

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

20-21

MAYO-JUNIO 1947

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 3. Santiago de Chile, Mayo-Junio de 1947 N.º 20-21
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>El Fanatismo Político y los Conciertos</i>	3
CARLOS VEGA.— <i>La forma de la cueca chilena</i>	7
VICENTE SALAS VIU.— <i>El público y la creación musical</i>	22

ENCUESTAS

<i>Sobre la música moderna.</i>	29
---	----

MUSICA Y VIDA

<i>Hablando de nuevos programas</i>	30
<i>Divergencias entre un músico y un «manager»</i>	31

CRONICA

<i>Noticias.</i>	32
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga</i>	36
<i>Actividades musicales en el extranjero</i>	48

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Aprendizaje por correspondencia (Cartas de Juan Cristián Bacà y del Padre Martini)</i>	60
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Las primeras sociedades filarmónicas a lo largo del país.</i>	62
--	----

RADIO-DISCOS	63
EDICIONES	66
LIBROS APARECIDOS	70
REVISTA DE REVISTAS	70

EDITORIAL

EL FANATISMO POLITICO Y LOS CONCIERTOS

DESDE hace algunas semanas, uno de los órganos periodísticos marcadamente de derechas, con una consecuencia digna de mejor causa ha hecho aparecer varios artículos sosteniendo una tesis simplista y novísima, según la cual el ejecutar obras de música rusa significa transformar los conciertos sinfónicos en palestra de agitación comunista. Aun cuando semejante doctrina ha merecido comentarios más o menos jocosos y la censura o el silencio de parte de los demás diarios y revistas, el hecho de que entre nosotros despunte un criterio de tal estrechez e ignorancia no puede pasar sin que en esta Revista precisemos algunos conceptos sobre la materia en debate.

Para el articulista que inició la exposición de este retroceso hacia los peores momentos del fanatismo político invasor de otras esferas, el argumento se plantea en la siguiente forma: en Rusia la música es un asunto del Estado, los compositores son ayudados y sostenidos por el Estado y, afirma el articulista, ninguna composición puede darse a conocer sin que reciba la venia de Stalin en persona. De estos hechos deduce, naturalmente, que obras como la Sinfonía Clásica de Prokofieff y el Concierto para Piano y Orquesta de Schostakovitch envuelven una especie de mensaje musical que el patriarca del comunismo ruso enviaría a sus adeptos y que la Orquesta Sinfónica de Chile se encarga de transmitir fielmente. Como no se hace distinción tampoco entre estas obras y la demás producción de los grandes compositores rusos, debemos concluir que ejecutar música procedente de aquel país, sea ésta de

Glinka, Mussorgsky o Borodin, es colaborar en la soviétización del mundo.

Realmente, todavía no habíamos tenido ocasión de escuchar disparates de semejante calibre. Quien así razona exhibe no sólo su ningún conocimiento artístico, sino la más peregrina confusión entre los reflejos transitorios de la política y lo que es el arte en sí mismo y en especial la música pura.

La música es un arte en una altísima proporción de índole abstracta; que habla, como decía un musicólogo francés, «sin conceptos»; es decir, sin alusiones a cosas materiales o a hechos extra-sonoros. De ahí su universalidad y la curiosa consonancia que se produce entre la manera cómo se expresan compositores que se desconocen entre sí y que proceden de los puntos más alejados de la tierra. Si la música tiene relación con algo, y esto sí que es efectivo,—porque jamás la música ha sido un malabarismo colgado en el aire,—esa relación se guarda con el espíritu de cada época, con las inquietudes y los ideales que en cada etapa de la historia han presidido la vida del hombre. De esto sale el que las sinfonías escritas en 1947 tengan características análogas en todo el mundo y expresen, con un lenguaje y una técnica que ya no es misterio para ningún músico, un concepto musical de la expresión y de la forma, ligado sólo en un terreno muy general y hondo con lo que la sinfonía fué a fines del siglo XVIII o a mediados del XIX.

En todos los estudios de música se expresa que no existe peor calamidad que la de suponer o añadir significados literarios a las obras que no lo persiguen y al mismo tiempo se admite que frente a la música pura, a la música que se basta a sí misma, existe lo que llamamos el arte mixto que se combina con ideas o argumentos literarios y con representaciones de la plástica cinética.

Ejecutar buena música,—sea ésta rusa, alemana, inglesa o española,—no tiene para el auditor de los conciertos otro significado que el valor artístico que las obras representen. Sólo podrían establecerse aproximaciones a hechos o a determinadas ideas religiosas o filosóficas en composiciones expresamente argumentadas, subrayadas con poemas o escritas sobre textos literarios. Textos que, debemos decirlo, en la mayor parte de los casos, aun cuando el compositor haya procurado amoldar sus obras a esas sugerencias, quedan como agregaciones a la música, tan innecesarias para descifrar su sentido que, a la larga, se suelen olvidar. Tal es el caso de los «programas» en las obras sinfónicas de Berlioz y hasta en los poemas sinfónicos de Liszt. Por supuesto que en Chile nunca se ha

pretendido *explicar* la música por otros medios que los suyos propios. En el caso concreto de las audiciones que comentamos, ni el Concierto de Schostakovitch ni la Sinfonía de Prokofieff fueron ofrecidos al público de otra forma que como puras y simples creaciones musicales. La discusión producida, si es posible llamar así a una exposición de desatinos, se ha enhebrado en torno a la reacción que produce la ortografía del nombre de un autor en la mente de un fanático, que asiste a los conciertos sobre aviso y en busca de vulgaridades. Cuyo descubrimiento persigue con maníaca obsesión.

Si admitiéramos la teoría de que ejecutar música rusa es hacer propaganda comunista, tendríamos que aceptar igualmente que presentar obras alemanas es declararnos adeptos del sistema nazi y que las obras españolas o italianas de una cierta época valen como sinónimos de la propaganda falangista o fascista. Los enemigos del mundo anglo-sajón, que en este momento capitanea la oposición a que se extienda el comunismo, prohibirían el que se tocasen, desde las obras de William Byrd hasta las composiciones de Britten o de Copland. No quedaría nada más que cerrar las salas de conciertos, así como también prohibir la exhibición de obras de artes plásticas y, ante todo, las ediciones de libros, ya que la literatura nos predispone de una manera muy especial con respecto al país de donde procede y cuenta con medios más directos y claros para la difusión de las ideas. Aceptado este criterio, nuestros conciertos se verían privados precisamente de todas las obras que son el fundamento de la música y, así como en las conferencias internacionales se escogen comisiones formadas por pequeños países, no nos quedaría otra cosa que ejecutar música procedente, por ejemplo, de Suiza, Nicaragua, Liberia o de la República de Andorra para no soliviantar a quienes en todo adivinan peligros. Sólo de esta manera el mantenimiento del orden constitucional de la República quedaría a cubierto de las falaces amenazas que esas gentes creen sentir deslizarse entre las notas.

No podemos, ni vale la pena extenderse más en un asunto que no tiene atadero sino para quien sufra de un estado de patológica obsesión. Debemos protestar en nombre de la música de que se hayan publicado artículos como los que motivan este comentario en órganos de prensa que deberían respetarse. Son síntomas indignos de nuestra cultura y son indicios reveladores de que estamos entrando por el lado de las derechas en un fanatismo peor que el que hemos conocido en las izquierdas. El pensamiento y la cultura

quedarán siempre como víctimas de unos y de otros. A no ser que las personas para quienes el arte está por encima de tantas mezquindades, pasen del desprecio justificado que merecen estas actitudes a promover la enérgica repulsa que haga imposible en nuestro ambiente el brote de posiciones y teorías como las que han arruinado las manifestaciones del espíritu en muchas de las hasta hace poco florecientes culturas europeas.

D. S. C.

LA FORMA DE LA CUECA CHILENA

P O R

Carlos Vega

EN 1932 publiqué en el diario «La Prensa» de Buenos Aires, las primeras noticias sobre la historia de la Cueca en Chile; en 1936 añadí nuevos datos en mi libro «Danzas y Canciones Argentinas» (1) y en 1942 di en Santiago dos conferencias sobre su origen. La historia puede resumirse en una página.

La cuestión de la forma coreográfica, como totalidad andariega, me parece suficientemente esclarecida. En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; desciende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de exte- r- nación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena; pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con sólo «Cueca» se remedia la chilena apetencia de brevedad. Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865, a Bolivia y el Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena y, otra vez por razones de brevedad, Chilena simplemente. En la Argentina queda hasta hoy, perdiéndose, el primitivo nombre de Zamacueca, muy generalizado el de Cueca y, limitado a las provincias del noroeste, el de Chilena, que bajó por Bolivia. En el Perú la danza se llamó Chilena hasta 1879, en que fué rebautizada con el nombre de Marinera. Lima administró la danza hasta 1860 más o menos; Santiago de Chile asumió el contralor desde esa fecha y, a partir del último cuarto del siglo pasado, la autonomía de la Cueca se acentuó en cada país. A pesar de su dilatada vida de retorcidas andanzas internacionales, la Cueca ha conservado intactos los principales caracteres de su coreografía; al extremo de que hasta hoy puede reconocerse en ella el modelo de danza picaresca que España difundió por Europa y América al promediar el siglo XVIII.

La cuestión de la música es menos sencilla. Ningún modelo europeo tiene cosa que ver con la Cueca. Las complicaciones se deben al simple hecho de que cualquier danza, después de traspasar sus fronteras musicales de origen, cambia sus tópicos y su exte- r- nación por los que predominan en el ambiente musical que invade. Esto ocurre a las pocas décadas de su llegada, y más ampliamente

(1) Cf. *Bailes criollos: la zamacueca*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Julio 10 de 1932 y *Danzas y Canciones Argentinas*, Buenos Aires, 1936. Más datos en el libro *Orígenes del Arte musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas, Santiago de Chile, 1941, y en *Biografía de la Cueca*, de Pablo Garrido, Santiago de Chile, 1943.

después cuando los compositores locales inician la creación de música para la nueva especie.

Este trabajo no aborda la historia sino la forma de la Cueca. Es una revisión objetiva, casi estadística, de la colección de Cuecas chilenas que grabamos o anotamos al dictado en 1942, durante el viaje de estudios que hice con mi discípula y colega Isabel Aretz por diversas regiones del centro y sur de Chile. Visitamos entonces las siguientes localidades (grandes o pequeñas): Lonquimay, Curacautín, Rarirruca, Vilcún, El Cajón, Dollinco, Lautaro, Quiriquina, Bulnes, Concepción, San Vicente, Valdivia, Puerto Montt, Ancud (Chiloé), Puerto Varas, Temuco, Mallarauco, Talca, Santiago y Los Andes. De estas localidades, y de diversos lugares próximos que no podemos llamar poblaciones, proceden nuestras Cuecas, casi un centenar, todas de primera mano, esto es, de cantantes populares intuitivos, en espontánea función social. Sin embargo, y a pesar de nuestras precauciones, no es imposible que nos hayan cantado algunas de las que llegan al interior por conducto fonográfico, pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena. Por lo demás, no hemos hallado en nuestra colección de impresas una sola de las recogidas. Me pareció que el interés del tema exigía el estudio de nuestros materiales y lo hice; por intermedio de la *Revista Musical Chilena* ofrezco ahora los resultados a mis siempre recordados y distinguidos colegas de Chile.

I

LA FORMA MUSICAL

El método que explicamos en nuestra obra *Fraseología* (2), concebido y desarrollado expresamente para el análisis del canto popular, permite una rápida comprensión de los elementos rítmicos que se han movilizado para la articulación de la Cueca.

En éste, como en todos los casos, nos servimos de la unidad *corchea* para la escritura de las melodías. Es sabido que las fórmulas se pueden escribir tomando como base cualquiera de las otras unidades (negra, semicorchea, etc.) excepto las extremas, sin peligro de inexactitud, pero la práctica general de los últimos siglos ha consagrado el empleo de esa figura con tal sentido, y nosotros la hemos adoptado en nuestro método como la unidad por excelencia.

La mente aprehende, comprende y externa *agrupando*; y ante la serie de unidades, a veces inacentuadas, que le ofrece la realidad, agrupa de a dos o de a tres, es decir, percibe pies binarios o pies ternarios. Este fenómeno se produce tanto cuando oímos las rudimentarias melodías de los más rezagados primitivos, como cuando se nos ejecutan las más encumbradas creaciones modernas (3).

2) *La música popular argentina*, t. I, *Fraseología*, Bs. Aires, 1941.

3) Los pies, simple fenómeno de percepción, son universales, y las fórmulas que producen al variar y combinarse se cuentan por centenares. Teóricos de la antigüedad (indos, griegos, etc.) le pusieron nombre a una docena de esas fór-

1. LAS FORMAS DEL PIE

Algunas especies populares, como la Vidala argentina, emplean solamente pies ternarios; otras, como el Huaino aborígen puro, únicamente pies binarios. La Cueca chilena emplea ambas especies de pies, pero nada más que algunas fórmulas de cada especie. He aquí las usuales:



La forma normal (tipo) va en primer término; las variaciones, semi-contracciones y contracciones, después.

Mediante la yuxtaposición de pies ternarios o binarios, la Cueca construye sus frases.

2. LAS FORMAS DE LA FRASE

La frase es, según nuestro método, *el pensamiento mínimo*. Si cortamos una frase y tomamos parte de ella, tendremos elementos primos, unidades o pies, pero no ideas, no *música*. El mínimo de música es la frase, en el sentido que dimos a esta voz en nuestra *Fraseología*.

El análisis de la Cueca nos muestra hasta cuatro distintos tipos de frases y algunas formaciones especiales. Las fórmulas usuales de esas frases son, en total, poco más de treinta, sin contar, es claro, las excepcionales. Hay un esquema principal, alma de la especie, base común, que puede o no aparecer límpidamente en la melodía o en el acompañamiento, pero que siempre debe suponerse en estado potencial o de latencia; es éste:



Nos viene de los lejanos tiempos en que la melodía y el acompañamiento obedecían a fórmulas fijas en serie, y sobrevive en la Cueca sin el rigor antiguo. Forma parte del conjunto principal de fórmulas y se asocia con otras, como veremos.

mulas universales, y esa docena suele encontrarse aquí, como en todas partes, entre cien otras distintas e innominadas. La pretensión de que nuestra música descende de aquella antigua, nada más que por eso, podría extenderse a cualquier música, incluso a la de los esquimales; pero en todo caso no podría considerarse sino como un inofensivo pasatiempo de aficionados, fuera y al margen de los estudios musicológicos.

6×8 con un número 2 que indica su calidad de binario; en su caso, el 6×8 ternario lleva un número 3 que lo define,

En la parte superior del cuadro dedicamos toda la atención a las fórmulas del compás de movimiento, esto es, al compás en que se produce el conflicto rítmico y de altitudes, compás activo, que en nuestro método se llama compás *capital*. Escribiremos todas las fórmulas capitales seguidas de una sola y única terminación, y excluirémos también las anacrusis iniciales y las internas. En la parte inferior del cuadro, a la inversa, enfocaremos únicamente las terminaciones—que forman parte del compás de reposo o *caudal*— y las anacrusis o saltos iniciales. La fórmula capital que está en el centro, representa a cualquiera de las diez y siete que aparecen en la parte superior. Todas las fórmulas de anacrusis, capitales y terminaciones son intercambiables, esto es, que cualquiera de ellas puede asociarse con cualquiera de las otras, hasta donde exija el verso.

Tenemos arriba las diez y seis fórmulas dipódicas ternarias perfectas (6×8 ternario) que aparecen con poca o mucha constancia en la Cueca chilena; faltan sólo las que me han parecido ocasionales o excepcionales. Por lo que hemos dicho antes, la fórmula que lleva el número 1, es, terminantemente, la principal y más usada; las de los números siguientes están colocadas en el cuadro más o menos por orden de importancia. Las fórmulas con puntillo se ven algunas veces; en nuestro cuadro hay dos, las números 12 y 13. Raramente se da también la que tiene el puntillo en la segunda corchea, pero me parece excepcional, es decir, producto de eventual necesidad de expresión. Las tres últimas, 14, 15 y 16, no son propiamente distintas fórmulas sino variada externación de las fórmulas 1 y 3. Serían distintas si se consolidara su incipiente institucionización. La última es la fórmula 1 sin la prolongación de la negra y con un alargamiento proporcional de las cinco corcheas destinado a cubrir el valor de seis, pues tal exigen las fórmulas fijas del acompañamiento. Las fórmulas con subdivisión, esto es, con dos semicorcheas en el lugar de alguna de las corcheas, aparecen muy rara vez, por lo que deben considerarse extrañas al sistema. Teóricamente, las variantes posibles de la fórmula del compás capital sólo, sin contar nada más que hasta la subdivisión en semicorcheas, son ciento sesenta y nueve. La cueca chilena emplea solamente una veintena de ellas.

En la parte inferior están las anacrusis y las caudas (comienzos y terminaciones). Las anacrusis del cuadro son cuatro; la primera se usa más que todas las otras juntas. Las frases sin anacrusis aparecen con frecuencia. En cuanto a las terminaciones, son preferidas las dos últimas del cuadro, sobre todo la tercera.

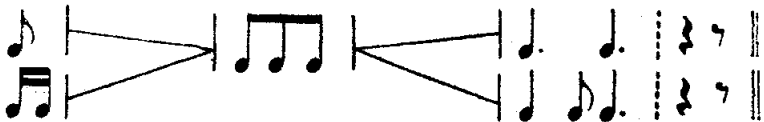
La frase ternaria imperfecta, 1-3, 3 + 9 \times 8. Nosotros llamamos *perfecta* a la frase que tiene igual suma de valores en ambos compases, e *imperfecta* a la frase en que los dos compases tienen distinta duración. En la Cueca chilena suele aparecer a menudo una frase ternaria imperfecta en que un solo pie ternario ocupa el compás capital, y el valor de tres pies ternarios llena el compás caudal.

La fórmula-tipo se representa como se ve en el primer término del Cuadro B, y es la más usual de este pequeño grupo:

CUADRO B.



ANACRUSIS y CAUDAS.



Todo el conflicto rítmico y de altitudes se produce en la breve duración de tres corcheas, es decir, en un compás de 3×8 ; terminado éste, cae pesadamente el sonido en que concluye el movimiento, y el reposo se alarga sobre un ancho compás de compensación (9×8), pues la fórmula de acompañamiento percute, para la frase entera, dos veces el valor de seis corcheas. La línea divisoria de puntos, que simplifica la signatura del compás, divide valores, pero no interrumpe el sentido caudal. (Esta frase alterna, en el período, con la anterior (6×8), de modo que, si no dividiéramos el compás caudal, tendríamos, además, las signaturas 3×8 y 9×8 . Cortando el caudal, basta con la signatura $3 + 6 \times 8$. No nos detendremos a explicar la razón de nuestra escritura; ya lo hicimos en *Fraseología*. Baste recordar que esta signatura indica la alternancia de los compases de 3×8 y 6×8 , cualquiera sea el orden en que aparezcan. En su caso puede utilizarse invertida: $6 + 3 \times 8$. Sería un error escribir esta frase en 6×8 si se pretende respetar la acentuación natural. Precisamente, la línea divisoria determina la situación de este acento.

La primera de las dos fórmulas del cuadro B es, como hemos dicho, bastante común; la otra, que distinguimos con el número 1), se da algunas veces. Teóricamente cabe una tercera (corchea-negra), que no he oído, y también las que tienen puntillo o subdividen corcheas, probablemente no usadas.

Contra lo que podía suponerse, esta forma de frase viene, no de la ternaria, sino de la binaria del ¡Cuadro D, que veremos más adelante. Es la fórmula negra-corchea transformada por

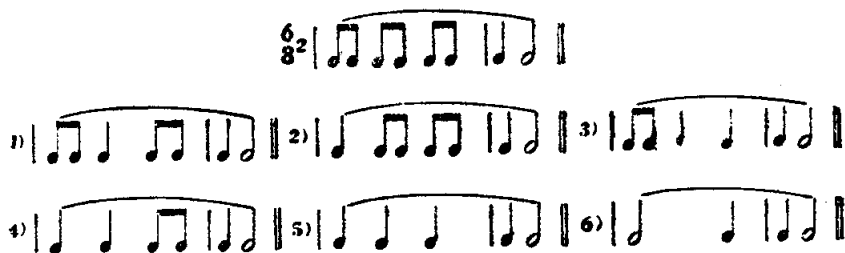
contracción en tres corcheas e institucionizada. La binaria debe su origen al pentasilabo de la seguidilla.

En la parte inferior del Cuadro B tenemos el pequeño muestrario de las anacrusis y de las caudas que esta frase utiliza. La iniciación tética (en el *dar*) es común; falta la acéfala y, aunque parezca raro, en nuestra colección no aparece ninguna frase con terminación masculina.

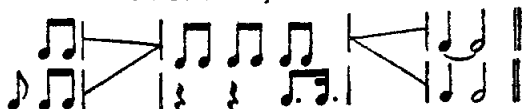
La frase binaria perfecta, 3-3, 6 × 8 binario. Veamos ahora los dos grupos de frases a base de pies binarios. El primero se funda en la tripodia binaria; del segundo hablaremos a su tiempo.

Ya dijimos que cuando las seis corcheas de un compás se agrupan de a tres, forman dos pies ternarios como los del Cuadro A; y cuando se agrupan de a dos, forman tres pies binarios. Teóricamente la fórmula tipo se representa como se ve en el primer término del Cuadro C.

CUADRO C.



ANACRUSIS y CAUDAS.



En la Cueca chilena los tres pies no aparecen casi nunca como los reproducimos en la fórmula-tipo, sino contraídos, es decir, con uno, dos o los tres pares de corcheas fundidos en una negra (fórmulas 1 a 5), o con doble contracción (fórmula 6). Todas éstas son más o menos frecuentes, a veces con uno o más pies puntuados. Tenemos a la vista casi todas las fórmulas de este tipo; faltarían tres, si no contamos las que resultan de la subdivisión en semicorcheas y de los puntillos. La más común es la número 5, con sus tres negras, que no son un pie ternario (3 × 4) en este caso.

En la parte inferior del Cuadro C vemos las dos anacrusis que puede utilizar esta frase (muy rara la segunda), y las terminaciones masculinas y femeninas. En el centro, abajo, la fórmula inicial acéfala.

Aquí debemos detenernos para llamar la atención sobre esta original y curiosa acefalia de la Cueca. Veamos en el Cuadro C' sus dos fórmulas usuales:

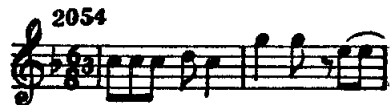
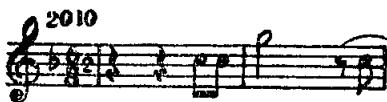
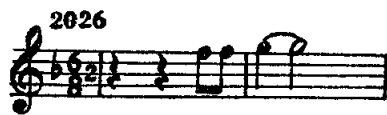
CUADRO C¹.

El acompañamiento, cumplido su ciclo del preludio, ataca el punto en que debe hacer irrupción el canto, pero el canto no aparece. Después, cuando han transcurrido dos tercios del primer compás, la melodía lanza un par de sonidos y alcanza sin más el punto de reposo. Anduvo poco y descansa mucho.

Este breve compás capital o de movimiento es realmente un verdadero compás capital. Podría pensarse que es un simple trampolín para alcanzar el punto caudal o de reposo, pero no es así. Los trampolines, es decir, las anacrusis, aparecen antes del punto capital. No hay anacrusis del caudal, sino acefalía (pérdida de la cabeza, en sentido fraseológico).

Pero la comprobación terminante de que se trata de una frase tripódica sin cabeza, nos la dan las Cuecas mismas. Todos sabemos que la Cueca repite varias veces el mismo período. Esta fórmula aparece casi siempre encabezando la primera vuelta (en las Cuecas que la utilizan); pues bien, cuando se inicia la segunda vuelta, desaparece en la frase inicial el vacío de la acefalía, y el ancho cuerpo capital se llena de notas que retoman los mismos dos sonidos solitarios de la primera vuelta y, por lo general, los reproducen con insistencia o los bordan o varían antes de alcanzar la misma nota larga de reposo.

Para mejor explicación de este singular detalle, daremos en seguida tres ejemplos. Véanse en el Cuadro C², a la izquierda, las frases acéfalas de tres Cuecas tal como aparecen en la primera

CUADRO C².

puntos que separa los valores, pero no en el sentido de la prolongación terminal. Así, el signo se reduce a 4×8 .

Todas las fórmulas, incluso la tipo, son usuales. Las dos que tienen puntillo son las únicas puntuadas que hemos visto en nuestra colección; no creemos imposible que aparezcan en otras Cuecas las dos que faltan, esto es, la tipo y la 3) con el puntillo en el segundo pie.

En la parte inferior del Cuadro tenemos las cuatro anacrusis y las dos terminaciones usuales. Casi siempre, en estos cuadros de comienzos y caudas, las fórmulas son intercambiabiles, es decir, que cualquiera de las anacrusis y cualquiera de las terminaciones pueden asociarse con cualquiera de las fórmulas capitales, siempre que el total no pase de ocho notas.

Con respecto a las fórmulas de iniciación de la Cueca chilena, podemos decir, de manera general, que la fórmula tética (comienzo en el llamado «tiempo fuerte») es la más común en las cuatro formas de frase; que la fórmula acéfala no se presenta sino en la frase C, y que la fórmula anacrúsica es muy frecuente en todas. En cuanto a las terminaciones masculina y femenina, ya hemos visto que no faltan en ninguna de las formas, excepto la masculina en la forma B. La frase atética (sin cola) no apareció en nuestra colección. Seguramente no existe, por lo menos en el orden vocal.

Sólo cabe añadir que alguna vez se da el caso de semiacefalía (prolongación del valor anacrúsico hasta el llamado «tiempo fuerte») y que la síncopa menor (prolongación de la última nota del primer pie hasta la primera del segundo) también aparece alguna vez.

Las células. Este interesante recurso de composición se emplea a menudo en la Cueca chilena. En nuestra obra *Fraseología* (II, p. 322) definimos la célula en estos términos:

«La célula es, desde el punto de vista métrico, un pequeño trozo inferior en extensión a las frases entre las cuales aparece, y es lo común que se repita tantas veces como sea necesario para completar la medida prefijada; pero lo que caracteriza a la célula es su carácter conclusivo, en su pequeñez, al extremo de que, a lo largo del trayecto métrico, la corriente se corta y se reanuda dos o más veces. La célula, conclusiva como idea, tiene la misma condición de la frase, pero no es una frase»...

Las células usuales en la Cueca chilena son las siguientes:



Estas células aparecen generalmente en las frases pares de los períodos, y sólo alternan con las frases de seis unidades, incluso la acéfala. En seguida las veremos, vivas en el período.

3. EL PERÍODO

Hemos dicho que la frase es el pensamiento mínimo o el mínimo de música. Excepto las células, que, esencialmente, son especies de hemistiquios, nada musical es más breve que la frase. Ahora, la sucesión de frases produce una entidad conclusa *superior* que llamamos período, siempre de acuerdo con la nomenclatura de nuestra *Fraseología*.

El período clásico de la Cueca chilena es cuaternario, vale decir, que emplea cuatro frases; por otra parte, sabemos que la Cueca utiliza cuatro (es casualidad) *formas de frase* distintas. (No hay que confundir *forma* con *fórmula*: la *forma* tiene varias *fórmulas* diferentes). Recordando todo esto podemos avanzar con la siguiente observación: el período de la Cueca chilena puede integrarse con cuatro frases de una misma forma, o con combinaciones de dos o más formas distintas. Lo dicho se aclara con los ejemplos que siguen.

Veamos este período de una Cueca que recogí en Valdivia:



2033



Es un período de cuatro frases, y las cuatro pertenecen a la *forma A*, la del 6×8 ternario; es decir, que todas las cuatro son iguales como *forma*. Pero, mirando mejor, notamos que hay dos *fórmulas* distintas, la primera y la segunda, que se repiten para los versos tercero y cuarto. En el cuadro A podemos ver esas dos *fórmulas* con los números 5) y 8).

2003. Acabamos de decir que el período de la Cueca puede emplear distintas formas de frase. He aquí un período que tomé en el Valle de Lonquimay:

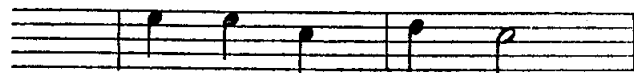


2003



En los términos primero y tercero tenemos la frase A, y en el segundo y en el cuarto la frase B, $3+6 \times 8$, ambas ternarias. Recuérdese que estamos hablando del orden rítmico, de manera que las fórmulas son iguales aunque las altitudes sean distintas. ■

2059. Este período, que oí en Ancud, tiene tres frases distintas: la primera y la tercera son del tipo A (6×8 ternario); la segunda es C (6×8 binario; es decir, seis corcheas agrupadas de a dos, que no hay que confundir con el 3×4 , pie de negras), y al final la D ($4+8 \times 8$, pero con el compás caudal cortado por la línea de



2059



puntos a fin de unificar la cifra del compás, 4×8 ; así basta con el signo general de $6+4 \times 8$, porque ambos 6×8 , el binario y el ternario, cuando alternan en un período, llevan la signatura común de 6×8). Recordemos de paso que nuestro sistema excluye la indicación del compás; no es necesario.

2026. Ahora un período de Curacautín. En él aparece la frase acéfala (6×8 binaria), que es siempre primera frase; después, la fórmula tipo de la frase B, ($3+9 \times 8$, otra vez cortado el largo caudal para simplificar la signatura general); a continuación la frase A y, finalmente, la B de nuevo, ahora con una nota pasajera entre el sonido masculino y el femenino, formando lo que llamamos el «compás caudal compuesto».

2026

2041. Aquí tenemos las células, bajo las ligaduras. Toman todo el campo disponible para una frase, incluso el vacío que queda al final de la frase anterior, pero forman dos articulaciones más o menos simétricas con una «cesura» en el centro del compás capital (primero de cada frase). Son, a la frase, lo que el hemistiquio al verso. Tienen su lugar casi siempre en las frases pares y pueden aparecer una o las dos veces en un período.

Ya comprenderá el lector que hay mayor número de combinaciones posibles. Teóricamente, las cuatro frases (A, B, C, D) podrían integrar períodos por sí mismas, sin combinación, es decir, cuatro frases A, cuatro B, etc.; sin embargo, sólo la frase A es capaz de formar períodos sin recurrir a las otras, como hemos dicho. Esto, al menos, resulta del examen de las colecciones; lo cual confirma que la frase A es la primordial. En cuanto a las combinaciones de distintas frases en un período, se podrían obtener, teóricamente, seis períodos de dos frases diferentes, cuatro períodos de tres frases distintas y uno en que intervinieran las cuatro frases; pero



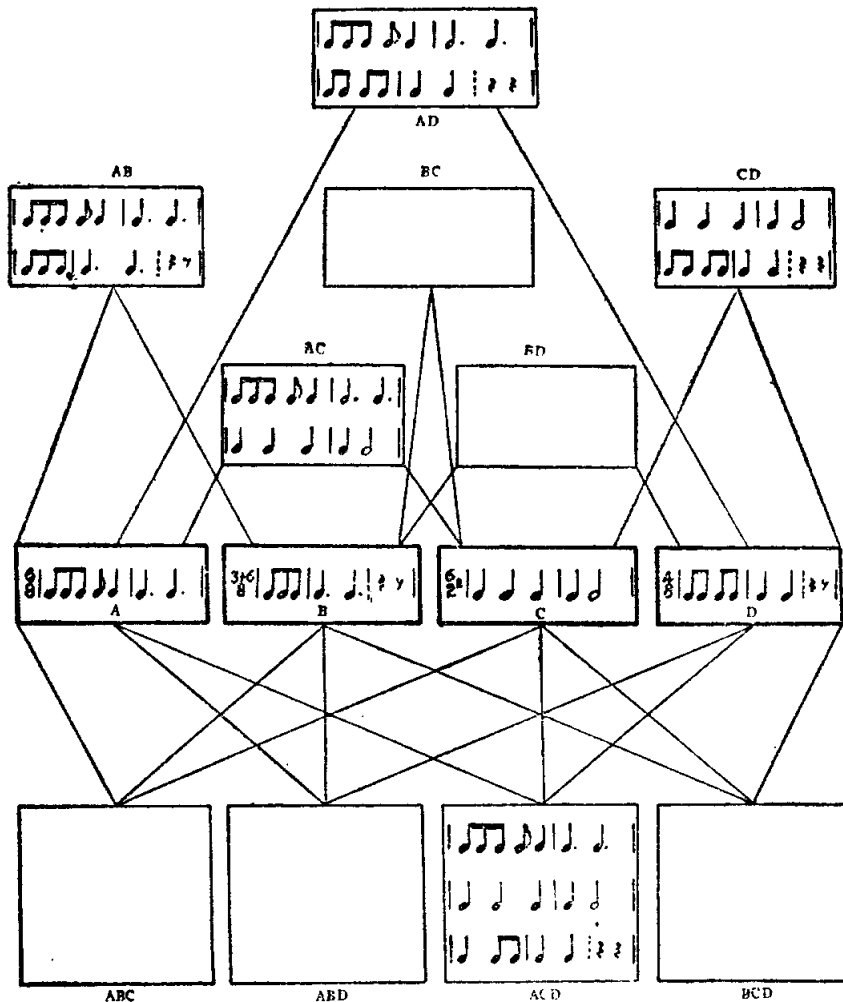
2041



es el caso que no se dan en la práctica sino cinco de las once combinaciones teóricas. Con lo dicho el estudioso puede entender fácilmente el cuadro E, que dedicamos a la clasificación de los períodos. En el centro, horizontalmente, hemos colocado las cuatro frases de la Cueca, A, B, C y D; arriba, las combinaciones de dos frases distintas (que se repiten, es claro, hasta completar las cuatro que requiere el período); abajo, las combinaciones de tres frases diferentes (una de las cuales se repite para completar las cuatro). Se entienden que estas repeticiones engendran, generalmente, distintas *fórmulas* de la misma *forma* de frase. Los cuadritos en blanco indican que esas posibilidades de combinación no se han dado en la práctica, por lo menos hasta donde yo he visto.

Cuatro períodos temáticamente iguales o ligeramente variados, y las dos primeras frases de un quinto período, también sobre el tema inicial, integran la forma de composición—la pequeña forma—característica de la Cueca chilena. Pero hay pares de frases que se repiten y, además, la forma de composición entera se duplica o triplica. No podemos hablar de esto sin estudiar las estructuras poéticas de la Cueca. Después, retomaremos el tema para explicar la composición de la Cueca chilena.

CUADRO E



(CONTINUARÁ EN EL PRÓXIMO NÚMERO)

EL PÚBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

V i c e n t e S a l a s V i u

II

Antagonismo entre el creador y el auditor de música.—Responsabilidades del compositor.—Una música inconfortable.—Emoción musical y tecnicismo.—El intérprete, servidor de los gustos de la mayoría.—Los funestos intermediarios.—Música y gran capitalismo.

CREO haber llegado en el artículo anterior a enumerar buena parte de los hechos que han determinado en los auditores actuales, primero: desinterés por toda música que no caiga dentro de los estrechos límites del repertorio trillado de los conciertos; segundo, unificación de las diversas capas del público en una masa, numéricamente poderosa, cuyos gustos anulan la función rectora de las casi desaparecidas élites. Estimo también que poco me cabría agregar sobre lo expuesto en cuanto a la relación que entre sí guardan ambos fenómenos. Y no es mi propósito fatigar al lector con reiteraciones extemporáneas.

Sin embargo, sólo de pasada aludí a la parte que le corresponde al compositor en el divorcio existente entre él y su público. Aspecto de tanta importancia dentro del problema que nos preocupa que bien merece una ampliación de las consideraciones anteriores.

Escuchemos a uno de los compositores de Chile con más acusada personalidad dentro de la música americana, quien es, por otra parte, la figura a que corresponde una labor más sostenida y fructífera en la organización de nuestra vida musical y en su desarrollo vigoroso de los últimos años. Dice Domingo Santa Cruz, en un artículo aparecido en estas mismas páginas en Mayo de 1945; «Basta conversar con cualquier compositor de hoy, en cualquier país, para medir la inquietud con que ven crecer de día en día la distancia que separa al público de los creadores actuales de música, con que ven aumentar la resistencia tácita que asfixia a la música contemporánea». Y agrega, unas líneas más adelante de su escrito, que el compositor actual no encuentra en los conciertos «sitio propio ni estímulo para su labor». Ambas afirmaciones no pueden hallarse más henchidas de verdad. Pero la causa de estos hechos, que antes que nadie padece el compositor, ¿radica en el simple capricho del público?, ¿se desentiende el auditor o reacciona contra la música moderna llevado de un espíritu pueril? Es evidente que no. Santa Cruz sostiene que tal estado de cosas se debe «no tanto a que el compositor actual se haya alejado del común de los mortales, como al hecho de que el auditorio de los conciertos se ha separado de la época en que vive y de la expresión musical que la representa». Al

llegar a ésta, entre otras conclusiones de su artículo, el músico chileno asume una actitud que, por serlo tan típica del creador musical contemporáneo, ya sólo a medias contiene la verdad y no se afirma en otras razones que las de una parte en el pleito emprendido. Preguntémosnos de inmediato: ¿por qué el auditor de hoy *se ha separado de la expresión musical que corresponde a su época?*, ¿por qué *no desea ser sacado de su rutina*, como añade Santa Cruz en su artículo?, ¿por qué, incluso, *ha perdido la curiosidad musical y la capacidad de escuchar música con sensibilidad e inteligencia a la vez?*

Intentaremos contestar estas preguntas. Sin entrar en lo hondo de la cuestión que plantea la primera, que nos llevaría demasiado lejos del terreno acotado para estos artículos. Porque habría que indagar de antemano si nuestra época ha logrado su expresión musical, la que nace de sus congojas, o si las obras de los compositores contemporáneos no desconocen en su mayoría las ásperas realidades por que pasamos, para refugiarse en un esteticismo por encima o por debajo de ellas. Abundan en exceso las tendencias neo-clasicistas, neo-románticas, puristas (que suelen ser de pura especulación técnica) y otras semejantes para justificar la sospecha de ese radical esteticismo en la música de hoy. Que no parece llevar otro sello de nuestra época que la desorientación y la falta de creencias sólidas, tan perceptibles en el rumbo seguido por las obras de los maestros actuales. Consúltense, por vía de ejemplo, los catálogos de Strawinsky, Schönberg, Ravel, Milhaud... El «jazzismo» preocupado de la post-guerra de 1918 y movimientos conexos, como el de «los Seis» en Francia; ciertas zonas surrealistas del «expresionismo» alemán, acuden a nuestro recuerdo como los momentos en que, siquiera de una forma superficial, la música moderna estuvo en contacto estrecho con el caótico mundo moderno (*).

No prolongaremos esta digresión para atender a lo que de concreto plantean las preguntas señaladas sobre el tema que discutimos. El auditor de nuestros días se ha separado de lo que expresan los músicos contemporáneos, se afina en la rutina del repertorio clásico-romántico y ha perdido, con la curiosidad, toda aptitud para escuchar música de una manera inteligente y sensible, porque no otro fruto podía esperarse de más de media centuria en que los creadores musicales han procurado deliberadamente, como un placer morboso, cortar tras de sí todos los puentes. Sobre las causas ya señaladas en la corrupción del público por otros agentes, una muy eficaz ha sido la competencia olímpica de originalidades

(*) Lo que se llamó música social y hasta socialista, ensalzadora de las funciones de acero, de los ferrocarriles a todo vapor, etc., no lo citamos en este sentido. Su ingenuidad imitativa ni es sintomática de estos tiempos. En nuestros días, el «Pacific 231» de Honegger, por ejemplo, no representa mucho más que los «cucús» o las pastorelas significaron para las gentes del siglo XVIII. Tampoco se aparta en gran medida este tipo de composiciones de ese anticuado espíritu. En cuanto a la música que canta grandes temas sociales con una estética y una técnica «a lo Tchaikowsky», igualmente no la consideramos de mayor entidad como representativa del espíritu de nuestra época. Se nutre de sus aspectos más a flor de piel, pura cáscara hueca. Y en muchos casos además, sólo en la intención o en los títulos habla de esos aspectos.

entre los compositores. Campeonato que, iniciándose a fines del siglo pasado por el deporte de «epater le bourgeois», terminó por llevar esa gimnástica a tales extremos que se han quedado solos los compositores, *los técnicos*, en sus ejercicios de *epatarse* unos a otros.

Se olvidaron y se olvidan, que al auditor no puede complacerle, ni menos *interesarle*, el solo hecho de una combinación inaudita de disonancias, los «estrechos» nunca resueltos a tanto riesgo de una Fuga sin precedentes, que la «coda» de un final de sinfonía esté trazada por una simultaneidad de cánones entre todos los temas de la obra, que ciertos pasajes orquestales sean el hallazgo sensacional de un contrabajo que canta por encima de acordes en el registro grave de las maderas u otras especulaciones de esta guisa. Eso y mucho más, puesto que al fin y al cabo el público no es muy ducho en recetas ni tiene sino un conocimiento sumario de la técnica, el auditor de hoy, como el de siempre, lo admite cuando con ello se le dice *algo*. Más claro aún: algo que no sea simplemente que el músico realizador de tales juegos malabares es diestro en este trabajo. Será su destreza un certificado de garantía para los del oficio, pero en modo alguno pasará para las gentes razonables de constituir un *medio* de expresión y no un *fin*. Reconozcamos con sinceridad que los medios tan complejos de que se sirve el arte contemporáneo, en tal manera han captado para sí la atención del compositor que, primero los han equiparado con los fines y, a la postre, han hecho un fin de ellos mismos. Era mucho más inteligente la posición de los músicos-teóricos de la Alta Edad Media y el Renacimiento, cuando hacían uso de esos ejercicios circenses para graduarse de doctores en música especulativa. Lo que suponía por lo pronto reconocer que había una música que no era la de sus especulaciones, con tan o más legítimos derechos de existir para que existiera el arte.

El compositor moderno, hablando en términos generales como lo venimos haciendo, empezó un poco ingenuamente por complacerse en ser incomprendido. Halló en esto un verdadero título de excelencia para su creación. La carrera de las originalidades y los «ismos», en la música como en las demás artes, ha parado en la meta de buscar no sólo ya lo difícil de comprender, sino lo inconfortable, a cuenta de todo lo otro. En muchos casos *lo otro* puede incluir el contenido, la *cosa expresada*, médula del arte y *única justificación* del andamiaje de sus elementos o medios técnicos, por ingeniosamente que se les pueda disponer y por recreo intelectual que puedan constituir para los que se hallan en el secreto de sus dificultades.

Lo inconfortable, la complejidad suma de elementos sonoros, lo desagradable, lo horrrisono incluso, pueden ser vehículos insustituibles para una cierta expresión. Jamás, sustituirlos. Si detrás de un áspero lenguaje nada se nos dice, tenemos algún derecho a llamarnos a engaño. Son muchas las producciones de la música contemporánea tan vacuas de contenido, como complejas en su factura externa. Se diría que lo uno ha promovido lo otro, sin pecar de un exceso de malicia. En multitud de casos, quienes, con la más

limpia voluntad, se interesan por la música de avanzada, comprueban que su esfuerzo por desentrañar lo enrevesado de su idioma no se compensa en la exigua satisfacción estética recibida. Cuando no ocurre que, a la vuelta de tantos contrapuntos «que se suelen quebrar de sotiles», como decía el admirable Maese Pedro cervantino, se llega a descubrir que *eso mismo* nos lo expresó Bach o Mozart con una simplicidad y nobleza sin paralelo. Y mucho más directamente. Complicar lo sencillo por el solo deleite de la que entonces se hace inútil complicación, no es norma artística aconsejable. Sería absurdo pretender de nadie que aprendiese el latín para leer las fábulas de La Fontaine, tan claras en su idioma original y a las que, es seguro, ninguna sutileza añadiría la hermosa lengua del Lacio.

Llegados a esta altura, cuando sólo una breve etapa nos separa de las conclusiones de este escrito, no estorba que señalemos,— porque se suele olvidar el todo por las partes en una materia enconada como la presente,— que la posición aludida del creador musical contemporáneo únicamente ha venido a favorecer el proceso por el cual el público se desentiende de la música viva. Música viva que, por supuesto, abarca mucho más que la escrita hoy y muchísimo más que la escrita en nuestros días dentro de la posición estética que acabamos de condenar.

Réstanos señalar, aparte de los especificados, otros agentes que obran sobre el público para facilitar el marasmo en que yacen sus apetitos musicales. La limitación de los intereses del auditor a un reducido número de obras sabidas de memoria, en cuya repetición eterna se complace, impulsa al dilettantismo en su interpretación, como la más natural de las consecuencias de este hecho. En la justa medida que el público no quiere saber de nada más que de aquello que conoce de sobra, tanto como se desentiende de la música misma, comienza a gustar en exclusivo de la manera cómo se le sazona el manjar acostumbrado. El arte de la cocina progresa cuando los cocineros han de agotar su ingenio en la preparación de unos mismos platos. Si no se puede entretener el apetito con diferentes viandas, hay que hacerlas parecer diferentes. Los cocineros de la música, en esta extensa gama con que contamos de profesionales intérpretes, desde el director de orquesta al último virtuoso del flautín, son excelentes cocineros. Uno no acaba de asombrarse cuando considera los mezquinos repertorios con que viven año tras año y de triunfo en triunfo. Porque no sólo es tan estrecho, como ya dijimos, el margen de la música que se ejecuta en los conciertos, sino que, dentro de ese márgen, cada intérprete acota todavía una parcela. Para no hablar de los directores que viven, como fuente principal de sus ingresos, de *su* Quinta Sinfonía de Beethoven o *su* Patética de Tchaikowsky; de los pianistas que tienen *su* Sonata o los violinistas acreditados por *su* «Trino del Diablo». Ellos, los intérpretes de toda suerte, sobre quienes pesa la responsabilidad de dar vida a la música, de estimular el gusto y acrecentar las apetencias de sus auditores, de orientarles sobre las vastas áreas que el arte abraza, de inquietarles sobre las tierras desconocidas que en el pasado o en

el futuro se descubren, son los que, con intereses más mezquinos, fomentan todas las estrecheces. En la relación entre el público y los ejecutantes de música se ha llegado a producir un verdadero círculo vicioso. Casi es ya imposible discernir si el público no quiere conocer otras obras que las del repertorio trillado y por esto se le interpretan a porfía, o si a causa de esta reiteración nace su desconocimiento de que en la música puede haber algo más. En ambos casos, el delito del intérprete es igual de grave. Tanto cuenta que traicione al arte, a su misión en el arte, por servir las limitaciones establecidas en su auditorio, como que lo traicione por crear él mismo esas limitaciones. Un verdadero poner puertas al campo que, en este caso, ha sido más que posible desgraciadamente.

Con menos responsabilidad ante la música que la exigida al intérprete y, por tanto, más desembarazados en sus torvos fines, actúan los intermediarios, —agentes y trust de conciertos, empresarios de salas, *managers* de los artistas,— en esta corrupción. Para ellos no hay otra ley ni otra servidumbre que la de taquilla. El termómetro de sus ingresos mide para ellos toda la temperatura del arte. La música y los músicos tienen el impudor de clasificarlos,— ¡a tanto se atreve la ignorancia!,— en «buenos» o «malos» por lo que contribuyan o no al incremento de sus cuentas corrientes.

No creo que sea necesario insistir sobre la desdicha, los crecientes males que estos activísimos explotadores del arte significan para su desarrollo. Con todo, escuchemos a personas de reconocida autoridad musical al constatar este problema.

Dice René Dumesnil sobre los conciertos de París en esta postguerra: «Si se anuncian las mejores obras sinfónicas o líricas escritas en estos últimos años, las salas se encuentran ante un déficit que las subvenciones no bastan a enjugar» y claro es, los empresarios no insisten en arrostrar tamaños sacrificios. Virgil Thompson, el crítico norteamericano, nos informa hasta dónde llega la influencia del mal en su país, que rebasa de las actividades públicas, de sufrirlo sólo el auditor particular, para influir hasta en las instituciones culturales del Estado. «El negocio de la organización de las ejecuciones musicales, tanto en América como en Europa, sigue el modelo de las grandes empresas y combinaciones financieras. El 99% de la organización en Estados Unidos, se realiza bajo las directivas de la Columbia Concerts Corporation, afiliada a la Columbia Broadcasting, del servicio artístico de la National Broadcasting Corporation, la cual, a su vez, está financiada por los mismos rectores de la Radio Keith Orpheum, consorcio para producción y exhibición de películas, que opera bajo patentes controladas por la General Electric Company. Los intereses combinados de los industriales de la radio, del disco fonográfico, de las casas editoras y de los consorcios eléctricos, constituyen una potencia tal que no han podido permanecer ajenos a su presión subyugante los representantes de conciertos ni los empresarios teatrales, ni las casas editoras de música, ni siquiera las instituciones oficiales dedicadas a la difusión musical en los distintos Estados de la Unión». ¿Imagina el lector cuál es la suerte que corre la música que no pretende otros fines que los

suyos artísticos, cuando es lanzada fuera de la poderosa organización de gran capitalismo de que nos habla Virgil Thompson, rectora de las actividades musicales sin otras miras que las de su peculio?

Consignemos todavía otra opinión sobre este sombrío aspecto de nuestro presente musical. Leopoldo Hurtado, el distinguido investigador argentino, es a quien ahora citamos. «Uno de los hechos más singulares acaecidos en la música contemporánea es la absorción de las actividades musicales por las empresas y los trusts de la gran industria eléctrica. Es un interesantísimo proceso de incidencias del progreso técnico y de la evolución capitalista en un arte tan alejado, al parecer, de las cosas materiales como es la música. Este proceso puede descomponerse así: los progresos incesantes de la técnica mecánica y eléctrica, aplicados a la producción, reproducción y difusión de la música, trajeron consigo la invención de aparatos o mecanismos que permiten conservar y reproducir la música en cantidad ilimitada, para hacerla llegar doquiera ellos se hallan, cualquiera que sea la latitud. Esto requirió una enorme actividad industrial, que se ha centralizado en pocas manos, hasta constituir hoy trusts poderosísimos. Los trusts tienden a dirigir las actividades musicales haciéndolas servir sus intereses mediante una vasta red de fiscalización y vigilancia».

El creador de música, o el artista de la índole que sea, desde el establecimiento de la sociedad burguesa había cambiado la librea de servidor de cortes reales o salones de la nobleza por el derecho a morir de hambre en la forma que tuviese por grata, que es lo que significa en definitiva vivir de un producto como el arte en la sociedad fundada sobre las leyes de la oferta y la demanda. Después de siglo y medio de libertad para los artistas, dentro de esos postulados, disponemos de suficiente experiencia para saber los heroicos sacrificios con que se ha construido todo lo que cuenta en la música romántica y en la contemporánea. Schubert, cuando apenas se inicia esta era, pudo decir ya que sus más bellas obras «eran hijas de su miseria». Mozart, uno de los primeros músicos libres en el sentido comentado, «murió de consunción», como expresan los diccionarios biográficos. Pues bien, esa libertad, fundada en la resistencia al hambre de los creadores de música, ha llegado en nuestros días a lo peor que podía llegar: a constituir un sacrificio inútil. La cada día más extensa red de consorcios y trusts explotadores del arte puede hacer,—y lo hace,— que no cuente ni con una chispa de vida la obra de los compositores «no comercializables», la música que no sirva los tópicos de «gran consumo», que no halague los gustos de la inmensa mayoría de unos consumidores que ellos mismos crean, en la forma más beneficiosa y sin complicaciones para su industria.

Hasta en Chile, donde se dispone de una organización de la vida musical ajena en absoluto a bajos apetitos comerciales, protegida por el Estado y dirigida por la Universidad, empiezan a advertirse ecos de la tiranía que ejercen sobre el mundo musical, para su degradación, los consorcios internacionales de conciertos. Pero a la influencia de ese fenómeno en nuestro país, así como al

reflejo de los otros considerados en estos artículos, nos referiremos en un tercer y último escrito. En el que también haremos por descubrir las salidas posibles al caótico y nada prometedor estado actual de las manifestaciones espirituales que nos preocupan.

(TERMINARÁ EN EL PRÓXIMO NÚMERO).

ENCUESTAS

La «Revista Musical Chilena» abre el presente año varias encuestas, dirigidas a los profesionales de la música,—compositores, intérpretes, profesores,— y a los aficionados para conocer su opinión sobre algunos candentes problemas planteados en la vida musical americana en general, y, más particularmente, en la de Chile.

Las respuestas en todo o en parte, a los cuestionarios que se publicarán sucesivamente, así como la formulación de puntos de vista no consignados por nosotros, pero que puedan considerar de interés nuestros lectores, se recogerán en estas páginas. Para establecer al término de cada encuesta las conclusiones que merezcan ser comunicadas a las autoridades artísticas como sugerencias para la resolución de los problemas propuestos.

PRIMERA ENCUESTA:

SOBRE LA MUSICA MODERNA

Es evidente la indiferencia, cuando no la oposición, del público respecto a la música contemporánea. ¿A qué razones atribuye Ud. este fenómeno? ¿Cómo cree Ud. que la cooperación del público en el progreso de la vida musical podría estimularse,

... por la organización de conciertos consagrados a esta música?

... por la creación de una sociedad de músicos y aficionados que prestase un interés concreto al análisis de la música moderna en reuniones de estudio, conferencias y conciertos?

... por una campaña de conciertos radiados que desarrollase una labor previa de captación sobre la de los conciertos públicos?

... por un nuevo concepto de la educación musical impartida en las escuelas y liceos?

En cuanto a la música moderna de compositores chilenos, ¿habría que difundirla y facilitar su comprensión como un aspecto más de la música contemporánea o sería preferible prestarle una atención aparte?

Las respuestas se recibirán en esta Redacción, Agustinas 620, a partir de la fecha y hasta el 1.º de Julio.

MUSICA Y VIDA

Hablando de Nuevos Programas

El Instituto de Extensión Musical, al anunciar su temporada oficial de Conciertos Sinfónicos, nos ha presentado un panorama más o menos completo de los directores que actuarán frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, e incluso ha ofrecido un acopio numeroso de datos biográficos sobre estos mismos. Conocemos bien a Paray, Scherchen, Busch y Tevah, no ignoramos las actuaciones y el grado de prestigio alcanzado por cada uno de ellos. Sin embargo, poco se ha hablado hasta el momento sobre los programas de esta temporada y tal vez, sea esto lo más importante de conocer, para poder juzgar el valor e interés que tendrán los conciertos de este año.

Al plantear tal problema, no podemos menos que sentirnos satisfechos comprobando que lo que hay que decir al respecto es sin duda halagador.

Scherchen nos anuncia el estreno, entre otras obras, de una Sinfonía de Gaspar Fritz. Es posible, dado el natural convencionalismo existente, que preguntemos quién es este señor. No sería extraño tampoco, el constatar en muchos una voz de alarma al sentirse insultados por el hecho de colocar en el sitio que ellos habrían destinado tal vez a una Sinfonía Heroica, a una obertura wagneriana, o a un Capricho Español, el nombre de un extraño como Gaspar Fritz. A pesar de todo, habrá algunos, y comenzamos a desear que sean éstos los que constituyan una mayoría entre nosotros, que se interesarán por investigar un poco acerca de este nombre nuevo que aparece en nuestros programas.

Gaspar Fritz pertenece a una época tal vez de las más interesantes de nuestra historia, la de las grandes Escuelas Vienesa y de Mannheim. Es posible que el hecho de asociar los nombres de Mozart, Haydn y Beethoven a la primera de ellas, nos haga sentirnos profundos conocedores de su significado histórico. Sin embargo, ni esto es suficiente y menos aun cuando sabemos que de los tres genios antes nombrados conocemos bien sólo una porción insignificante de sus obras. Aún más, el solo nombrar a Stamitz, Wagenseil, Schobert, Cannabich, Dittersdorf y un buen número de los hijos de Bach, nos probaría lo lejos que estamos de tener una noción elemental de lo que esta cincuentena de años significaron para la música.

Fritz nació en Génova en 1716, y murió en esta misma ciudad en 1782. Fué un destacado violinista y compositor, especialmente de música de cámara. Se han publicado seis de sus Sinfonías, algunos cuartetos, sonatas-trios y sonatas para violín y bajo continuo.

La Sinfonía de Fritz, junto con las Danzas de Rameau, algunas obras contemporáneas de Hindemith, Strawinsky, Britten

y Honegger, darán a los programas de Scherchen el prestigio de una labor ejemplar emprendida por un artista cuya altura es valorizada en el mundo entero como algo sobresaliente.

Divergencias entre un Músico y un «Manager»

Muchos tal vez han podido informarse de los inconvenientes planteados en la «Filarmónica de New York», entre su Director Rodzinsky y su manager, Arthur Juddson y que terminó con la renuncia del primero de éstos. Las divergencias partían de dos concepciones opuestas respecto a la confección de los programas que esta entidad debía presentar en su próxima temporada. Rodzinsky, sin dejar de ser una figura de gran popularidad ante el grueso público, quería, tal vez contraviniendo muchas veces los deseos de éste, enfocar el problema desde un punto de vista de mayor profundidad artística. Juddson, en cambio, conocía mejor el rodaje financiero de la orquesta, sabía de cifras, y con ello sabía a ciencia cierta cuáles eran las obras de mayor éxito de taquilla. Era un «manager» no muy diferente de lo que son todas las personas que se dedican a la administración comercial de las Bellas Artes. En el fondo, éste no es más que un fiel barómetro de los gustos del público, cuyo destino es constatar cuál es la mercadería de mayor demanda. Sus conceptos sobre música cambiarán en la misma medida que cambie la popularidad de ciertas obras en el transcurso de la historia. Mientras mayor sea la voluntad receptiva del público, más amplio será su criterio de selección, y viceversa. No es difícil constatar que la responsabilidad de la vida artística de los pueblos recae en gran parte sobre el público, y directamente en la voluntad e interés que éste preste, para evitar la standarización del repertorio.

La labor de las instituciones artísticas de todo el mundo, se hace cada día más difícil, debido a las restricciones impuestas, por un lado por el «manager» que, fiel a los designios populares y a la defensa obligada de un presupuesto monetario restringido, trata de impedir la difusión de obras desconocidas, y por otro, por la especialización del virtuoso que tiende a crear en el público la costumbre de pedir eternamente las mismas composiciones.

Volviendo al conflicto planteado en el seno de la Filarmónica de Nueva York, no podemos engañarnos que tanto manager como director han llegado por caminos diferentes a ser víctimas de un público cerrado a todo progreso cultural. No debemos olvidar que a tal estado de cosas estaremos expuestos todos, sin distinción de razas ni fronteras, si no provocamos en nosotros esa disposición especial que requieren los temperamentos que se interesan por las bellas artes con horizontes más amplios que los que hasta el momento se dejan ver.

JUAN ORREGO SALAS.

CRONICA

TEMPORADA SINFONICA OFICIAL

El Viernes 9 de Mayo, con un concierto dirigido por Víctor Tevah, en el que participó como solista la pianista Herminia Raccagni, se inauguró en el Teatro Municipal la temporada oficial de 1947, de la Orquesta Sinfónica de Chile. La temporada constará de dieciocho conciertos, que se interpretarán los viernes siguientes al citado, hasta el 5 de Septiembre inclusive. Los conciertos estarán a cargo de los siguientes directores, en las fechas que se indican: 9, 16 y 23 de Mayo, Víctor Tevah. 30 de Mayo y 6 de Junio, Paul Paray. 13, 20 y 27 de Junio y 4 de Julio, Hermann Scherchen. 11, 18 y 25 de Julio y 1.º de Agosto, Fritz Busch. 8 y 15 de Agosto, Paul Paray. 22 y 29 de Agosto y 5 de Septiembre, Víctor Tevah. El concierto del 22 de Agosto constituirá un festival sinfónico-coral, en el que tomarán parte, con la Orquesta, los Coros Polifónicos de Concepción.

De las tres grandes figuras de la dirección orquestal que actuarán en esta serie de conciertos, los maestros Paray y Scherchen se presentan por primera vez en nuestro país.

Paul Charles Paray nació en Tréport, Francia, el 24 de Mayo de 1886. Entró al Conservatorio de París en 1905, donde siguió estudios de composición con Caussade y Leroux. En 1908 recibió el primer premio en los cursos de Armonía y en 1911, el Premio de Roma, como es sabido, la más alta distinción que otorga aquel Conservatorio. De regreso en su patria en 1914, participó en la Primera Guerra Mundial. En 1916 fué hecho prisionero, no recuperando su libertad hasta el Armisticio.

En Febrero de 1920, por una serie de afortunadas circunstancias, fué contratado para dirigir la Orquesta de los Conciertos Lamoureux. Obtuvo tal éxito en esta nueva manifestación de su talento musical, que fué nombrado segundo director de orquesta de la famosa sociedad de conciertos. Poco tiempo después sucedió a Chevillard como director titular del citado conjunto.

Al frente de los Conciertos Lamoureux desarrolló Paul Paray una brillantísima labor que lo colocó en el primer rango de los grandes directores de orquesta contemporáneos. En Abril de 1933, fué nombrado director de la Orquesta de los Conciertos Colonne, puesto en el que permanece hasta la fecha y al que consagra la mayor parte de sus actividades, así como al de director de la Orquesta de la Opera, en cuyas temporadas suele participar en la ejecución de las grandes obras del repertorio francés. También ha desarrollado una obra de alto relieve artístico en la dirección de la Orquesta Sinfónica de Montecarlo, desde 1932.

Durante la ocupación de Francia, Paul Paray se negó a dirigir ninguno de los conciertos organizados en París por las autoridades alemanas. Ni en una sola ocasión volvió a presentarse en la

vieja sala del Teatro Chatelet, testigo de su carrera artística. Al ser liberada Francia, el 22 de Octubre de 1944, Paul Paray fué recibido por el público de los Conciertos Colonne en verdadera apoteosis. Se había distinguido el gran músico como uno de los hombres que mantuvieron el espíritu y la dignidad franceses, durante los años de la ocupación, con integridad absoluta y con riesgo de su vida en muchas ocasiones.

Entre los recientes éxitos de Paul Paray fuera de su patria se cuentan sus actuaciones de 1945 al frente de la Orquesta Filarmonica de Viena y su gira a los Estados Unidos en el mismo año, país al que fué invitado por la Orquesta Sinfónica de Boston. Su presente gira es la primera que hace por Suramérica.

Como compositor, Paray ha escrito entre otras obras, la cantata «Yanitza», el oratorio «Juana de Arco», la suite sinfónica «Adonis», un cuarteto de cuerdas, una sonata para violín y piano, dos para violoncello y piano y una Fantasía para piano y orquesta.

Hermann Scherchen nació en Berlín el 21 de Junio de 1891. A los dieciséis años figuraba como viola solista de la Filarmonica de Berlín, al frente de la cual, cuatro años después, actuó por primera vez como director. En 1911 colaboró con Schönberg en la primera interpretación del «Pierrot Lunaire». En 1914, cuando se hallaba en Riga como director de la Orquesta Sinfónica de la ciudad, fué hecho prisionero por los rusos e internado. Regresó a Berlín en 1918, donde fundó el Cuarteto de Cuerdas Scherchen y la Neue Musikgesellschaft. Al mismo tiempo, tomó la dirección de una sociedad coral de obreros y se encargó de una cátedra de música moderna en la Musik Hochschule. En 1921 fué nombrado director de la Sociedad de Conciertos de Leipzig y en 1923 sucedió a Furtwängler al frente de la Orquesta Sinfónica de Frankfurt. En este mismo año tomó la dirección del Collegium Musicum de Winterthur. Pasó después a ocupar el cargo de Director General de Música de la Universidad de Königsberg, que le honró con el título de Doctor en 1930.

Ante la proximidad de la toma del poder por Hitler, Hermann Scherchen se expatrió en 1932, para dictar cursos sobre diversas técnicas musicales en distintas capitales europeas. En 1939 se estableció en Suiza, país donde continúa radicado hasta la fecha como Director de la Orquesta Filarmonica de Zurich.

Scherchen ha desempeñado un importante papel en la evolución de la música contemporánea, cuya causa ha servido con el mayor entusiasmo. Schönberg, Strawinsky, Milhaud y otros muchos compositores de avanzada tuvieron en este maestro el mejor paladín de sus nuevas obras. Desde la fundación de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Hermann Scherchen ha ejercido una función preponderante en la organización y la dirección de sus festivales de música moderna.

Un aspecto muy interesante de la personalidad de Scherchen lo presentan sus obras teóricas. Entre otras, se cuenta su «Lehrbuch des Dirigierens» (1929), hasta la fecha el único tratado ri-

gurosamente técnico que existe sobre la dirección de orquesta. Como compositor es autor de un trío con piano, un cuarteto de cuerdas, una sonata para piano y numerosas obras para coros.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Este nuevo organismo, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, prosigue con intensa actividad el plan de sus trabajos iniciales. La Sección de Folklore ha organizado un ciclo de conferencias ilustradas por conciertos de música popular, que tendrá lugar en el Auditorium del Ministerio de Educación durante los meses de Junio a Septiembre. Los temas de estas conferencias son: Folklore Musical Araucano, por el profesor Carlos Isamitt; Coreografía Folklórica Criolla, por la profesora Australia Acuña; Danzas araucanas, por el profesor Carlos Isamitt; Estructura Métrica de la Canción Chilena, por el profesor Juan Uribe Echeverría; el Canto a la Divino en Chile, por el profesor Pereira Salas; Folklore Infantil Chileno, por este mismo profesor; Romance y Corrido en Chile, por el profesor Juan Uribe Echeverría; Cuentos y Leyendas Populares, por el escritor Oreste Plath. Esta serie de conferencias será ilustrada por las folkloristas hermanas Loyola y por el Coro Escolar de Niños. Las conferencias sobre folklore chileno se continuarán con un nuevo ciclo de tres conferencias que abarca el estudio de la música artística de nuestro país, en el siguiente orden: Músicos Románticos Chilenos, por Daniel Quiroga; Música Contemporánea de Chile, por Juan Orrego Salas; Soro y Santa Cruz, dos extremos de la música chilena, por Vicente Salas Viu.

Entre otros trabajos cumplidos por el Instituto de Investigaciones Musicales figuran: la redacción de las bases y reglamentos para la organización anual de Festivales-Concursos de composición chilena, a cargo del Instituto de Extensión Musical; el estudio de un «Método superior de ejecución en flauta», valiosa obra del profesor Luis Clavero. El Instituto de Investigaciones Musicales se ocupa de los trámites necesarios para la edición y difusión de esta obra; la organización de un Congreso Nacional de Folklore; la edición de una colección de ensayos sobre diversas materias musicológicas; la edición de un breve Diccionario Biográfico de Músicos Chilenos y de un Catálogo completo de la producción musical chilena contemporánea, así como de una Bibliografía General de obras musicales publicadas en Chile.

Se encuentran en estudio por parte de la Comisión Técnica y de la Dirección del Instituto de Investigaciones Musicales, la publicación de varias series de partituras de música chilena; la de una Antología de la Música Colonial de Chile, obra de Pereira Salas; la de textos de estudio para profesores de Educación Musical en las escuelas públicas; la creación de una Biblioteca de consulta pedagógica y de una Discoteca pedagógico-musical, así como la realización de una Historia de la Música, trabajo que será confiado a un equipo de técnicos, bajo la supervigilancia del Instituto.

CONFERENCIAS-CONCIERTOS DEL I. DE E. M.

El Instituto de Extensión Musical, en colaboración con el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, ha organizado tres ciclos de conferencias-conciertos que tendrán lugar en la Sala Auditorio del Ministerio, a partir de la última semana de Mayo. Estos ciclos de conciertos comentados se distribuirán en la manera siguiente: Vicente Salas Viu dictará ocho conferencias sobre «Géneros y estilos de la música coral», que serán ilustradas por el Coro de la Universidad de Chile dirigido, por Mario Baeza. Juan Orrego Salas dictará seis conferencias sobre «Historia y evolución de la música para canto y para teclado». Serán ilustradas estas conferencias por las cantantes Emma Salas, Inés Pinto de Viel, Graciela Sanders, Carmen Barros, Evelyn Ramos, Elba Fuentes y Ruth González; la clavecinista Elena Waiss, el organista Paul Vergine; la guitarrista Liliana Pérez y los pianistas Herminia Raccagni, Elvira Savi, Alfonso Montecino, Oscar Gacitúa, Carlos Oxley y Rudy Lehman. Daniel Quiroga estudiará en siete conferencias la «Evolución del estilo en los conjuntos instrumentales de cámara». Los conciertos correspondientes a estas conferencias se hallarán a cargo de la clavecinista Elena Waiss, la arpista Clara Passini, la violinista Magda Otwoss, el violista Zoltan Fischer, los violoncellistas Angel Cerutti y Arnaldo Fuentes y de los pianistas Olga Cifuentes, Eliana Valle y Alfonso Montecino.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

El 5 de Mayo partió a Buenos Aires el Coro «Ana Magdalena Bach», que dirige Marta Canales. Se presentó en el Teatro Colón en dos conciertos. Un tercer concierto al aire libre fué interpretado en la Plaza San Martín de la capital argentina. La crítica ha dispensado los más alentadores elogios al conjunto chileno.

* *

El compositor chileno Acario Cotapos acaba de obtener un señalado éxito con su obra Suite de Danzas, interpretada en París por el director Albert Wolf, con una de las primeras orquestas de aquella ciudad.

Acario Cotapos, que ya era conocido en Francia por sus «Voces de Gesta», es equiparado por la crítica parisiense con las figuras de Erik Satie y de Mussorgsky por la independencia de su espíritu.

* *

En el Constitution Hall de Nueva York y en el Metropolitan Opera House de la misma ciudad ha obtenido triunfos consagratorios el tenor chileno Ramón Vinay. Se destaca en Vinay a un actor de extraordinarias condiciones y a un cantante de voz rica en múltiples recursos, así como su segura técnica.

*
* *

En un programa coral ejecutado en la ciudad de Washington el pasado 14 de Abril, con motivo de la celebración del Día de las Américas, se estrenó «Romance a lo Divino», para cuatro voces mixtas, de Juan Orrego Salas. La versión de la obra estuvo a cargo de un coro de ciento sesenta voces, bajo la dirección del maestro George Howerton, director de actividades corales de la Universidad de Northwestern. El conjunto fué formado por los coros unidos de las escuelas secundarias del Distrito de Columbia y del Estado de Virginia. El programa incluyó obras de Sweelinck, Victoria, Jannequin, Dowland y Lassus; Nuñez García y Mignone, de Brasil; Billings y Schuman, de Estados Unidos; Wilkes, de Argentina y la citada composición chilena.

Sobre el «Romance a lo Divino», de Orrego Salas, la crítica autorizada del Dr. Charles Seeger se expresó en los siguientes términos: «...es una hermosa composición, muy a propósito para ser ejecutada por conjuntos no profesionales. Howerton obtuvo de ella un excelente resultado, seguro y fluido. Nos pareció una de las mejores obras del programa. Su apreciación por parte del público, fué unánime y entusiasta».

CONCIERTOS

LA TEMPORADA DE CONCEPCION

Entre el 9 y el 19 de Abril pasado, el Instituto de Extensión Musical organizó en la ciudad de Concepción una temporada de la Orquesta Sinfónica y del Ballet de la Escuela de Danza, que tuvo lugar en el Teatro Concepción de la Universidad local.

Se abrió un abono a cinco funciones—tres conciertos y los ballets «Coppelia» y «Drosselbart»—que fué totalmente cubierto. La Orquesta Sinfónica ofreció, además, tres conciertos educacionales (dos para Concepción y uno para Talcahuano) y un concierto popular en el pueblo industrial de Tomé, dedicado a los obreros textiles. El entusiasmo que despertó en el público de la capital sureña esta temporada, hizo necesaria la representación de tres funciones de ballet fuera de abono, alcanzándose así, cinco representaciones del ballet y siete conciertos sinfónicos.

En el primer concierto actuó como solista el distinguido pianista Roberto Ide, en la ejecución del Concierto en Do Menor de Mozart, bajo la dirección de Víctor Tevah. El programa incluía la Obertura «Oberon» de Weber, la 6.^a Sinfonía de Beethoven y «Canto de Invierno» de Alfonso Leng. El crítico del Diario «La Patria», refiriéndose a este concierto expresó, entre otros conceptos: «Victor Tevah llevó a la Orquesta en esta ocasión, a una altura que difícilmente podría ser superada. La sonoridad que él sacó de las cuerdas fué admirable».

El segundo concierto del abono estuvo destinado a un festival de obras del compositor chileno Enrique Soro, con la Orquesta bajo la dirección del autor. Se ejecutó la Sinfonía Romántica, la Suite en estilo antiguo, Tema con variaciones y los populares «Aires chilenos». El crítico del Diario «El Sur», al comentar este concierto manifestó: «El concierto de ayer constituyó un cálido homenaje al maestro Soro, justo reconocimiento a un compatriota dotado de extraordinario talento musical, conocido y apreciado en todo el mundo a través de su abundante producción musical, de fácil comprensión y de inspiración flúida. Nosotros adherimos a ese homenaje».

En el tercer concierto tomaron parte los Coros Polifónicos de Concepción, ejecutando la Cantata N.º 4 de J. S. Bach, que fué dirigida por el maestro Medina, fundador y director de los Coros. El programa incluía la Toccata de Frescobaldi-Kindler, Preludios Dramáticos de Domingo Santa Cruz y la Sinfonía Clásica de Prokofieff; estas obras orquestales fueron dirigidas por Víctor Tevah. Extractamos de los comentarios aparecidos a raíz de este concierto, los siguientes acápites:

«La Patria»: «La Cantata N.º 4 de Bach, una de las más difíciles obras para coro y orquesta por su vigorosa escritura contrapuntística y exigencias vocales, fué interpretada por Arturo Medina al frente de los Coros Polifónicos y de la Orquesta en forma magnífica y nos muestra a qué altura ha llevado este maestro su Coro en los incesantes años de trabajo y ensayo... En las obras de Prokofieff, Frescobaldi y Santa Cruz, Tevah demostró nuevamente sus grandes dotes de director y supo conducir la Orquesta hacia un nivel pocas veces igualado».

«El Sur»: «El tercero y último concierto del abono a la brillante temporada que este año nos ha brindado el Instituto de Extensión Musical, destaca el extraordinario éxito obtenido. La enorme afluencia de público a esta temporada ha desmostrado claramente que ya existe en nuestra ciudad un ambiente propicio a espectáculos musicales de la más depurada calidad... Los aplausos que se brindaron a la ejecución de la Cantata de Bach comprueban el agrado y el orgullo con que Concepción acogió al Coro, expresión máxima de lo que se ha logrado en Concepción en materia musical...» «Bajo la dirección de Víctor Tevah, la ejecución de la Sinfonía Clásica de Prokofieff por la Orquesta Sinfónica de Chile logró una eficiencia difícil de superar...» «Los «Preludios Dramáticos» de Santa Cruz nos parecieron una obra de verdadera y genuina inspiración. Una rica y novedosa instrumentación, unida a la espontaneidad de la inspiración, hacen de esta obra la manifestación más asequible del talento creador de este compositor chileno que goza de justo prestigio».

En cuanto al Ballet de la Escuela de Danza, la prensa de Concepción destacó en los más elogiosos términos la presentación de «Drosselbart» y «Coppelia», especialmente el primero, que se presentó como estreno y que debió repetirse dos veces fuera de la función de abono.

Un editorial del Diario «La Patria» de Concepción demuestra la trascendencia que tuvo esta quinta jira de los conjuntos del Instituto, el relieve que le otorgó la prensa local, dedicándole primeras páginas de las ediciones dominicales y sitio preferente dentro de los comentarios e informaciones. El editorial de «La Patria», uno de los diarios más importantes que se publican en las provincias, de fecha 9 de Abril, dedicado a tratar la labor del Instituto de Extensión Musical, dice, en parte, lo siguiente:

«Nuestra sugerencia (la de realizar en Concepción una temporada) se ha convertido en realidad gracias al espíritu ampliamente comprensivo del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile... Si el natural proceso evolutivo social alcanza tan hondas repercusiones en nuestro pueblo, lógico será desarrollar un plan paralelo en lo cultural. Ello ayudará al pueblo en su preparación para recibir cuanto le corresponde, bien afianzado el espíritu por sentimientos superiores. Y son estas expresiones, el cultivo del alma, las que pueden lograr el gran vuelco. En tal aspecto de nuestro desarrollo hemos logrado notorios avances, aunque no hayan sido las provincias, alejadas del centro del territorio, las más beneficiadas. Empero la obra es lenta por la desorientación habida en los círculos oficiales. La Dirección General de Informaciones y Cultura no consigue todavía tomar rumbo definitivo, perdido en un maremágnum de materias que no conjugan. En cambio, las tareas entregadas a la tuición de la Universidad de Chile consiguieron progreso señalado de prácticos resultados. Millares de estudiantes primarios y secundarios asisten a los conciertos especiales que la Sinfónica ofrece en todo el país. Su Escuela de Danza tiene renombre internacional. Desde ese Instituto de la Universidad de Chile se hace la obra más categórica en beneficio de la cultura. Todos los públicos confían en su labor de sello inconfundible. Por esto, al congratularnos por lo que significa la temporada que hoy se inicia, nos sentimos en la obligación de expresar que si toda la obra cultural que necesita el país fuera entregada a organismos responsables, con alta tutela, como es el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la nación entera contribuiría gustosa para impulsar una tarea hasta la fecha conducida sin orientación definitiva».

INAUGURACION DE LA TEMPORADA SINFONICA

El Viernes 9 de Mayo se inauguró la temporada sinfónica del presente año, con un concierto dirigido por Víctor Tevah, actual Director subrogante de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El programa comprendió obras de Richard Strauss, Shostakovitch y Beethoven. En la obra de Shostakovitch actuó como solista la pianista Herminia Raccagni.

La versión ofrecida por Tevah del conocido poema sinfónico «Don Juan», de R. Strauss, dejó de manifiesto el alto grado de asimilación que este maestro ha logrado alcanzar respecto de los más complejos problemas de la orquesta. Un evidente dominio de aquella

partitura, en que se acumulan los más variados efectos instrumentales, dentro de una elaborada textura temática, se hizo presente, aunque fué indudable que el director extremó su preocupación por ese aspecto de la ejecución, dejando en plano secundario lo que está más allá de lo formal, esto es, la fuerza dramática straussiana, a la que, en nuestro modo de ver, Tevah no dió todo el realce necesario.

A continuación se estrenó el Concierto para piano y orquesta, Op. 38, de Dimitri Shostakovitch, en el que actuó como solista Herminia Raccagni. Esta obra, sorprendente por lo desigual de su planteamiento, no logra alcanzar el mérito de otras producciones de su autor. Con hacerse evidente la riqueza imaginativa de Shostakovitch, a través del siempre variado juego temático, pleno de a veces bien conseguidos efectos de sonoridad (pese a que el acompañamiento está reducido al quinteto de cuerdas y una trompeta solista), la obra en general no da la sensación de estar escrita con uniformidad de propósitos. Pareciera que la intención del compositor hubiera sido la de escribir al modo de aquellos brillantes «Trazos de Concierto» de la época romántica, en los que fuera del virtuosismo instrumental, es difícil encontrar algo realmente interesante. Tal vez, el mejor movimiento de los tres sea el tercero, con su indudable intención humorística, rica en excitantes efectos de sonoridad. De los dos restantes, el segundo, es algo inexplicable dentro de lo escrito por un compositor de indudable valor como es Shostakovitch.

Herminia Raccagni hizo presente sus excepcionales condiciones pianísticas al dominar esta difícil obra, luciendo una seguridad de ejecución y una limpidez de sonido realmente encomiables. Dió relieve, asimismo, a muchos de aquellos ingratos pasajes en que la pobreza de la idea musical habría quedado muy al desnudo si la intérprete no hubiera puesto mucho de su parte por evitarlo.

Terminó el concierto con la ejecución de la Segunda Sinfonía de Beethoven, obra ante la cual Víctor Tevah mantuvo una actitud semejante a la observada frente a la obra de R. Strauss. La minuciosidad del trabajo de indicar cada frase, cada inciso, separadamente, con ser muy meritoria, desde el punto de vista del aprendizaje del conjunto orquestal, no adquiere los mismos caracteres cuando se trata de una audición de concierto. En esta Segunda Sinfonía, en la que las ideas propiamente beethovenianas aparecen de improviso, cambiando por completo el carácter de la forma heredada de Haydn y Mozart, no puede ser satisfactoria la mera traducción de lo escrito, sin llevar al auditorio la intensidad expresiva y la unidad de pensamiento beethoveniano a través de sus aparentes contrastes. Con ser, como ya dijimos, muy meritoria la labor cumplida por Víctor Tevah frente a esta obra, consideramos nuestro deber ponerle en guardia contra una posible subestimación del contenido expresivo e ideativo de la música, frente al problema de obtener una clara realización meramente instrumental.

OTROS CONCIERTOS SINFONICOS

El Viernes 17 de Mayo se llevó a efecto el segundo concierto sinfónico de la temporada, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, quien ofreció un programa compuesto por obras de Grieg, Walton, Prokofieff y el compositor chileno Juan Orrego Salas.

Un alto nivel, tanto en la ejecución como en la interpretación, fué el alcanzado por Víctor Tevah en este concierto. La disciplina y la calidad se sonido demostrados por el grupo de las cuerdas en la Suite «Del tiempo de Holberg» de Grieg, señalaron claramente un adelanto muy notorio en ese grupo fundamental de la orquesta, al que Víctor Tevah ha consagrado especiales esfuerzos y dedicación.

Como estreno se presentó en seguida el «Concierto para viola y orquesta», de William Walton, representante de la música contemporánea de Inglaterra y uno de sus más destacados valores junto a Britten, Fergusson, etc. Esta obra, de maciza estructura, a veces demasiado densa y oscura, como en el primero de los tres movimientos, logra interesar verdaderamente en los dos siguientes; la riqueza armónica e instrumental de que dispone su autor se hace presente a través de una orquestación habilísimas y un juego de sonoridades de verdadera calidad. La parte de viola, por sí misma muy bella y tratada a menudo en rápido despliegue contrapuntístico, estuvo a cargo del primer viola de la orquesta, Zoltan Fischer, cuyas dotes de musicalidad y segura ejecución, unánimemente reconocidas, tuvieron oportunidad de manifestarse ampliamente a través de su excelente desempeño.

Se estrenó a continuación, la Suite de Ballet «Escenas de Cortes y Pastores», del compositor chileno Juan Orrego Salas. El autor ha buscado expresar en este ballet, aunque sólo alegóricamente, ya que no hay referencias directas, antiguos aspectos de la vida española y americana, que se desarrollan musicalmente, sin usar en ningún momento materiales folklóricos, aunque en ese espíritu se ha compuesto la música. Juan Orrego muestra aquí ser poseedor de un lenguaje sobrio y finamente inspirado, en el que los diseños melódicos, siempre claros y de un bien logrado sabor arcaizante, a través de su hábil orquestación y del brillo con que a menudo ella se reviste, dan una sana sensación de vitalidad. En Juan Orrego, a nuestro juicio, es la espontaneidad del desarrollo musical y no el rebuscamiento lo que hace interesante su música, además, claro está, de lo que su excelente técnica de compositor y sobre todo de orquestador, le entrega al juego de sus ideas. Ahora bien, tratándose de un músico que recién va formando su estilo, no es extraño constatar en esta Suite cierto desigual nivel de calidad entre los diversos trozos; o alguna repetición en los recursos orquestales en ella usados; pero, a nuestro entender, lo más importante es observar que tanto en Juan Orrego como en otros músicos jóvenes de Chile, parece plasmarse un nuevo modo de encarar la composición musical, en el que la técnica aparece más que nunca al servicio de la expresión y no a la inversa. Libres ya de preocupaciones para lograr un modernismo beligerante, que cumplió con creces su etapa, hoy los nuevos

músicos de Chile comienzan a encontrar un idioma musical más sereno y espontáneo. La Suite de Juan Orrego nos habla elocuentemente de esto y por ello, aparte de lo que vale por sí misma, no podemos sino acoger con entusiasta aplauso esta su primera obra sinfónica estrenada en el país.

Víctor Tevah ofreció a continuación una versión de la tan bella como difícil «Sinfonía Clásica», clásica de Sergio Prokofiev, en la que de nuevo supo demostrar no sólo sus excepcionales dotes de conductor orquestal, por medio de una segurísima y equilibrada batuta, sino su labor de maestro de nuestro primer conjunto orquestal, el que respondió en una forma sobresaliente a las exigencias de todo orden que plantea la ejecución de la magistral obra del compositor ruso.

* * *

Víctor Tevah presentó en el tercer concierto sinfónico de la temporada, realizado el Viernes 23 de Mayo, un programa compuesto por obras de Frescobaldi, Haydn, B. Martinu y del compositor nacional Jorge Urrutia.

La versión ofrecida por Tevah de la difundida «Toccat» de Frescobaldi, arreglada para orquesta por Hans Kindler, alcanzó un nivel que no elude un parangón con la ofrecida por el propio Kindler el año pasado, cuando la estrenó entre nosotros.

Se ejecutó en seguida el Concierto para Violoncello y Orquesta de Haydn, en el que actuó como solista Joseph Schuster. Esta bella obra, que plantea no escasos problemas a los ejecutantes de violoncello, alcanzó en manos de Schuster una realización del más puro estilo, en la que la claridad de su técnica y, sobre todo su profunda musicalidad, quedaron nuevamente de relieve ante el auditorio. El acompañamiento de la orquesta, tan seguro como flexible, fué un marco muy apropiado al desempeño del solista.

Como primera audición se escucharon en seguida dos nuevos fragmentos del Ballet «La Guitarra del Diablo», de Jorge Urrutia. Fueron ellos el «Cortejo de Santos Labradores» y la «Danza de la Buena Cosecha», fragmentos que ilustran, aunque no forman parte de ella, episodios de la leyenda popular chilena que el compositor ha usado como base de la composición de este ballet. Es conocida la tendencia musical seguida por Jorge Urrutia, de un nacionalismo sustancial, que no utiliza directamente el material folklórico, sino sus rasgos esenciales, a los que trabaja con una técnica moderna tanto armónica como orquestal. Es sobre todo en el manejo de la orquesta donde Jorge Urrutia ha demostrado poseer condiciones sobresalientes dentro del panorama musical nuestro.

En estos dos fragmentos encontramos muy interesantes aspectos sinfónicos, particularmente en el «Cortejo de los Santos labradores» que, pese a cierta prolongación algo desmesurada, encierra a nuestro juicio mayores méritos y mejor realización que su compañera de concierto, la «Danza de la Buena Cosecha». En esta danza, nos pareció encontrar todavía no bien resuelto el problema del carácter

coreográfico que debe tener una música destinada a ser bailada. Decimos esto por la discontinuidad rítmica con que se desarrolla, y sobre todo, por el frecuente cambio de movimiento que lleva, sin alcanzar a definirse satisfactoriamente desde un punto de vista coreográfico como hemos dicho, de un estado alegre, eufórico, a pasajes contemplativos, todos ellos demasiado breves para que alcancen a ser plenamente valorizados escénicamente. En la orquestación de esta danza encontramos, como en los demás fragmentos que ya se han escuchado antes, muy interesantes hallazgos, que hablan elocuentemente de la gran capacidad que tiene Urrutia como cazador de sonoridades y como brillante orquestador. Todo ello hace esperar con cierta impaciencia el día en que veamos, por primera vez, llegar a la escena una leyenda nacional como «La Guitarra del Diablo», realizada con el atractivo bagaje musical moderno.

Terminó el Concierto con la ejecución de la Segunda Sinfonía del compositor checoslovaco contemporáneo Boluslav Martinu. Esta obra, compuesta según declaración del autor, en un franco deseo de alejarse «de una expresión profesional y técnica de la tortura» es, según su deseo, «tranquila y lírica». No podemos negar que es interesante constatar en un músico europeo de hoy el deseo de abandonar ese desgarramiento y esa afanosa tendencia hacia la oscuridad y la complejidad que durante algunos años invadió la música centroeuropea en este siglo. En la Segunda Sinfonía de Martinu, se advierte un lenguaje espontáneo, realzado con una técnica sinfónica que recuerda en ciertos momentos a Brahms o Richard Strauss, aunque el uso de giros rítmicos y melódicos del rico folklore checoslovaco, dan a la música de Martinu un atractivo innegable. La versión ofrecida por Tevah supo ser consecuente con el espíritu que impregna esta composición, dándole el relieve necesario al festivo y coloreado ambiente que surge a menudo de sus páginas.

DANIEL QUIROGA.

DOS CONCIERTOS DE «NUEVA MUSICA»

La iniciación de la temporada de conciertos del presente año, correspondió a la joven entidad artística «Nueva Música», que presentó un Homenaje a Manuel de Falla, llevado a efecto el Miércoles 2 de Abril, en la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación.

«Nueva Música» quiso dar testimonio de su admiración hacia el ilustre músico español, y con ella, presentar el homenaje de la más joven generación de músicos chilenos. Tal velada no fué tan sólo una ejecución corriente de las obras más conocidas de De Falla, sino que, por el contrario, la entidad organizadora planeó darle un carácter enteramente distinto. Así, dicho acto consistió en una charla del musicólogo español Vicente Salas Viu sobre «El Retablo de Maese Pedro», la que fué ilustrada con grabaciones, y seguidamente, se ofreció la interpretación de las «Siete Canciones

populares españolas», por la soprano Ruth González y la «Fantasía Bética», a cargo del pianista Alfonso Montecino.

Vicente Salas Viu desarrolló, con la posesión del tema que era natural esperar de él, la concepción y realización de «El Retablo», síntesis magistral de españolismo musical y literario en sus más puras esencias. Guió al auditorio a través de los siempre renovados hallazgos que encierra esa partitura, en el terreno de la instrumentación, trato de la voz, armonización, etc., rodeando siempre su análisis con el emocionado matiz que le daba no sólo la admiración, sino la amistad que, dentro y fuera de su tierra natal, le unió al creador de «El Retablo de Maese Pedro». Las grabaciones usadas en esta ocasión, tuvieron la inevitable desdicha de estar cantadas en inglés, pese a lo cual el auditorio pudo establecer contacto con esta obra que, esperamos, algún día podremos escuchar interpretada entre nosotros.

Ruth González, acompañada por Montecino, dió una buena versión de las tan finas «Siete Canciones Populares españolas». No podremos decir que alcanzó igual nivel interpretativo en todas ellas, pero, en general, su bien probada musicalidad y el cálido material de su voz dieron acertado realce a tan delicadas y difíciles canciones.

Alfonso Montecino ofreció después una interpretación de la brillante «Fantasía Bética», obra que mezcla en una alianza,— a nuestro juicio poco afortunada en ocasiones—, el virtuosismo exigido por las manos de Arturo Rubinstein (a quien está dedicada la obra) y el fino trazo folklórico peculiar de De Falla. Montecino, como buen músico que es, supo guiarse entre aquella frondosidad pianística con la segura técnica y la despierta sensibilidad que le es reconocida. Cuanto de bueno y de virtuosísticamente vano existe en tan difícil obra, quedó plenamente al descubierto en la límpida ejecución de este joven pianista, que hizo gala de su seria formación de intérprete.

* * *

La Sociedad «Nueva Música», ofreció el segundo de sus conciertos proyectados para el presente año, el Miércoles 7 de Mayo, con un programa íntegramente dedicado a obras de algunos de los miembros de la familia Bach.

En primer lugar es digno de destacarse el esfuerzo realizado por esta entidad juvenil, al preparar concienzudamente un programa de tanta responsabilidad y, al mismo tiempo, de tanta novedad, pues no es cosa acostumbrada escuchar obras de Juan Christian, Felipe Manuel y Ernst Bach. El cantor de Eisenach estuvo representado por una Sonata para violoncello y piano, en Re Mayor; Juan Christian Bach, por un Trío en la misma tonalidad, para violín, cello y piano; de Ernst Bach, primo de Juan Sebastián y su sucesor en el cargo de organista de Arnstadt, cuando aceptó ser nombrado organista en Mulhausen, se ejecutó una Sonata para violín y piano en Re Mayor; de Carlos Felipe Emanuel Bach, se

ejecutó un Cuarteto en Sol Mayor para dos violines, cello y piano.

Como intérpretes, actuaron el violinista Agustín Culléll, el cellista Arnaldo Fuentes, la violinista Iliá Stock y los pianistas María Clara Culléll y Alfonso Montecino.

La Sonata para cello y piano de Juan Sebastián Bach, tuvo en Fuentes un intérprete ya no sólo promisor, sino evidentemente dueño de un temperamento musical muy serio y cultivado. Es claro que la carrera de concertista es larga y que el dominio de los nervios es proceso que no se cumple en pocos años. Algo de ello afectó su ejecución, sobre todo en los primeros tiempos de la sonata, pero la calidad de su sonido y el claro concepto interpretativo de que hizo gala, compensaron con creces aquellos pequeños deslices. Su acompañante, cumplió su rol con la misma seriedad y dominio del estilo que el solista, demostrando clara técnica y buena calidad de sonido.

El Trío de Juan Christián Bach—que ya había sido escuchado por quienes asistieron a los conciertos «Nueva Música» del año pasado—tuvo nuevamente una depurada versión, en la que nada ha quedado sin su justa valoración musical, dentro de un sorprendente equilibrio de sonoridad y estilo. Montecino, Culléll y Fuentes, dieron aquí la primera demostración de un conjunto seriamente compenetrado del estilo de cámara, que más adelante llevarían al más alto grado.

La Sonata en Re Mayor, de Ernst Bach, que se presentaba en primera audición, sorprendió al público por la calidad de las ideas y sobre todo por su trato armónico, que la acerca a lo que años más tarde desarrollaría Mozart. Ella pertenece a una etapa rudimentaria dentro de la forma sonata, y es como un atisbo del plan sonoro, ya con pleno equilibrio formal, que ofrecerían Haydn y Mozart. Culléll abordó su ejecución muy seriamente, luciendo buena técnica y un sonido de calidad, aunque algo inseguro en el registro agudo. Su actitud interpretativa, al igual que la de su acompañante, Alfonso Montecino fué, sin embargo, y en todo momento, la de un serio músico que aborda una obra con entera conciencia de sus obligaciones.

Pero fué, sin duda, el Cuarteto de Felipe Manuel Bach, la obra que dió la más alta medida de cuanto han conseguido en tan sólo un año de vida, los jóvenes miembros de «Nueva Música». Agustín Culléll, Iliá Stock, Arnaldo Fuentes y Alfonso Montecino, trabajaron esta obra con una dedicación y seriedad, como ya quisiéramos que otros conjuntos de su género hicieran igual. El resultado fué evidente, una absoluta compenetración del aspecto formal y una adecuada valoración de su interés musical, se hicieron presentes durante toda la ejecución. Esta obra, que se presentaba en primera audición, bellísima por todos conceptos, merecería que este conjunto nos la hiciera escuchar de nuevo en alguno de sus próximos conciertos.

Sin ninguna duda, «Nueva Música» ha demostrado en lo que va del año que sus propósitos de dar al público musical nuevas obras y nuevos valores, pasa ya con mucho de las palabras a los hechos. No podemos sino felicitarnos de ver tan firme propósito,

honestidad artística, como el demostrado por esta sociedad a través de los jóvenes intérpretes que participaron en este Festival Bach.

EL BARITONO MARIO ARANCIBIA

Como despedida de Chile, antes de marchar a Buenos Aires donde debe cumplir algunos contratos, el baritono Mario Arancibia ofreció un recital en la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación, el Lunes 28 de Abril.

Este joven cantante, que posee un bien ganado cartel en nuestro ambiente musical y en las actividades radiales, ofreció en esta ocasión un programa de «lieder», compuesto por obras de Scarlatti, Bach, Schubert, Schumann, Brahms, y Santa Cruz, además de un grupo de «negro spirituals».

El concierto de que damos cuenta significó un estimable éxito artístico para el cantante, quien, a través de las diversas obras que le cupo interpretar, expuso sus excelentes condiciones vocales y su refinada musicalidad, puesta de relieve, en especial, en las obras de Schubert y Schumann.

Al piano le acompañó Jorge Astudillo, que cumplió su labor muy acertadamente, secundando con ductilidad el desempeño del solista.

EL CELLISTA JOSEPH SCHUSTER

Contratado por la Empresa de Conciertos Daniel, se presentó en el Teatro Municipal, el Miércoles 21 de Mayo, el violoncellista Joseph Schuster, una de las primeras figuras mundiales en su instrumento. Este artista inició sus estudios en el Conservatorio de la antigua San Petersburgo, a instancias del compositor ruso Glazunov, quien le escuchó cuando Schuster tenía apenas diez años. Después continuó sus actividades fuera de Rusia, recorriendo el resto de Europa en jiras de concierto y como solista de destacados directores de orquesta.

En su primer concierto, Schuster ofreció un programa compuesto por obras de Tartini, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel y otros compositores, sin faltar, por cierto, el indispensable «Zapateado» de Sarasate. Un programa, en suma, de verdadera calidad, en el que Schuster demostró ser un intérprete de los más profundos y serios que hayamos tenido oportunidad de escuchar.

La justeza de su estilo interpretativo quedó de manifiesto inmediatamente que comenzó su concierto con las obras de Tartini y Mozart. La «Sonatina», de este último autor, acreditó por demás la presencia de un músico en el que la calidad del sonido, la precisión del fraseo y la depurada técnica empleada, se conjugaban para entregar la música con una sorprendente propiedad. Pero, sin duda, fué en la segunda parte del programa, al ejecutar la Sonata en La mayor de Beethoven, donde Schuster se colocó a la altura de los mejores intérpretes que nos hayan visitado. Muy pocas veces es dado escuchar ejecutantes que profundicen con tanta seriedad una

obra como ésta y la presenten dentro de su estilo, con absoluto dominio de su estructura y de su contenido musical. Schuster dió la seguridad de ser un intérprete excepcionalmente dotado para la ejecución de obras clásicas, en las que sus condiciones de técnica y su gran equilibrio temperamental se manifiestan en excelente forma.

Joseph Schuster se hizo acompañar por el joven pianista Edward Matthos, sobre cuya actuación no puede sino decirse que estuvo en todo instante compenetrada de la responsabilidad de su rol. Tanto musical como técnicamente, Matthos demostró ser un ejecutante de primer orden y un colaborador eficaz.

DOBRILA FRANULIC

El Jueves 15 de Mayo, se presentó en el Teatro Municipal la violoncellista Dobrila Franulic, que ha regresado al país después de una prolongada permanencia en Europa.

Para esta presentación, Dobrila Franulic presentó un programa compuesto por obras de Bach, Tartini, Beethoven, y algunos trozos virtuosísticos del repertorio habitual, como «El vuelo de la abeja», de Rimsky Korsakoff, «Granadina», de Joaquín Nin, etc.

En nuestra opinión, este concierto no alcanzó el nivel artístico que era de esperar tratándose de una ejecutante de reconocidas cualidades, por circunstancias especiales, entre otras, el accidente sufrido por el violoncello de la concertista, que le dejó inutilizado faltando solamente cuatro días para el concierto. Esto obligó a Dobrila Franulic a usar otro instrumento, desgraciadamente sin calidad ninguna.

Tal vez lo mejor que le escuchamos fué el Concierto en Sol mayor, de J. S. Bach, en que la expedición técnica y la depurada escuela interpretativa de Dobrila Franulic tuvo una excelente ocasión de demostrarse. También en las variaciones de Tartini sobre un tema de Corelli, dichas condiciones se hicieron nuevamente presentes, a pesar de la evidente traición de un instrumento duro y de sonido opaco.

En la parte dedicada a Beethoven, hubo un nuevo factor en contra, y fué el acompañamiento de piano, a cargo de Rodolfo Lehman quien, inexplicablemente, dió a su parte un énfasis sonoro absolutamente desproporcionado con su rol de colaborador, por lo que se obtuvo el curioso pero antiartístico efecto de escuchar la Sonata con los temas secundarios y los motivos de acompañamiento puestos en el primer plano, mientras las partes principales eran ahogadas por los fortísimos del piano de cola, para colmo, abierto.

Consideramos que, una vez arreglado el desperfecto de su violoncello, Dobrila Franulic debe ofrecer una nueva audición en la que no existan los factores contrarios ya señalados. Sería muy interesante también, que reemplazara algunos de los ya muy oídos números de virtuosidad por obras modernas, del extenso repertorio que debe haber aprendido durante su estada en Europa. Por ejemplo, sería interesante que nos diera a conocer ese «Tríptico», del compositor yugoeslavo Bozidar Kunst, que le fué dedicado.

D. Q. N.

ROSITA RENARD EN «PRO-ARTE»

La destacada pianista chilena Rosita Renard, antes de partir de nuestro país para actuar en una serie de conciertos en Venezuela y otras naciones americanas, se presentó en «Pro-Arte» de Viña del Mar en un concierto inaugural de la temporada de Invierno de dicha sociedad.

Como obras capitales del programa, figuraron la Sonata N.º 30 de Beethoven y los Estudios Sinfónicos de Schumann. El crítico Enrique Pascal comenta en los siguientes términos ambas interpretaciones: «Nos sorprendió la versión dada por Rosita Renard de la Sonata Op. 109, en Mi mayor, de Beethoven. A nuestro parecer resultó enpequeñecida y fría. Cierta objetividad severa, que en Mozart tiene perfecto acomodo, no se aviene con Beethoven y menos con él de las tres postreras sonatas. Un movimiento tan magistral de profundidad y de expresividad como es el Andante con Variaciones, requiere de un impulso interior que no se apreció. La primera variación, por ejemplo, cuya audacia anticipa a Chopin y a Schumann, careció de calidad romántica, y en cuanto a la última no preparó el retorno al tema en la medida en que hubiéramos deseado». «Schumann, en cambio, continúa el crítico viñamarino, tuvo un intérprete apasionado en Rosita Renard, de gran calidad sonora y admirable delicadeza a la vez. La enunciación del tema de los Estudios Sinfónicos preparó cada una de las Variaciones, donde hubo varias,— la segunda, la tercera, la quinta, la penúltima,— de magnífica expresividad. Rosita Renard construyó cada variación con perfecto dominio de la forma y un gran brillo sonoro, sin excluir un fino matiz romántico, sabiamente controlado».

CONCIERTOS EDUCACIONALES

Los conciertos educacionales que organiza el Instituto de Extensión Musical en colaboración con el Ministerio de Educación, son dirigidos el presente año por un Comité Técnico integrado por las siguientes personas: Domingo Santa Cruz, Director del Instituto de Extensión Musical; Jorge Alfaro, jefe del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación; René Amengual, Director del Conservatorio; Carlos Isamitt, Profesor jefe de la Sección de Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales; Laura Reyes, Inspectora General de Enseñanza Musical en Educación Primaria; Brunilda Cartes, Inspectora General de Enseñanza Musical en Educación Secundaria; Filomena Salas, Secretaria de Extensión Educativa y Obrera del Instituto de E. M. y Victor Tevah, Director subrogante de la Orquesta Sinfónica de Chile. Los programas son de dos tipos, dedicados al primer y segundo ciclos de Educación Secundaria y al segundo ciclo de Educación Primaria; comprenden una selección de obras que trazan un verdadero panorama histórico-musical desde el siglo XVI al XX. Los conciertos se iniciaron el 6 de Mayo y se prolongarán hasta el 4 de Noviembre inclusive, en una serie de 22 conciertos.

ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

La temporada de invierno en Buenos Aires se anuncia henchida de acontecimientos musicales. El Teatro Colón ofrecerá, aparte de las óperas del repertorio tradicional, un ciclo wagneriano en el que estarán incluidos los dramas líricos de la Tetralogía «El Anillo de los Nibelungos», más dos estrenos de óperas sudamericanas: «Era un Rey», del compositor chileno Juan Casanova Vicuña y «Lin Calel», del argentino Arnaldo D'Espósito. Actuarán como directores de orquesta los maestros Ferruccio Calusio, Erich Kleiber y Héctor Panizza. Los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón serán dirigidos por los maestros extranjeros contratados Paul Paray y Arturo Honegger. Juan José Castro dirigirá la temporada de conciertos de la Orquesta de la Asociación Filarmónica. Clemens Krauss aparecerá al frente de la Orquesta Sinfónica Municipal, recientemente creada y Luis Gianneo actuará como director de la Sinfónica Juvenil Argentina. La dirección del Teatro Colón anuncia también una temporada de ballet en la que serán estrenados los siguientes: «La Ciudad de las Puertas de Oro», de Gaito; «El Pillán», de Pinto; «Passacaglia», de Bach; «Fantasía», de Tchaikowsky; «Evolución del Movimiento», de César Frank y «Pedro y el Lobo», de Prokofieff.

La prestigiosa Sociedad Wagneriana inició sus actividades del presente año a principios de Mayo. El concierto inaugural fué dirigido por el maestro Kleiber, con un programa consagrado a Schubert, Ravel y Falla.

*
* *

Pedro Valenti Costa dirigirá en el Teatro Nacional de Comedia un concierto de música sacra, con el que iniciará la temporada del presente año la Comisión Nacional de Cultura. El programa consulta «La Pasión según San Mateo», de Juan Sebastián Bach, con las «Turbas» extraídas de motetes de Tomás Luis de Victoria; el conjunto de cámara Mozart interpretará en este mismo concierto «Canto Elegíaco» de Beethoven para coros y pequeña orquesta.

*
* *

El Collegium Musicum, que dirige el compositor austríaco Guillermo Gractzer, organiza para este invierno un ciclo de conciertos históricos sobre La Música Vocal e Instrumental del Renacimiento y del Barroco, que incluirá la representación de una ópera primitiva italiana, y una serie de conferencias a cargo de los musicólogos Daniel Devoto, Ernesto Epstein, Leopoldo Hurtado, Erwin Leuchter y Carlos Suffern.

El Seminario de Jóvenes Músicos Argentinos, creado para difundir la música contemporánea, prepara una nueva serie de conciertos de cámara en los Salones del Consejo Británico. Se interpretarán «Canciones de Madagascar» de Ravel, «Quinteto para vientos» de Hindemith, «Oberturas sobre temas judíos» de Gianneo, «Seis Canciones para don Basilio Mal Casado» de Ginastera, «Contrastes» de Bela Bartok, «Cuarteto» de García Morillo, «Trío» de Martinú, «Sonata» de Strawinsky, «Sonatina» de Milhaud y otras obras igualmente significativas.

* * *

Ha regresado a Buenos Aires, después de su estada en Estados Unidos como becario de la Fundación Guggenheim, el joven compositor Alberto E. Ginastera. Como obras nuevas trae una «Rapsodia Pampeana» para violín y piano, «Suite de Danzas Criollas» para piano y «Tres motetes» para coros a capella sobre las Lamentaciones de Jeremías.

BRASIL

En el concierto inaugural de la temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica Brasileña, a cargo del director italiano Oliviero de Fabritis, se estrenó «Música para Cordas 1946», de Claudio Santoro, figura destacada de la nueva música americana. Santoro es autor de una considerable producción, parte de cuyas obras han sido distinguidas en concursos nacionales e interamericanos.

* * *

La Sociedad Bach de Sao Paulo, valiosa organización artística que dirigen Martín y Tatjana Braunwieser, ofreció recientemente un concierto de cantatas de Bach en la Sociedad de Cultura Artística de la ciudad citada.

* * *

Fray Petrus Sinzig, gran investigador de la música religiosa, pedagogo y compositor, director de la revista «Música Sacra», acaba de publicar un diccionario titulado «Pelo Mundo do Som», que representa una estimable contribución a la ciencia musical americana, pues contiene varias voces hasta ahora no incluídas en obras similares europeas.

* * *

El flautista y compositor argentino Esteban Eitler, miembro de la Agrupación «Nueva Música», de Buenos Aires, se ha trasladado al Brasil donde interpretará una amplia serie de conciertos, acompañado por el pianista de su misma nacionalidad Darío D. Sorín.

Los conciertos estarán especialmente consagrados a música contemporánea europea y americana. En la organización de esta jira participaron la Sociedad Música Viva de Sao Paulo y el Instituto de Musicología de Montevideo.

*
* *

En breve se inaugurará en Recife, capital del Estado de Pernambuco, la Discoteca Pública Municipal, dependiente del Directorio de Documentación y Cultura. Este nuevo centro musical fué propuesto y esbozado por Francisco Curt Lange, el destacado musicólogo uruguayo, durante su estadía en el Brasil. Estará al frente de la nueva Discoteca el Doctor José Ignacio Cabral Lima, presidente de la Sociedad Pro-Arte, organización que ofrece con periodicidad conciertos de música moderna. El Doctor Cabral Lima, director de un Departamento de Investigaciones Químicas y distinguido violista, posee una de las mejores bibliotecas de música contemporánea universal que existen en este continente.

*
* *

El notable pedagogo del piano, José Kliass, ha sido invitado recientemente por Arturo Rubinstein para ofrecer en Nueva York un curso de interpretación, que se realizará a fines del presente año. José Kliass, es el forjador de la escuela paulista del piano, que cuenta hoy ya con virtuosos de renombre universal como Yara Bernette, Ana Stella Schick y Esterlinha Epstein. Yara Bernette acaba de obtener grandes éxitos con sus recitales en Nueva York; Ana Stella Schick se encuentra en París pensionada por el Gobierno francés; Esterlinha Epstein iniciará en breve una jira de conciertos por Norteamérica, organizados por la Sociedad Daniel.

CUBA

El conocido compositor cubano Ernesto Lecuona, que acaba de regresar de una jira artística por los Estados Unidos, ha terminado la composición de una ópera titulada «El Sombrero de Yarey». Se estrenará en La Habana, para representarse después en Nueva York y Buenos Aires. La partitura está escrita sobre la música blanca de Cuba sin trazo alguno de africanismo. La acción transcurre en La Habana durante el siglo XVIII y la orquesta clásica de aquel período ha sido aumentada con guitarras, bandurrias y otros instrumentos hispanoamericanos.

*
* *

En los círculos artísticos de La Habana se comenta la renuncia que el conocido maestro Erich Kleiber ha hecho de su puesto de director de la Orquesta Filarmónica Cubana. Se censura a Kleiber por la imposición que hacía de sus gustos sin preocuparse de la

música nacional, y a los dirigentes de la Sociedad Filarmónica por su excesiva supeditación a los que se califica de «caprichos» del gran director.

Se ha extendido también el rumor por aquella capital de que el director argentino Juan José Castro se ha negado a ocupar la vacante dejada por Erich Kleiber, fundándose en razones de compañerismo.

MEXICO

El Instituto Nacional de Bellas Artes ha sido creado por decreto del Congreso de la Unión, a iniciativa del Poder Ejecutivo, el 1.º de Enero del presente año. En las consideraciones en que se funda la ley, expone el Primer Magistrado que el Gobierno del país está obligado a coordinar las actividades artísticas en sus aspectos de creación, investigación y educación en todos los grados, así como de difusión; reconoce asimismo que las manifestaciones artísticas de todos los órdenes constituyen la expresión más sincera y vigorosa del espíritu nacional y que por ello el Estado debe atender la acción que el arte, en todas sus manifestaciones, es capaz de ejercer para consolidar la mexicanidad.

Para la coordinación, organización y funcionamiento del Instituto, se ha creado un Consejo que integran las siguientes personas: el Director del Instituto, maestro Carlos Chávez, destacado compositor y director titular de la Orquesta Sinfónica de México; el Subdirector, maestro Luis Sandi, Director del Coro de Madrigalistas; el Jefe del Departamento de Música, maestro Blas Galindo, joven compositor mexicano; el Jefe del Departamento de Teatro, Alfredo Gómez de la Vega; el pintor Julio Castellanos, Jefe del Departamento de Artes Plásticas; el arquitecto Enrique Yáñez, Jefe del Departamento de Arquitectura; el maestro grabador Julio Prieto, Jefe del Departamento Editorial; Salvador Novo, Jefe del Departamento de Literatura y Carlos Puig, Jefe del Departamento de Difusión.

El Instituto tiene patrimonio propio en el subsidio que anualmente le otorga el Gobierno Federal y las partidas presupuestales que anteriormente tenía la Dirección General de Educación Extra-Escolar y Estética. El Palacio de Bellas Artes, las pinturas y esculturas que integran las colecciones del Estado, las bibliotecas, el mobiliario y útiles que pertenecen a las escuelas y departamentos que forman parte del Instituto, así como el producto de cuotas de arrendamientos y todos los ingresos que a cualquier otro título obtenga, integran igualmente el patrimonio del nuevo organismo de cultura.

PERU

En el pasado Abril, en los Conciertos décimo y undécimo ejecutados por la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima en el Auditorium del Campo de Marte, tuvo una destacada actuación el di-

rector chileno Juan Casanova Vicuña. En el primer programa dirigió Casanova Vicuña la Quinta Sinfonía de Beethoven, la Suite de El Zar Saltán de Rimsky-Korsakoff, la Petite Suite de Debussy y el cuento sinfónico El Huaso y el Indio, de que es autor el citado músico.

La crítica limeña dedica los más elogiosos comentarios a la actuación y a la obra estrenada de nuestro compatriota. Carlos Raygada, el autorizado crítico de «El Comercio» de Lima, se expresa en los siguientes términos: «A través de este bien seleccionado programa, Juan Casanova dió prueba de su experiencia y puso de manifiesto un sentido musical que encuentra su mayor rendimiento en el terreno de la expresión fina, en el trato de la sonoridad sutil, en el manejo táctico de la «nuance», de ese juego de matices y delicadezas que tienen su mejor campo en las páginas debussyanas, especialmente en el delicioso Menuet de la Suite». Respecto al cuento sinfónico El Huaso y el Indio, dice: «El caprichoso juego de la temática popular en esta obra de Casanova Vicuña, con notorio predominio de los excitantes ritmos de la Cueca, está presentado con un colorido exquisito y revestido con sutilezas instrumentales reveladoras de un gusto refinado y plena convicción de los recursos orquestales. Esta obra coloca a Casanova Vicuña en un plano de músico de efectiva valía».

El Domingo 20 de Abril tuvo lugar la segunda actuación de Casanova Vicuña al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Este concierto, al aire libre como el anterior, representó igualmente un resonante éxito para el artista chileno.

URUGUAY

La Edición Universal de Viena, una de las más prestigiosas editoriales de música europeas, hará figurar en los conciertos que se ejecutarán en su Sala de Audiciones, obras de compositores latinoamericanos publicadas por la Cooperativa Interamericana de Compositores, dependiente del Instituto de Musicología de Montevideo. El Instituto de Musicología ha propuesto a la Radio Nacional Belga la inclusión de obras de músicos latinoamericanos en los programas de música de cámara de compositores jóvenes, que dirige el profesor P. Collaer. Aceptada dicha iniciativa, las obras de música sudamericana se transmitirán por la Radio Belga en los conciertos que tendrán lugar entre el 7 y el 13 de Junio.

VENEZUELA

El Ministerio de Educación Nacional abrió un concurso de música entre los compositores nacionales y residentes en el país. Se otorgarán dos premios de mil bolívares cada uno, medallas de oro y diplomas de honor. Los premios se distribuirán en la siguiente forma: premio en metálico y menciones honoríficas para obras de música instrumental, (sinfónica y de cámara); premio en metálico y menciones honoríficas para obras de música vocal (dramática,

para coros y orquesta o para una o varias voces con o sin acompañamiento). Las obras premiadas serán ejecutadas públicamente en el Teatro Municipal de Caracas.

* * *

Los conciertos de música de cámara organizados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, continúan celebrándose con gran éxito en la Sala de la Biblioteca Nacional. La Orquesta Sinfónica de Venezuela, bajo la dirección del maestro Vicente Emilio Sojo, ejecuta, en el Teatro Municipal, su temporada oficial de conciertos y una serie de audiciones educacionales, destinadas a los niños de las escuelas públicas de Caracas.

* * *

La Dirección de Cultura Universitaria ofreció entre sus ciclos de conferencias una «Historia de la Sinfonía, desde Bach a Stravinsky», a cargo del profesor Juan Bautista Plaza.

ESTADOS UNIDOS

El 9 de Abril se estrenó en Nueva York la «Cantata de Navidad» para voz y orquesta, del compositor chileno Juan Orrego Salas. La parte solista fué interpretada por Teresa Orrego Salas, hermana del compositor, y la orquestal estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la National Orchestra Association, dirigida por León Barzin, uno de los más destacados directores que actúan en los Estados Unidos.

La «Cantata de Navidad» de Orrego Salas volvió a obtener en Nueva York un éxito de público y crítica sólo comparable al que logró en su primera ejecución en Boston, por la Orquesta Sinfónica de Rochester, dirigida por Howard Hanson, durante los Festivales de Música Contemporánea, celebrados en Estados Unidos en Noviembre de 1946.

* * *

Nathan Milstein, en su reciente jira por los Estados Unidos, ha ofrecido impecables versiones de la Sonata en Re Op. 94 de Prokofieff, incorporada por el conocido violinista en forma definitiva al repertorio habitual de esta clase de recitales. Un joven violinista, Harry Shub, se ha destacado también durante la reciente temporada de primavera por la parte consagrada en sus programas a la música moderna. Obras como la Sonata en La, de Pizzetti, el Concierto para violín, de Bloch, aparte de las escritas por compositores contemporáneos norteamericanos e ingleses, han sido reiteradamente ejecutadas por el nuevo y joven valor.

* * *

El Cuarteto Pascal de París ha obtenido considerables éxitos en sus actuaciones, con la interpretación del Cuarteto de Ravel, del Cuarteto en Do menor de Brahms. La crítica norteamericana señala la claridad, justeza y fluidez con que ambas composiciones han sido ofrecidas, destacándose sobre las demás que integran el repertorio del citado cuarteto de cuerdas francés.

* * *

El destacado director Arturo Rodzinski, en su último concierto al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, ejecutó un festival de obras de Tchaikowsky que comprendía la Fantasía «Romeo y Julieta», la suite «Cascanueces», la «Marcha Eslava» y el «Concierto para violín». Esta última obra, con Joseph Fuchs como solista. En los conciertos siguientes se presentaron al frente de la Filarmónica de Nueva York, George Szell, director de la Sinfónica de Cleveland; Lepoldo Stokowsky y Eugenio Ormandy. Los programas de estos consagrados directores incluyeron obras del repertorio habitual, como la Sinfonía Heroica de Beethoven, el Concierto en La mayor de Liszt, Matthis der Maler de Hindemith, el Amor Brujo de Falla, etc. De obras menos frecuentes en estos conciertos se incluyeron la Sinfonía en Mi bemol de Hindemith, el Concierto para violín de Glazounoff y «Francesca da Rimini» de Tchaikowsky.

* * *

El famoso maestro Bruno Walter ha sido nombrado director titular y asesor musical de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, cubriéndose así la vacante dejada por Arturo Rodzinski. Este director ha pasado a dirigir la Orquesta Sinfónica de Chicago.

* * *

Entre los más señalados acontecimientos de la temporada de primavera en Nueva York, figura la reaparición de Jacques Thibaud, el famoso violinista francés, que no actuaba en los Estados Unidos desde hace más de quince años. Señalados éxitos ha alcanzado la soprano brasileña Olga Prager de Coelho en sus recitales de música artística y folklórica de América del Sur.

* * *

La Sinfónica de Chicago, dirigida por Desideré Defauw, ofreció un festival de música francesa contemporánea en el Orchestra Hall. Obras de Ravel, Roussel, Debussy y Chausson fueron las interpretadas.

* *

El genial intérprete en el violoncello Pablo Casals, ha rechazado los ofrecimientos de contratos que le fueron comunicados por varias importantes empresas de conciertos de Estados Unidos, para actuar en este país. Pablo Casals una vez más ha reafirmado su voluntad de no ejecutar conciertos en este lado del Atlántico, mientras su patria continúe bajo la actual dictadura sin que las naciones democráticas, y singularmente la gran república del Norte, tomen medidas que sean eficazmente contrarias a la permanencia del régimen franquista en España.

FRANCIA

La ópera «Joseph», obra maestra de Méhul, ha sido repuesta en el primer escenario lírico francés. Esta obra era tan sólo conocida por las continuas referencias que a ella se han hecho en las historias de la música y en los estudios sobre la personalidad del gran compositor del siglo XIX; su interpretación reciente ha presentado el carácter de un verdadero descubrimiento. Las citas de Weber, Berlioz y Wagner, tan elogiosas para esta partitura, no fueron capaces, a pesar de su mucha autoridad, de promover entre los franceses el interés que llevase a la resurrección de quizá la obra lírica de mayor envergadura compuesta entre las últimas de Rameau y el estreno de «Pelleas».

«Joseph» fué estrenado el 17 de Febrero de 1807, en la Opera Cómica de París. Obtuvo un gran éxito, pero las torpezas del libreto y la austeridad de una música no inclinada a los fáciles efectos que deleitaban a los melómanos de aquel tiempo, relegó esta producción al olvido después de un corto número de representaciones. Esporádicamente, la ópera de Méhul ha sido interpretada a lo largo de las últimas décadas de la centuria anterior. Es de esperar que ahora ya se incorpore al repertorio de la Gran Opera en forma estable y que por lo menos en Francia pueda ser escuchada y difundida como sus méritos exigen.

* *

El diario oficial de la República Francesa ha publicado, coincidiendo con la apertura del año académico de 1947, las disposiciones administrativas que implican al fin una total reforma del viejo Conservatorio de París. Hasta la fecha existía un solo Conservatorio Nacional de Música y Declamación; ambas ramas artísticas se disocian para que existan en la capital francesa un Conservatorio de Música y un Conservatorio de Arte Dramático por completo independientes uno de otro. El de Música permanecerá en la calle Madrid, mientras que los futuros actores buscarán un nuevo domicilio en el que fué hogar de la antigua Escuela de Música y Arte Dramático. En cuanto a los sistemas de enseñanza mu-

sical y los diversos cursos organizados para impartir esta enseñanza, son pocas las modificaciones que el nuevo reglamento del Conservatorio aporta consigo.

* * *

Acaba de fundarse en París, bajo la presidencia de Paul Claudel, una Asociación de amigos de Romain Rolland. Personalidades eminentes del mundo entero se han adherido a los fines perseguidos por esta Asociación, que pueden resumirse en el esencial de propagar la obra del famoso escritor. Se ha comentado desfavorablemente el hecho de que en el Comité Directivo de la Asociación no figure ningún músico. La obra de Romain Rolland abarcan bastantes tomos consagrados a la música o relacionados con ella.

* * *

Después de seis años de interrupción de sus labores, la sociedad Ars Musica que dirige Maurice Bigot, ha reanudado sus actividades. Ars Musica proseguirá su empeño de dar a conocer las obras olvidadas del pasado y las obras contemporáneas de especial significación.

INGLATERRA

Gran número de conciertos sinfónicos han tenido lugar en Londres durante los meses del invierno. Entre los más importantes citaremos los siguientes: Sir Thomas Beecham, con la Orquesta Sinfónica y la Sociedad Coral de la BBC, ejecutó en el Albert Hall la «Misa de la Vida» de Delius, en un festival de obras de este compositor. Sir Thomas Beecham va a grabar en discos las más importantes composiciones de Delius, interpretadas por la Orquesta Real Filarmónica. La Sinfónica de Londres ofreció en el Albert Hall un concierto dirigido por Karl Rankl. Obra fundamental del programa fué la Cuarta Sinfonía de Brahms. Esta misma orquesta dirigida por Charles Hambourg ejecutó un programa de música rusa con obras de Tchaikowsky, Rimsky-Korsakoff y Rachmaninoff. El pianista italiano Michelangeli actuó por primera vez con orquesta en la capital de Inglaterra en el Concierto del Emperador de Luis van Beethoven.

Entre los directores de orquesta extranjeros que han obtenido éxitos más señalados al frente de los conjuntos londinenses en la temporada de invierno, figuran Ernest Ansermet, Fistoulari, Frederick Haggis, Constant Lambert y el ya citado Karl Rankl.

* * *

Como acontecimiento artístico de singular relieve debe citarse la representación en el Covent Garden de la mascarada de Purcell «La Reina de las Hadas». Estuvo a cargo de la famosa compañía

de ballet Sadler's Wells y de los ballets Vic-Wells, conjuntamente. El Opera-Ballet Sadler's Wells ha ofrecido como estrenos «Los Vagabundos», con música de John Ireland y «La Captura», con música de Bela Bartok. La Compañía de Ballet Vic-Wells estrenó «Las Sirenas», partitura de Lord Berners, comentario satírico a la vida en una ciudad veraniega de La Riviera hacia 1904.

* *

La Sociedad Coral «Nuevos Cantantes Ingleses» ofreció la representación de la ópera madrigalesca «L'Amfiparnaso» de Orazio Vecchi. Como es sabido, «L'Amfiparnaso», compuesto en 1597, fué una obra precursora del nacimiento del Drama en Música impulsado por los músicos florentinos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII.

ESPAÑA

El maestro Unger dirigió la Orquesta Nacional de Madrid en el Palacio de la Música. Como estrenos figuraron las «Variaciones sobre un tema de Haydn» de Brahms y una «Passacaglia» del joven compositor inglés Benjamín Britten. La Orquesta Sinfónica, en el Monumental Cinema, y la Filarmónica, en el Teatro Madrid, comenzaron las series de sus conciertos del presente año. Con la Sinfónica actuó el maestro Ernesto Haffter y con la Filarmónica el maestro Gasca, quien interpretó en primera audición la Segunda Sinfonía de Borodin.

La Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Ataúlfo Argenta, se presentó en el teatro español con un programa de obras de Haydn, Beethoven, Benjamín Britten y el compositor español Joaquín Rodríguez.

En la Asociación de Cultura Musical se presentaron la pianista Rosa Sabater y la cantante Victoria de los Angeles. En el Círculo Medina han proseguido los conciertos de cámara ejecutados por el joven violoncellista Enrique Correa a quien la crítica señala como un prometedor valor del arte hispánico.

* *

El compositor y profesor del Conservatorio Conrado del Campo, terminó la composición de su ópera «Lola la Piconera», libreto de José María Pemán, inspirado en su drama «Cuando las Cortes de Cádiz».

* *

La Capella Classica de Mallorca, fundada y dirigida por el Padre Juan María Thomas, acaba de realizar una brillante tournée de conciertos por Portugal. El Padre Juan María Thomas publicará en breve un libro sobre «Manuel de Falla en Mallorca», que se espera con gran interés.

PORTUGAL

En 1948 se celebrará en Lisboa el Primer Congreso Luso-Brasileño de Folklore. Será organizado por el Secretariado Nacional de Información, Cultura Popular y Turismo. Una delegación brasileña, integrada por los profesores Renato de Almeida, Luis de Cámara Cascudo y Luis Héctor Correa de Azevedo, se trasladará el próximo Junio a Lisboa para participar en una conferencia preliminar al proyectado congreso.

AUSTRIA

El compositor austriaco Richard Klatovsky, que residió durante algún tiempo en Lima y se interesó vivamente por la música española e hispanoamericana, acaba de estrenar en Viena las suites de tres ballets sobre temas del teatro español del Siglo de Oro. Klatovsky desarrolló una amplia labor por la música latinoamericana en el Rundfunk de Berlín y es autor de un Concierto Ibérico para violín y orquesta y de una ópera sobre la comedia de Lope de Vega titulada «La Viuda de Valencia».

CHECOESLOVAQUIA

Bohuslav Martinú, que residió en América del Norte durante la pasada guerra, ha regresado a su patria. Mientras Checoslovaquia estuvo bajo la dominación alemana, Martinú había prohibido toda ejecución de sus obras y rechazó la invitación de las autoridades oficiales de entonces para regresar al país. Por estas razones la obra de Martinú era casi por completo desconocida en Checoslovaquia hasta el momento presente. Las instituciones musicales checas, después de la liberación, han realizado un considerable esfuerzo para dar a conocer el más grande número de las últimas obras de este maestro. Los diarios de Praga consignan que no se interpreta concierto alguno de solistas, música de cámara o sinfónicos en el que no figure una o más obras de Martinú. La Orquesta Filarmónica Checa, a la que perteneció Martinú como violinista antes de su exilio, ha estrenado la Segunda Sinfonía, Monumento a Lídice y Misa de Campaña para coros y orquesta. Las dirigió el prestigioso maestro Charles Münch. Otras obras de Martinú repetidamente ejecutadas en su patria con gran éxito son: las Sinfonías Primera, Tercera y Cuarta; el Primer Concierto para violoncello, el Doble Concierto para violín y violoncello, el Segundo Cuarteto de Cuerdas y Tres Piezas para trío con piano. La Editorial Melantrich ha publicado las partituras de Monumento a Lídice, Misa de Campaña y un arreglo para piano de la ópera «Julietta».

UNION SOVIETICA

El Conservatorio de Moscú, una de las más antiguas instituciones de este género en la Unión Soviética, cumplió su ochenta

aniversario a principios del presente año. De la exclusiva escuela de música que fué el Conservatorio hasta la Revolución de Octubre, se ha transformado en un centro musical de mayor amplitud que realiza una intensa labor de educación del pueblo. En la actualidad convergen en el antiguo Conservatorio una escuela central de música para niños, una escuela secundaria de este arte para alumnos de los liceos y centros de trabajo y una escuela superior de música para formación de profesionales. Dos mil alumnos de las diversas categorías cobijan sus aulas. Incluso los estudiantes de los cursos profesionales, reciben en el Conservatorio una enseñanza que abarca todos los aspectos de la cultura general. El alumno que termina sus estudios obtiene un título universitario en ciencias musicales que implica no sólo los conocimientos técnicos de este arte, sino los de historia y teoría de la música, estética, filosofía y ciencias sociales.

En 1932, el Conservatorio de Moscú amplió sus cursos con los dedicados al estudio de las músicas nacionales de los diversos países que integran la URSS. Profesores especializados instruyen a los interesados en estas materias sobre la música del Asia Central, Transcaucasia, Bashkiria, las Repúblicas Tártaras, etc. Estudiantes de estas nacionalidades, que demuestran dotes para la música en sus países de origen, son becados para ampliar sus estudios en el Conservatorio de Moscú.

* * *

Un gran éxito ha obtenido el violinista David Oistrakh en la serie de sus cinco conciertos históricos, en que desarrolló un ciclo completo de obras para violín y orquesta, desde Bach a Khachaturyan. El primer concierto incluyó obras para violín y orquesta de Bach, Beethoven y Brahms; el segundo, de Mozart, Mendelssohn y Elgar; el tercero, de Chausson, Walton y Sibelius; el cuarto, de Taneyev, Glazunov y Tchaikowsky; el quinto, de Myaskowsky, Prokofieff y Khachaturyan.

CRONICA RETROSPECTIVA

Aprendizaje por correspondencia

Cartas enviadas por Juan Cristián Bach a su maestro el Padre Martini, entre los años 1757 a 1762.

Reverendo Padre, maestro y venerado protector: Como no puedo olvidar mis deberes y mis obligaciones con Su Reverencia, le envío nuevas de mi feliz llegada, por la gracia de Dios, a Milán, donde he sido tratado con consideración y mucha bondad por mis protectores (*se refiere a Agostino Litta, a quien le había recomendado el Padre Martini para que tomase a Juan Cristián Bach a su servicio*). Están altamente satisfechos con los estudios que he realizado bajo su dirección y esperan grandes resultados de ellos. ¿Puedo solicitar de Ud. me envíe con una carta los valiosos consejos sobre el arte, que Ud. puede dictarme? Con el deseo de su mejor salud, queda el más humilde y obediente servidor de Su Reverencia, Juan Cristián Bach.

* *

He recibido su estimada carta con mucho contento y leído en ella la bondad con que quiere Ud. continuar favoreciéndome. Quiere Ud. saber cómo he sido recibido en Milán. Puedo asegurarle que he sido bien acogido aquí por mis señores, con una consideración que sobrepasó mis expectativas. Continúan favoreciéndome, especialmente el Caballero, cuya bondad está siempre alerta para mi ayuda y felicidad. Intenta ahora obtener para mí una situación segura y permanente en Milán y confío que pronto obtendrá éxito. Estoy en las mejores relaciones con el signore Balbi (*compositor y cantante de aquel tiempo*). La carta que Ud. recibió de él hace referencia a un pasaje musical sobre el que Ud. dió su opinión. Yo mantengo que representa una licencia y una irregularidad, como se declara en su estimada carta, mientras el signore Balbi sostiene la opinión opuesta. No estoy inclinado a continuar la porfía, especialmente porque el signore Balbi no parece siempre complacido en discutir problemas musica-

les conmigo. Representará una lección para mí en el futuro no entrar en semejantes disputas, a pesar de que no lo hubiera hecho en el caso presente con nadie más que con un amigo como lo es el signore Balbi. Pienso que debo enviarle a Ud. una relación de lo sucedido para que pueda conocer los hechos como fueron y no suponga que pretendí dárme las de doctor sin base para ello.

Sobre su generosa oferta de ayudarme, haré de ella completo uso y cuando necesite una advertencia o, más concretamente, correcciones, no dudaré enviarle mis obras para que sean purificadas. Al presente trabajo en el Oficio, después de terminar el Invitorio y el Dies Irae.

* *

No puedo creer que una carta que le escribí hace algún tiempo a Su Reverencia se haya perdido, por lo que prefiero pensar que sus muchas ocupaciones han demorado su estimada respuesta. Cuando me escriba, ¿podría decirme cuándo en una música a cappella son permitidas las cuartas consecutivas entre las partes, mientras el bajo se mueva en movimiento contrario? No he encontrado desagradable un ejemplo de éstos en una partitura de Perti y he seguido su modelo, pero temo que puedo ser fuertemente criticado por proceder así. En segundo lugar, tenga la bondad de decirme cuándo se puede pasar de la tercera a la quinta por movimiento directo o emplear cuartas consecutivas en una música a cappella a ocho partes. Por último, ¿puede terminarse una obra en modo menor sobre un acorde en mayor? Perdona Su Reverencia las molestias que le causo. No me atrevería a molestarle si no recordara su generosa promesa de ayudarme en cualesquiera de las dificultades con que tropiece.

* *

Le escribo para contarle que ayer, aquí en la casa del conde Litta, tuvo lugar un ensayo de la Misa que empecé bajo sus auspicios. El éxito de la interpretación y el aplauso general que recibió la obra me han hecho comprobar la deuda que tengo contraída con Su Reverencia; porque estos satisfactorios resultados se deben por completo a los estímulos recibidos de Ud. y a sus enseñanzas. No puedo decirle en qué manera los miembros de la casa del Conde Litta y el entero círculo musical de aquí están impresionados con los conocimientos de Su Reverencia. El señor Conde le envía sus agradecimientos por la carta que recibió de Ud. Por el próximo correo recibirá una nueva carta de él y el resto del chocolate. Confía en que Ud. continuará dándome los inapreciables consejos de su experiencia. ¿Podría yo también aprovechar esta ocasión para pedirle permiso para enviarle mi obra que espero corrija y critique? No hay ni un solo músico en Milán que pueda compararse con Su Reverencia; a todos los que he mostrado composiciones a ocho partes como las que hice bajo su instrucción, se han quedado sorprendidos por el destacado y exacto adiestramiento que recibí de Ud. Repetidamente he declarado en Milán que el éxito de mi Misa se debe por completo a la ayuda que de Ud. recibí.

* * *

Voy a desempeñar un papel destacado en las Fiestas de San Juan Nepomuceno que se celebrarán aquí en la Iglesia de la Orden Menor de San Francisco. Mis deberes hacia mi protector, mi maestro e incluso conmigo mismo me obligan a recurrir a Ud. de nuevo, rogando de su bondad me preste ayuda. Debe Ud. haber recibido, yo así lo espero, el Magnificat que le envié por la posta regular hace algún tiempo. Gracias por los dos *Bassi* que tuvo la amabilidad de ofrecerme. ¿Podría también pedirle que examine el Kyrie a ocho partes y me lo reenvíe tan pronto

como le sea posible? Acabo de recibir el Credo y el Dixit Dominus, compuestos bajo su vigilancia, y me arriesgaré a remitirle otra pieza para su concienzuda revisión. De veras lamento las molestias que con tanta frecuencia le causo, pero cuento con su indulgencia en la medida que Ud. irá comprobando el profundo respeto y la devoción que mantengo hacia mi glorioso maestro. El aplauso que mi Oficio de Difuntos obtuvo aquí me hace esperar un éxito parecido al disfrutar de una similar guía en esta nueva ocasión.

* * *

Recibí su más ansiada carta y al momento cumplí la misión que Ud. me encargó por medio del signore Fioroni, quien le envía a Ud. sus saludos, y dice que recibió las cinco composiciones, pero que no ha tenido tiempo de examinarlas; prometió decirme la próxima semana cuál de ellas considera la mejor. Y ahora voy a darle la noticia de que he sido nombrado organista del Duomo en esta ciudad, puesto que me proporcionará ochocientas libras y no mucho que hacer. Confío en que recibí la carta en la que le conté que había estado en las proximidades de Bolonia, pero, debido a mi falta de tiempo, tan solo por un día.

* * *

He tenido el honor de recibir su muy estimada carta, aunque mucho después de la llegada del señor Parsons, quien, a mi parecer, se olvidó de entregármela. Me hace Ud. demasiado honor al desear la colocación de mi retrato entre los de personas tan célebres, en cuya compañía no creo que yo merezca estar por mis méritos. Sin embargo, mi respeto a sus órdenes me obliga a obedecerle sin réplica. El retrato pronto va a ser terminado y sólo espero una oportunidad para enviárselo, por supuesto con alguna música. Deseándole continúe en buena salud, queda devoto y obligado servidor suyo, Juan Cristián Bach.

EL RINCON DE LA HISTORIA

Las primeras Sociedades Filarmónicas a lo largo del país.

La semilla que plantaran doña Isidora Zegers de Huneus y don Carlos Drewetcke al fundar la Sociedad Filarmónica de Santiago, germinó con rapidez a lo largo del país, y fueron muchos los espíritus que despertaron a la vida musical al llamamiento cariñoso de sus fundadores.

De 1829 datan los ensayos iniciales realizados en la ciudad de Concepción para fundar una institución similar a la ya existente en la capital, y se esperaba—dice un suelto de prensa—«con los mejores fundamentos que ese pueblo, sin duda el más ilustrado de los demás de la república, junte un número crecido de aficionados».

En Valparaíso fueron múltiples los esfuerzos para concertar orgánicamente la acendrada afición musical de las colonias extranjeras y de la empeñosa población chilena. El 18 de Septiembre de 1845 nació la Sociedad Filarmónica de Valparaíso, integrada por don Pedro Alessandri, don Jorge Lyon, don Enrique Davis y don Rafael L. Orrego, que desde los puestos directivos organizaron los conciertos de música de cámara del Teatro de la Victoria, alternados con bailes de máscara y «piñata final», que hacían la delicia de la refinada sociedad porteña. El pueblo a su vez siguió el saludable ejemplo y dos años más tarde el ciudadano Francisco Paredes creó una Sociedad Filarmónica de Artesanos, en que al parecer se ejecutaba música de carácter popular.

En 1860, don Aquinas Ried, autor de la Telésfora, la primera ópera nacional, comunicaba a su bondadosa amiga doña Isidora Zegers la noticia del establecimiento de una Sociedad Armónica «sin reglamentos sino entusiasmo y un centro, un resorte que comunica impulso a la mayoría». Ya tenemos, apuntaba en la misma carta, 33 miembros y los más de ellos «ya tocan algunas cosas de manera que dentro de seis meses podremos dar un concierto».

En 1853, Narciso Lara, compositor de música de salón muy ejecutada en esa época romántica, fundó una asociación similar en la ciudad de Curicó.

En el norte de Chile funcionó en el Huasco, en 1828, una Sociedad Filarmónica, gracias a los esfuerzos de los prominentes vecinos señores José Agustín Cabezas, Mariano Peñafiel, Pedro J. Aracena, Juan Pérez, Diego Borquosque y Juan Manuel Martínez.

La dinámica Sociedad Filarmónica de Copiapó, opulenta entonces por el reguero metálico de sus prodigiosas minas de plata, fué en el fondo una filial de la tertulia santiaguina de doña Isidora Zegers, pues ella misma, aprovechando los meses de tranquilo reposo que le exigían los médicos, robó el tiempo a su salud, concertando diversos conciertos en el magnífico Teatro Municipal de esa ciudad, animados por su discípula predilecta la Srta. Tadea Fraga, que supo continuar la tradición artística de su inspiradora.

E. P. S.

RADIO-DISCOS

Colecciones de música chilena. Grabaciones en discos de la Sección de Música de la Dirección de Informaciones y Cultura.

La Dirección de Informaciones y Cultura acaba de publicar los primeros discos de unas series de grabaciones de música chilena, artística, tradicional y folklórica, seleccionada por los técnicos de la Sección de Música de dicho organismo.

El propósito que anima a la D. I. C. merece todos los elogios. Es insignificante el número de las grabaciones que existen de la música de Chile en todos sus aspectos y casi inexistente el de aquellas en que se recoge la producción de los compositores nacionales que no se refiere a los fáciles géneros de la mal llamada «música popular». El disco, con la ampliación poderosísima que representa para su área de difusión la existencia de la radio, tal vez hoy es el agente más adecuado para divulgar el arte musical chileno, dentro y fuera del país. La bondad de las impresiones efectuadas, técnicamente es también muy estimable. En cuanto a su contenido, a lo que en estos discos es la música misma, muchos son los reparos que debemos hacer a la labor emprendida por la DIC. Algunos de esos reparos los detallaremos en este breve artículo.

La colección que nos ocupa se subdivide en las siguientes secciones: Sello rojo (música de los maestros del pasado); Sello blanco (folklore tradicional); Sello negro (música moderna sobre modelos folklóricos); Sello verde (obras de música artística realizadas por compositores contemporáneos).

El primer disco de la serie en rojo contiene un «Bolero, Contradanza y Final», de don José Zapiola. Son piezas de música de salón romántica que acreditan el buen gusto de su autor y su maestría en el dominio del género. Al parecer, la versión original era para piano. Aquí se ofrecen las danzas de Zapiola en la interpretación de un conjunto DIC, muy apto sin duda para ejecutar bailables modernos de la clase del tango o el one-step, pero del todo inapropiado para estas composiciones del viejo músico chileno. Todo su espíritu se pierde en una instrumentación afrentosa para la música expresada. Un mínimo de respeto para los precursores de la cultura musical de Chile, incluso para la música simplemente, deberían haber impedido esta falsificación por parte de los directores responsables de las grabaciones. La otra cara del disco ofrece una Marcha de Federico Guzmán por el mismo conjunto. Todos los defectos apuntados se agravan por la escasa calidad de la composición, de una vulgaridad asombrosa.

El disco de Sello Blanco contiene por un lado «Esquinazo y Cueca» y por el otro «Polka, Carretero y Canto a lo Divino» en solo de guitarrón por Angela Silva. Hermosos ejemplos folklóricos y excelentes versiones, aparte de lo valioso de estas muestras de un instrumento curioso y de bella sonoridad, cuyo cultivo está en vías

de desaparecer. Ciertamente, para no rebajar la autenticidad de la música recogida, hubiera sido mejor grabar la parte cantada junto con la del instrumento acompañante. En las piezas que son de canto, el simple acompañamiento tiene que ser por fuerza monótono y perder mucho de su sentido.

Raúl Videla y el conjunto de la DIC ejecutan la tonada «Campo Alegre» de María Galaz por una de las caras del disco en Sello Negro. Buena voz la del solista, pero incurre de continuo en faltas de estilo, en efectismos de teatro que dan a las piezas chilenas unos acentos y languideces tangueros ajenos, por suerte, a la verdad de nuestro folklore. La música pertenece a la clase de la que bien pudiera clasificarse de folklore para radio. Mucho más que de chilena, tiene de la que se toma por mejicana en las versiones de los *conjuntos típicos*. Por la otra cara,—podría decirse cruz,— se ofrece una «Tonada Campesina» que canta Meche Videla en perfecta compenetración de compositor e intérprete. La voz temblona, zarzuelera, de la cantante traduce con la mayor propiedad el contenido del folklore «arromanzado» de la pieza. Comparado con ella, el «Torna a Sorrento» tendría la pureza de un lied de Schubert o de un aria de Bach.

En Sello Verde contienen estas primeras grabaciones de la Dirección de Informaciones y Cultura una «Rapsodia Chilena» de Pablo Garrido, en versión de Federico Ojeda y su orquesta. Dentro del criterio de que todo lo chileno merece ser grabado, nada habría que objetar. Mas, sinceramente, creemos que existe en el país mucha música más seria y más chilena que merece ser puesta en circulación antes que esta rapsodia «jazzística». Sin forma de rapsodia, (no se puede pretender que lo rapsódico sea un zurcido de temas sin pies ni cabeza), ni instrumentación de otro jazz que el abundante en los tópicos más gastados.

S. V.

TRANSMISIONES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

El Departamento de Radiodifusión de la Facultad de Bellas Artes, en colaboración con la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música y los organismos dependientes del Instituto de Extensión Musical, ha emprendido una extensa labor cultural radiofónica.

Por RADIO CHILENA, CB 66, SANTIAGO DE CHILE: conciertos dominicales de 15 a 17 horas. Programas con obras escogidas de los diversos géneros, épocas, tendencias y compositores de la historia de la música en grabaciones a cargo de las principales orquestas sinfónicas, conjuntos de cámara y solistas de mayor prestigio universal. Complemento de estas audiciones es la transmisión de una obra chilena ejecutada por solistas o conjuntos nacionales.

Con RADIO ESCUELA EXPERIMENTAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN y su cadena radial de todo el país, llevará a cabo un plan combinado que tiende, primordialmente, a dar a conocer y valori-

zar las expresiones musicales nacionales. Este espíritu de valorización de lo autóctono, contemplará varios aspectos y diversas expresiones planificadas sobre cuatro puntos básicos:

- a) **FOLKLORE Y TRADICIÓN MUSICAL DE CHILE:** programas obedientes a una forma de curso, organizado por el Departamento de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad, a cargo de las hermanas Margot y Estela Loyola en las ilustraciones musicales, y comentarios ambientales, históricos y analíticos del profesor jefe del Departamento de Folklore, señor Eugenio Pereira Salas, todos los Domingos primeros de cada mes, de 21 a 21.30 horas.
- b) **OBRAS Y COMPOSITORES DE CHILE:** programas interpretados por artistas nacionales, con breves comentarios acerca de las obras y compositores que se presentan los Domingos segundos de cada mes de 21 a 21.30 horas.
- c) **EL CANTO CORAL EN CHILE:** programas a cargo del Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Mario Baeza Gajardo, igualmente comentados, los días Domingos terceros de cada mes, de 21 a 21.30 horas. En diversas fechas, ya fijadas, actuarán otros conjuntos corales, entre ellos: el Coro «Pablo Vidales», integrado por maestros de música bajo la dirección de la Srta. Laura Reyes, Inspectora General de Enseñanza Musical en Educación Primaria; Coros de la Escuela Normal N.º 1, bajo la dirección del profesor señor Adolfo Allende Sarón; Coro del Hogar de Niños N.º 2, bajo la dirección del profesor señor Erasmo Castillo, y dos conjuntos corales de liceos de segunda enseñanza.
- d) **CHILE Y LA MÚSICA DE CÁMARA:** programas a cargo de pequeños conjuntos de cuerdas o viento, integrados por profesionales, profesores o alumnos egresados del Conservatorio Nacional de Música, los Domingos cuartos de cada mes, de 21 a 21.30 horas. Breves comentarios de las obras programadas y presentación del conjunto que actúe.
- e) **CONCIERTOS SINFÓNICOS EDUCACIONALES,** serán transmitidos directamente desde los teatros Caupolicán y Coliseo, los días Martes a las 15 horas, en audiciones especialmente dedicadas a los colegios de provincias y lugares apartados en que se imparte educación musical.
- f) **EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA,** transmisiones especialmente organizadas para los profesores de música, los días Miércoles II y IV de cada mes, de 16.30 a 17 horas.

EDICIONES MUSICALES

Strawinsky, Igor. «Poética Musical». Editorial Emecé S. A. Buenos Aires. 1946.

A una mínima distancia de su aparición en lengua francesa, ha sido publicada en la nuestra la «Poética Musical» de Igor Strawinsky. En una edición, hagámoslo constar de antemano, cuidadísima, tanto en su parte gráfica como por la bondad de la traducción, hecha por Eduardo Grau. Las editoriales de Buenos Aires, y en este caso concreto «Emecé S. A.», acreditan así una vez más su excelente orientación, su sensibilidad para captar los hechos capitales que se producen en el mundo de los libros. Porque este de Strawinsky es de un máximo interés, no sólo para el lector músico, sino para el público culto en general. Por su contenido en primer término; después, como testimonio de la múltiple y valiosa personalidad de su autor. Mérito único este último que tienen sus dos anteriores obras literarias, las tituladas «Crónicas de mi vida» y «Nuevas crónicas».

Poética musical en este tratado vale exactamente el significado de aquel término, casi en desuso, que los preceptistas clásicos contraponían al de Retórica. Las seis lecciones y el epílogo recogido bajo ese título corresponden a otras tantas conferencias que el genial compositor leyó en la Universidad de Harvard sobre las cuestiones de mayor monta planteadas a la música moderna, desde el punto de vista de su contenido. Las disquisiciones estéticas priman, por tanto, sobre las técnicas. Para Strawinsky, artista creador, los problemas técnicos no pasan de ser complementarios, por no decir subalternos, de aquellos otros, donde radica la existencia del arte.

Con una originalidad de criterio y una sinceridad impresionante, el autor entra en los más profundos análisis del fenómeno musical en sí mismo, la composición de la música artística y los casos que plantea su exacta interpretación. Una lección que se aparta de la línea caudal trazada por las otras es la quinta sobre «Las transformaciones de la música rusa». Strawinsky, que ha perseguido y conseguido en su libro una absoluta objetividad,—en cuanto objetividad es la proyección de lo subjetivo hacia los campos más vastos,—no puede salir en esta parte de una enumeración de apreciaciones personales. Su disertación sobre los «avatares de la música rusa» comprende una breve introducción histórica, de Glinka a Scriabin, para entrar de lleno en el examen del estado actual de la música soviética, desde su posición de emigrado, «que sólo la conoce de lejos». La visión es por tanto superficial y entreverada de consideraciones políticas. Sus conclusiones dejan demasiado a las claras traslucir una actitud enconada. Sirva de ejemplo el tan elocuente remate de su disertación: «Si la vacilación histórica de Rusia me

desorienta hasta el vértigo, las perspectivas de su arte musical no me desconciertan menos. Porque el arte supone una cultura, una educación, una estabilidad integral del intelecto, y la Rusia de nuestros tiempos se encuentra tan desprovista de todo ello como nunca lo había estado».

Insistimos tanto en este aspecto para subrayar el contraste entre el total del libro y la lección consagrada a la música rusa. Cuanto tienen de relativos, superficiales en gran parte y siempre personalistas los juicios de Strawinsky sobre el arte de su patria de origen, revisten de amplitud, firmeza y hondura al abordar los temas esenciales de la música sin fronteras. Por lo que su «Poética Musical» representa la más valiosa contribución a la estética musical contemporánea que se ha publicado en estos años.

S. V.

Archivo de Música Colonial Venezolana. Ediciones del Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo.

Como una colección aparte dentro de las ediciones de música que viene publicando el Instituto Interamericano de Musicología de Uruguay, han aparecido doce cuadernos consagrados a músicos de la colonia en Venezuela. Los últimos de estos cuadernos llegan ahora a nosotros con un considerable retraso, lo que no impide que les dediquemos el comentario que merecen muestras de una música tan poco conocida como lo es en general la americana de los siglos XVIII y XIX. Contienen estas ediciones las obras «Llorad mortales» de Pedro Nolasco Colón, un «Tono de Navidad» y una «Tercera Lección de Difuntos» de José Francisco Velásquez y un «Salve Regina» de Juan José Landaeta, todas ellas para coros y orquesta. Composiciones pertenecientes a los últimos años del siglo XVIII y primeros del siguiente.

No puede señalarse una gran originalidad en obras de música religiosa que se mueven casi en absoluto dentro de las normas de estilo de un Haydn o un Pergolesi, maestros que tan gran influencia ejercieron sobre los músicos españoles e hispanoamericanos de aquellas épocas. Pero bien merecía esta música ser exhumada por la bondad de su factura técnica, aparte de por cuanto representa para el pasado musical americano. Las obras de José Francisco Velásquez ofrecen una inspiración espontánea y pura, con raíces en el folklore de tradición hispánica, como el «Tono de Navidad», que es ni más ni menos un villancico desarrollado para dos voces y orquesta de cámara; son quizá las más bellas, al mismo tiempo que las de menos pretensiones entre las que se recogen en estos Archivos de Música Colonial.

Cuando se piensa en el gran número de obras escritas por los músicos de la colonia y de los primeros años de la independencia en Chile, que yacen en el mayor olvido o perdidas en los viejos libros

de coro de nuestras iglesias, se estima en todo su valer la iniciativa que comentamos del Instituto de Musicología Uruguayo.

Nettel Reginal, «The Orchestra in England». Ediciones Jonathan Cape. Londres 1946.

El autor de este libro no es músico de profesión, pero sí un aficionado y estudioso que desde hace años consagra una buena parte de sus actividades a dilucidar interesantes problemas relacionados con el arte musical. En su presente trabajo lleva a cabo una interesante historia de las orquestas habidas en Inglaterra desde el siglo XVII, así como de la obra por ellas desarrollada. Multitud de hechos y datos curiosos se pueden encontrar en este breve volumen, que, debemos señalarlo, es el primero publicado en inglés sobre una materia que considera sobre todo las relaciones existentes entre la música y la sociedad de los períodos abarcados.

Después de exponer la evolución de las agrupaciones instrumentales que actuaron en Inglaterra desde la Restauración hasta avanzado el siglo XVIII, Reginal Nettel entra en un análisis de los cambios que llevan a la vieja orquesta, formada en torno al clavecín del *kapellmeister*, hacia su transformación en la gran orquesta sinfónica de los días románticos. Uno de los epígonos del temprano romanticismo, Ludwig Spohr, en la visita que hizo a Londres en 1820 fué el primero en utilizar la batuta para dirigir una orquesta inglesa, con gran escándalo del público. La última parte del libro nos habla de la pequeña crónica de las sociedades de conciertos, como la Filarmónica, y de la actividad, ya secular, desarrollada por los conjuntos sinfónicos de mayor relieve que existen en la capital inglesa.

Dr. Giuseppe Mazzini. «Il Bambino nell Arte Musicale visto da un médico», Instituto Italiano de Artes Gráficas. Bergamo.

Esta simpática monografía está destinada a prestar una ayuda eficiente a los maestros que se dedican a la difícil tarea de la enseñanza en los primeros grados de la escuela, al mismo tiempo que sirve como una introducción general a todos aquellos que quieren formarse una idea sintética del papel que los niños han desempeñado en la historia de la música.

Consta el libro de dos partes diferenciadas: la primera es un estudio técnico histórico que abarca las relaciones del niño con el arte musical y comprende los siguientes capítulos, a saber: los cantos de cuna, en que hay referencias a la música araucana de este tipo, que el distinguido autor escuchó durante su estadía en Chile; el niño en el melodrama; música y canto para la educación del niño; el niño en la música sinfónica; la música y la vida infantil; fábulas y cuentos musicales para los niños; la música y las miserias del niño.

La segunda parte, de carácter técnico-pedagógico, está consagrada al estudio de los niños músicos y cantores; al mecanismo de la audición musical en la primera edad; al despertar artístico del

niño; al fenómeno de la precocidad; a los factores del desarrollo musical y a la influencia de la música en el organismo humano.

El libro viene ilustrado con hermosísimas reproducciones de cuadros famosos, trozos de partituras, litografías musicales, etc., que hacen deleitosa la lectura de la obra. Cierra las páginas del volumen una nutrida lista bibliográfica de referencias al caudal documental que ha consultado el Dr. Mazzini para componer esta obra de manifiesta utilidad cultural y pedagógica.

E. P. S.

Anuario de la Sociedad Folklórica de México.
Tomo V. México D. F.

Esta interesante publicación contiene en las páginas 183-203, una sección música en que aparecen tres artículos, dignos de toda atención, suscritos por el infatigable investigador señor Vicente T. Mendoza, presidente de la Sociedad Folklórica de México. Se intitulan: Las flautas de tres perforaciones que usan los indígenas de México son de origen hispano; La Copla Musical en México y México aún canta seguidillas. Señalamos también la contribución de Ernesto Mejía Sánchez, «Romances y corridos nicaragüenses» (pág. 69-182), que ayuda a profundizar el problema del área de distribución del género del romance en la América Hispana colonial.

LIBROS APARECIDOS

MUSICOLOGIA

- BORREN, CHARLES VAN DEN, Le codex de Johannes Bonadies, musicien du XV.^e siècle. (Extr. de la Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art X, 1940).
Bruxelles: Académie Royale d'Archeologie de Belgique.
- Mozart, d'après sa correspondance. (Extr. de l'Académie Royale de Belgique: Bulletin de la classe des beaux-arts)
Bruxelles: Palais des Académies, 1943.
- La musique. I: Introduction. II. Bibliographique. (Extr. de la Bibliothèque de l'Honnête Homme).
Bruxelles: A. Goemaere.
- Note d'actualité sur la production musicologique hollandaise. (Extr. de l'Académie Royale de Belgique: Bulletin de la classe des beaux-arts).
Bruxelles: Palais des Académies, 1942.
- Note sur un essai de M. Federico Ghisi intitulé *Alle fonti della monodia* (sur fragments de la *Dafne* par Jacopo Peri et sur le *Fuggilotio musicale* de Giulio Caccini). (Extr. de l'Académie Royale de Belgique).
Bruxelles: Palais des Académies, 1941.
- Rabelais et la musique. (Extr. de l'Académie Royale de Belgique. Bulletin de la classe des beaux-arts).
Bruxelles: Palais des Académies, 1942.
- COLLES, HENRY COPE, Essays and lectures. With a memoir of the author by H. J. C.
London: Oxford University Press, 1945.

TECNICA

- MALHERBE, BENOIT DE, Le chant grégorien, son rythme primitif, les règles de son interprétation.
Lille: Librairie R. Giard, 1941.

- LALO, LOUIS, Comment écouter la musique.
Paris: Presse Universitaires de France, 1942.
- LAMBERT, JEAN, L'art. de la fugue.
Paris: Gallimard, 1945.

HISTORIA

- SUARÉS, ANDRÉ, Musiciens. Paris: Editions du Pavois, 1945.
- HONEGGER, LIFAR, ETC., Le ballet contemporain. Paris: Les Publications Techniques, 1943.
- MICHAUT, PIERRE, Histoire du ballet. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- RENE, DUMESNIL, La Musique Romantique Française. Ed. Aubier. Paris.
- BERNARD, CHAMPIGNEULLE, L'Age Classique de la Musique Française. Aubin. Paris.
- MARCEL, BEAUFILS, Wagner et le Wagnérisme. Ed. Aubin. Paris.
- W. L. LANDOWSKI, Histoire Générale de la Musique. Ed. Aubin. Paris.
- W. L. LANDOWSKI, Histoire de la Musique Moderne. Ed. Aubin. Paris.
- COCCHI, LUIGI, Lineamenti di storia della musica. (Seconda edizione) Torino: G. B. Paravia & C., 1944. L, 150.
- HOELTY-NICKEL, THEODORE, The musical heritage of the church. Valparaiso, Ind.: Valparaiso University, 1946. (A symposium. Essays by Walter E. Buszín, M. Alfred Bichsel, Hans Rosenwald, Leo Schrader, Theo Stelzer, J. E. Sanderson).
- Music of the new world. Broadcast series of the N. B. C. University of the Air. A public service feature of the National Broadcasting Company. Handbook. New York: Published for the National Broadcasting Company by the Southern Music Publishing Co. Inc., 1944.

REVISTA DE REVISTAS

Nuestra Música. México. N.º 5. Enero de 1947.

Iniciación a la dirección de orquesta
Manuel de Falla
La canción hispano-mexicana en Nueva México
Notas sobre Wagner
Notas de conciertos
Los Libros

Carlos Chávez
Jesús Bal y Gay
Vicente T. Mendoza
Manuel de Falla

Musical Digest. Nueva York. Febrero de 1947.

Editorial: «The West Plundered Province»	Alfred Human
Manuel de Falla, last of the Spanish Giants	Desmond Shawe-Taylor
Metropolitan Invasion. West coast tour raises new questions	Edward J. Smith
Canadian panorama	Jean Sahlmark
Embryo audiences	Daniel Gregory Mason
How to popularize serious music	Zoltan Kodaly
Tchaikowsky. A musical digest.	
Crusader against sham. Robert Schumann	Harold C. Schönberg
European and american orchestras	Karl Krueger
Commercialism is killing music	Maggie Teyte
Opera and concerts	
Discs	
Music in the movies	
Auditions.	