editoriales:	
N.º 10. Intercambio musical con el Perú.....	3
N.º 11. La Asociación de Educación Musical.....	3
N.º 12. Salas de conciertos.....	3
N.º 13. Sobre la crítica musical.....	3
N.º 14. Estímulo a la música chilena.....	3
N.º 15. La tradicional ópera de Septiembre.....	3
N.º 16. Las actividades corales.....	3
N.ºs 17-18. El Instituto de Investigaciones Musicales.....	3
SAS, ANDRÉS.—«La Música Culta de América. Consideraciones sobre su estado actual». (1.ª parte), N.º 11.....	15
«La Música Culta de América. Consideraciones sobre su estado actual». (2.ª parte), N.º 12.....	15
SEEGER, CHARLES.—«Música y musicología en el Nuevo Mundo», N.º 14	7
SICCARDI, HONORIO.—«Sobre la forma Sonata», N.ºs 17-18.....	25
STEINBERGER, GABOR.—«Prejuicios sobre la interpretación musical», N.º 13	13

3.º—DE PRIMERAS AUDICIONES Y COMPOSICIONES CHILENAS

ACEVEDO, REMIGIO.—«Caupolicán», N.º 14.....	33
ALLENDE, PEDRO H.—«Miniaturas Griegas», N.º 10.....	38
«Escenas campesinas», N.º 12.....	34
BACH-WALTON.—«Las Vírgenes Prudentes», N.º 14.....	30
BRAHMS, JOHANNES.—«Obertura Trágica», N.º 15.....	31
«Cuarteto Op. 67», N.º 14.....	33
CANALES, MARTA.—«Véante mis ojos», N.º 16.....	30
«Nació la niña», N.º 16.....	30
CAVAJAL, ARMANDO.—«Tres piezas para niños», N.º 10.....	36
«Ocho piezas para niños», N.º 12.....	33
COTAPOS, ACARIO.—«Retorno a la tierra», N.º 12.....	31
CHAUSSON, ERNEST.—«Sinfonía en Si bemol», N.º 15.....	31
ENESCO, GEORGE.—«Rapsodia Rumana», N.º 15.....	31
FRESCOBALDI-KINDLER.—«Toccata», N.º 13.....	34
GIARDA, LUIS ESTEBAN.—«Loreley», N.º 14.....	30
HALFETER, RODOLFO.—«La Madrugada del Panadero», Ballet, N.º 10..	37
HAYDN, F. G.—«Sinfonía La Reina». N.º 10.....	33

	Pág.
HINDEMITH, PAUL.—«Danzas Sinfónicas», N.º 15.....	31
KHACHATURYAM, ARAM.—«Danzas de Gayaneh», N.º 13.....	33
LENG, ALFONSO.—«Dolora N.º 1», N.º 13.....	36
«Dolora N.º 3», N.º 13.....	36
«Salmo», N.º 15.....	33
«Canto de Invierno», N.º 16.....	26
LETELIER, ALFONSO.—«Cuarteto», N.º 14.....	36
«Suite Grotesca», N.º 15.....	31
MAHLER, GUSTAV.—«Adagietto de la Quinta Sinfonía», N.º 13.....	35
MENDELSSOHN, FÉLIX.—«Sinfonía Escocesa», N.º 15.....	32
MIASKOWSKY, NICOLÁS.—«Sinfonía N.º 6», N.º 15.....	30
MILHAUD, DARIUS.—«Cantata de la Guerra», N.º 15.....	33
ORREGO SALAS, JUAN.—«Variaciones y Fuga sobre un pregón santiaguino», N.º 14.....	36
«Cantata de Navidad», N.º 16.....	26
PACHECO DE CÉSPEDES, LUIS.—«La Cantuta», Ballet, N.º 10.....	35
REGER, MAX.—«Suite Burlesca Op. 58», N.º 13.....	35
RENGIFO, JAVIER.—«Danza de la Pasión» y otras piezas, N.º 13.....	32
RIEGGER, WALLINGFORD.—«Canon y Fuga», N.º 13.....	34
SANTA CRUZ, DOMINGO.—«Tres Piezas para orquesta de cuerdas», N.º 10.....	34
«Cuarteto», N.º 14.....	36
«Preludios Dramáticos», N.º 15.....	32
SIBELIUS, JAN.—«Primera Sinfonía», N.º 13.....	34
SMETANA, BEDRICH.—«Moldava», N.º 13.....	36
SORO B., ENRIQUE.—«Andante Apasionado», N.º 10.....	36
«Danza Fantástica», N.º 10.....	36
«Suite en estilo antiguo», N.º 12.....	32
«Cuarteto en La mayor», N.º 13.....	38
«Trío para piano, violín y violoncello», N.º 14.....	36
SCHUMANN, ROBERT.—«Primera Sinfonía», N.º 13.....	35
STRAWINSKY, IGOR.—«Pulcinella». Suite, N.º 13.....	36
TCHAIKOWSKY, P. I.—«Romeo y Julieta», N.º 14.....	30
VALCÁRCEL, LUIS E.—«Estampas» del Ballet «Suray-Surita», N.º 10.....	33
VAN VACTOP, DAVID.—«Variaciones solemnes», N.º 15.....	30
«Quinteto para flauta y cuerdas», N.º 14.....	34
WILLIAMS, VAUGHAM.—«Fantasía para cuerdas», N.º 12.....	34

4.º—DE INTERPRETES, PERSONAS Y CONJUNTOS CITADOS

ANA MARÍA.—N.º 10.....	37
AMÉSTICA, IDA.—N.º 13.....	29
AMENGUAL, RENÉ.—N.º 10, pág. 30.—N.º 12, pág. 30.—N.º 13, pág. 33.— N.º 14.....	28
ANDURAIN, PEDRO D'.—N.º 11, pág. 35.—N.ºs 17-18.....	30
ARENE, NICOLÁS.—N.º 11, pág. 34.—N.º 12.....	32

	Pág.
ARRAU, CLAUDIO.—N.º 11, pág. 34.—N.º 12, pág. 30.—N.º 13, pág. 30.— N.º 14.....	35
Asociación Folklórica.—N.º 13.....	28
Ballet de la Sociedad de Artistas Aficionados de Lima.—N.º 10.....	34
Ballet Español de Ana María.—N.º 10.....	37
Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical.—N.º 14, pág. 31.—N.ºs 17-18.....	39
BARROS, CARMEN.—N.º 14.....	33
BATH, ABDULIA.—N.º 10.....	30
BERNARD, ROBERT.—N.º 11, pág. 32.—N.º 14.....	27
BOTKA, LOLA.—N.ºs 17-18.....	40
BLUM, ANA y LILIAN.—N.º 14.....	32
BRAIVSLOSKY, WLADIMIR.—N.º 11.....	34
BROQUA, ALFONSO.—N.º 14.....	19
BRITTEN, BENJAMÍN.—N.º 13.....	32
BUCHWALD, THEO.—N.º 10.....	33
BUNSTER, PATRICIO.—N.º 14.....	32
BUSCH, FRITZ.—N.º 13.....	35
CÁCERES, LUIS.—N.º 14.....	32
CAMPOS, JAVIER.—N.º 15.....	34
CANDIANI, SALVADOR.—N.º 13.....	29
CARVAJAL, ARMANDO.—N.º 11, pág. 32.—N.º 12, pág. 32.—N.º 15, pág. 31.—N.ºs 17-18.....	41
CARNICER, RAMÓN.—N.º 10.....	32
CASANOVA, JUAN.—N.º 12, pág. 30.—N.º 13.....	32
CASTRO, JUAN JOSÉ.—N.º 10.....	7
CASTRO, WASHINGTON.—N.º 10.....	9
CIFUENTES, OLGA.—N.º 13.....	31
Club Musical Obrero de Valdivia.—N.º 11.....	19
CLUZEAU-MORTET, LUIS.—N.º 14.....	31
Conjunto Chileno DIC.—N.º 14.....	29
Colegio Adventista de Chillán.—N.º 11.....	35
COPLAND, AARÓN.—N.º 13.....	32
COROS POLIFÓNICOS DE CONCEPCIÓN.—N.º 15, pág. 30.—N.º 16.....	31
CORTÉS, OSCAR.—N.º 10.....	30
Coro de la Escuela Moderna de Música.—N.º 15.....	33
Coro «Ana Magdalena Bach».—N.º 16.....	30
Coro de la Universidad de Chile.—N.º 16.....	30
COTAPOS, ACARIO.—N.º 12, pág. 31.—N.ºs 17-18.....	39
Cuarteto Wang.—N.º 12.....	36
Cuarteto del Instituto de Extensión Musical.—N.º 13.....	37
CUEVAS, CARMEN.—N.º 14.....	28
CHÁVEZ, CARLOS.—N.º 15.....	30
DELGADO, JORGE.—N.º 11.....	35
Departamento de Cultura y Publicaciones. Min. de Ed.—N.º 13.....	28
Dirección de Informaciones y Cultura. Min. del Int.—N.º 13.....	28
DOURTHE, TITO.—N.º 10, pág. 32.—N.º 11.....	32
DUNCKER LAVALLE, ROBERTO.—N.º 14.....	27

	Pág.
EXIMENO, ANTONIO.—N.º 13.....	11
FALLA, MANUEL DE.—N.º 16, pág. 8.—N.ºs 17-18.....	41
FISCHER, JACOBO.—N.º 10.....	8
FISCHER-WAISS, EDITH.—N.º 16.....	32
FRIEDE F., RODE.—N.º 13.....	30
FRANÇAIS, EMILE.—N.º 15.....	29
FUENTES, ARNALDO.—N.ºs 17-18.....	44
GACITÚA, OSCAR.—N.º 14.....	36
GARCÍA GUERRERO (Hermanos).—N.º 11.....	7
GILARDI, GILARDO.—N.º 10.....	9
GONZÁLEZ, RUTH.—N.º 10.....	36
GUERRA, GEORGINA.—N.º 10.....	32
GUERRA, FLORA.—N.º 12.....	31
HAAS, ANDRÉ.—N.º 17-18.....	40
HAAS, HELMUT.—N.º 15.....	34
HALFFTER, RODOLFO.—N.º 16.....	14
HAUSER, BLANCA.—N.º 10.....	36
HERMANSEN, BLANCHETTE.—N.º 14.....	33
HERRERA MAC-LEAN, CARLOS.—N.º 13.....	31
HEIFETZ, JASCHA.—N.º 13.....	32
IBERT, JACQUES.—N.º 15.....	29
IRARRÁZAVAL, TERESA.—N.º 13.....	38
ISAMITT, CARLOS.—N.º 14.....	28
KINDLER, HANS.—N.º 12, pág. 29.—N.º 14.....	27
KOUSEVITZKY, SERGIO.—N.º 13.....	32
KUMWALD, —N.º 12.....	29
LAGOS, TOMÁS.—N.º 13, pág. 28.—N.º 14.....	28
LEDERMANN, TITO.—N.º 10.....	36
LETÉLIER, ALFONSO.—N.º 13, pág. 29.—N.º 14, pág. 28.—N.ºs 17-18.....	38
LENG, ALFONSO.—N.º 13, pág. 29.—N.º 14.....	28
LOYOLA, HERMANAS.—N.º 14.....	29
LONG, MARGARITE.—N.º 15.....	29
LUKSIC, YERKA.—N.º 14.....	32
MAIRA, CARMEN.—N.º 14.....	32
MATTHAUS, MARION.—N.º 16.....	33
MEDINA, ARTURO.—N.º 15.....	30
MESSIAEN, OLIVIER.—N.º 10.....	13
MICHELIN, BERNARD.—N.º 12.....	33
MIRANDA, MARIO.—N.º 14.....	35
MITMAN, BRONISLAW.—N.º 10.....	33
MONTECINO, ALFONSO.—N.º 10, pág. 30.—N.º 13, pág. 29.—N.º 17-18.....	42
Museo de Arte Popular, de la U. de Ch.—N.º 13.....	28
NEGRETE, SAMUEL.—N.º 10.....	30
ORMANDY, EUGENE.—N.º 14.....	29
Orquesta Sinfónica del Perú.—N.º 10.....	33
Orquesta del Conservatorio.—N.º 16.....	33
Orquesta Sinfónica de Chile.—En todos los números repetidas citas	
ORREGO SALAS, JUAN.—N.º 13.....	32

	Pág.
ORREGO SALAS, TERESA.—N.° 16.....	26
OYUELA, CLARA.—N.° 14.....	34
PEDRELL, FELIPE.—N.° 13.....	10
PEREIRA SALAS, EUGENIO.—N.° 14.....	28
PESCHT, RUDOLF.—N.os 17-18.....	40
PLATH, ORESTE.—N.° 14.....	28
PRAGUER DE COELHO, OLGA.—N.° 13.....	39
PRUNIERES, HENRI.—N.° 11.....	32
QUIROGA, DANIEL.—N.° 13.....	29
RACCAGNI, HERMINIA.—N.° 10, pág. 36.—N.° 11, pág. 34.—N.° 14.....	30
RENARD, ROSITA.—N.° 12, pág. 34.—N.° 15.....	30
REICHHOLD H., HENRY.—N.° 11.....	32
RENGIFO, JAVIER.—N.° 13.....	32
REYES, LAURA.—N.° 14.....	28
RIESCO, CARLOS.—N.° 13.....	29
RONCAL, VIRGINIA.—N.° 14.....	32
ROSE, MARTA.—N.° 16.....	31
ROSTOFF, DIMITRI.—N.° 10.....	34
RUEDA GONZÁLEZ, MANUEL.—N.os 17-18.....	36
SANDOR, GIORGY.—N.° 15, pág. 31, 32, 34 y.....	35
SAS, ANDRÉS.—N.° 10.....	34
SATIE, ERIK.—N.° 13.....	19
SAVI, ELVIRA.—N.° 11.....	34
SEARLE, JULIA.—N.° 11, pág. 34.—N.os 17-18.....	44
SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA.—N.° 14.....	28
SHAW, BERNARD.—N.° 13.....	32
Sociedad Nueva Música.—N.° 13.....	29
SOLARI, MALUCHA.—N.° 14.....	32
SORO, ENRIQUE.—N.° 10, pág. 31.—N.° 11, pág. 34.—N.° 12, pág. 30.— N.° 14.....	28
STOKOWSKY, LEOPOLDO.—N.° 12.....	29
STRAWINSKY, IGOR.—N.° 13.....	32
SANGUINETTI DE HERRERA MAC-LEAN, ELENA.—N.° 13.....	31
TAPIA CABALLERO, ARNALDO.—N.° 12.....	31
TEVAH, VÍCTOR.—N.° 11, pág. 32.—N.° 12, pág. 33.—N.° 14, pág. 30.— N.os 17-18.....	43
THOMPSON, RANDALL.—N.° 13.....	32
URRUTIA BLONDEL, JORGE.—N.° 13, pág. 32.—N.° 14.....	28
VALLE, ELIANA.—N.° 11.....	34
VELASCO LLANOS, SANTIAGO.—N.° 13.....	29
VACTOR, DAVID VAN.—N.° 14, pág. 34.—N.° 15.....	30
WAGNER, LISSY.—N.° 14.....	33
WANG, FREDY.—N.° 10, pág. 32.—N.° 11.....	32
WAISS, ELENA.—N.° 12.....	34
XIMÉNEZ, ROBERTO.—N.° 10.....	37
ZABALETA, NICANOR.—N.° 11.....	35
ZUBRISKY, RODOLFO.—N.° 12, pág. 32.—N.° 13.....	37