

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

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

**22-23**

---

**JULIO-AGOSTO 1947**

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

---

AÑO 3. *Santiago de Chile, Julio-Agosto, de 1947* N.º 22-23

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

---

## SUMARIO

### EDITORIAL:

<i>Quince años de participación universitaria en las actividades musicales</i> . . . . .	3
JUAN ORREGO SALAS.— <i>Aarón Copland</i> . . . . .	6
CARLOS VEGA.— <i>La forma de la cueca chilena</i> . . . . .	15
VICENTE SALAS VIU.— <i>El público y la creación musical (III)</i> . . . . .	46

### MUSICA Y VIDA

<i>Laberinto de la terminología musical</i> . . . . .	55
---	----

### CRONICA

<i>Noticias</i> . . . . .	57
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga</i> . . . . .	60
<i>Actividades musicales en el extranjero</i> . . . . .	68

### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Händel a los ojos de sus contemporáneos</i> . . . . .	74
--	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena</i> . . . . .	76
--	----

EDICIONES . . . . .	77
LIBROS APARECIDOS.— <i>Resumen bibliográfico</i> . . . . .	81
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	82

## EDITORIAL

### QUINCE AÑOS DE PARTICIPACIÓN UNIVERSITARIA EN LAS ACTIVIDADES MUSICALES

**E**L día 3 del presente Agosto se han cumplido exactamente quince años desde que don Juvenal Hernández fuera elegido por primera vez Rector de la Universidad de Chile. A partir de esa fecha, ha continuado en forma ininterrumpida al frente de la corporación universitaria, reelegido para los sucesivos períodos de Rectorado. Esa, no sólo por larga excepcional, permanencia de don Juvenal Hernández en la dirección de nuestra primera institución docente, ha permitido en todos los aspectos que la Universidad abraza una labor en extremo fructífera, más todavía por la continuidad y firmeza con que pudo ser mantenida. En lo que respecta a la música, cuantos hechos de relieve han tenido lugar en este campo de la cultura, han sido promovidos y sostenidos por el H. Consejo Universitario y por el señor Rector con una amplitud de espíritu, una comprensión de los problemas planteados al auge de nuestras organizaciones artísticas y un apoyo tan entusiasta, que, en justicia, debemos proclamar que a la Universidad de Chile y a las personas que la dirigen se debe antes que a nadie el estado actual de madurez y franco progreso en que se desenvuelve nuestro arte musical. La Facultad de Bellas Artes, de la que también durante este período de quince años ha sido Decano don Domingo Santa Cruz, no ha encontrado en sus iniciativas sino estímulo; por medio de esta Facultad, la Universidad de Chile ha cumplido la tesonera obra que tan magníficos resultados presenta ya en nuestros días, como reconocen propios y extraños; hasta el punto de ser Chile citado como un modelo de organización de las actividades musicales, digno de ser seguido por otros países, incluso los Estados Unidos. Recientes están las manifestaciones, recogidas por la prensa, de autoridades en la música norteamericana que señalan a la Facultad de Bellas Artes y al Instituto de Extensión Musical como envidiables logros de una política cultural de vastas perspectivas.

---

Sustituya a los elogios una escueta enumeración de hechos. Desde 1932 hasta la fecha no sólo se vió consolidada la existencia de la Facultad de Bellas Artes, creada a fines de 1929, sino que se incrementaron y vigorizaron sus servicios para el mejor desenvolvimiento del arte chileno contemporáneo. El Conservatorio Nacional de Música, una de las tres escuelas artísticas que dependen de la Facultad, en sucesivas reorganizaciones fué puesto al nivel de los más avanzados que existen en el Continente. Se fundó el Instituto Secundario de la Facultad, para facilitar la coordinación de los estudios artísticos con los humanísticos, tan necesaria a un alumnado que se pretende vea respaldada su formación profesional por los conocimientos que un músico debe dominar como cualquiera otra persona culta. Se rompió así con un criterio de capacitación profesional exclusiva, que tantos daños ha hecho en otras épocas a intérpretes y compositores de música. La Facultad de Bellas Artes y la Universidad jugaron la parte más activa en la creación del Instituto de Extensión Musical; desde 1942, organismo encuadrado con plenitud en la esfera de las actividades universitarias, administrado y dirigido por la Universidad. Por medio de este Instituto, la Orquesta Sinfónica de Chile, la Escuela de Danza y los conjuntos y organizaciones de música de cámara, han podido existir, dando a los músicos y artistas consagrados a estas funciones una estabilidad económica que les permite concentrar todo su esfuerzo y capacidad en su labor artística, liberados de la precaria condición que estas profesiones ofrecen en la mayoría de los países europeos y americanos. Pero no sólo esto, con ser tan importante y decisivo, ha supuesto la tuición ejercida por la Universidad sobre nuestros principales conjuntos de música y de danza. Los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, el profesorado y los danzarines de la Escuela de Danza y de su Cuerpo de Ballet son hoy día funcionarios del Estado, pertenecen al personal universitario y, en esta condición, disfrutan de los derechos inherentes a ella y de una consideración social que, por absurdo que hoy a nosotros nos parezca, le fué discutida a los artistas en general y a los músicos más especialmente en casi todas partes y hasta en las naciones más avanzadas. Gracias a la obra realizada por la Universidad, ser músico en Chile representa el ejercicio de una profesión intelectual de la misma categoría que la del escritor, el ingeniero, el médico, etc. No existen artificiosos distingos que las separen desde el punto de vista de las actividades del espíritu.

Sin entrar en mayores detalles, en el impulso prestado por la Universidad de Chile al desarrollo de la cultura musical, lo ex-

---

puesto se complementa con el reciente establecimiento, dentro de la Facultad de Bellas Artes, de un Instituto de Investigaciones Musicales que se ocupa del estudio científico de nuestro folklore y de cuantas materias son propias a la investigación musicológica y a la difusión de esta clase de conocimientos. No podemos tampoco dejar de mencionar en esta breve reseña, los proyectos que en la actualidad se consideran por el Instituto de Extensión Musical para el fomento de la composición por medio de concursos, premios por obra y otros estímulos al creador de música. De esta forma, la Universidad tendrá a su cargo: velar por la formación de los futuros músicos; dirigir la vida musical activa, asegurando el normal desenvolvimiento de las instituciones y conjuntos artísticos que la procuran; crear las condiciones favorables para que la producción musical chilena no se vea entorpecida por las limitaciones afortunadamente superadas en el terreno de la interpretación o del profesorado. Tan amplios objetivos son los alcanzados en estos quince años de continuo desvelo de la Universidad por la cultura musical de Chile. Quince años de una consecuente y ejemplar labor en los que al frente del H. Consejo Universitario se ha mantenido el celo infatigable del Rector don Juvenal Hernández, y en la dirección de la Facultad de Bellas Artes el entusiasmo, igualmente sin fatiga, del Decano don Domingo Santa Cruz.

S. V.

## ENCUESTAS

### PRIMERA ENCUESTA: SOBRE LA MUSICA MODERNA

SON YA NUMEROSAS LAS CONTESTACIONES RECIBIDAS EN NUESTRA REDACCIÓN SOBRE LA PRIMERA ENCUESTA ABIERTA POR LA REVISTA MUSICAL CHILENA EN EL PRESENTE AÑO, CUYO CUESTIONARIO FIGURÓ EN EL NÚMERO ANTERIOR. EN NUESTRA PRÓXIMA PUBLICACIÓN COMENZAREMOS A INCLUIR ALGUNAS DE ESAS RESPUESTAS, LLENAS DE INTERÉS.

LOS LECTORES Y PERSONAS CONSULTADAS EN RELACIÓN A ESTA ENCUESTA QUE NO HAYAN ENVIADO TODAVÍA SUS RESPUESTAS, DEBEN HACERLO COMO PLAZO IMPOSTERGABLE ANTES DEL 30 DE AGOSTO, A LA REDACCIÓN DE REVISTA MUSICAL CHILENA, AGUSTINAS 620, SANTIAGO.

# AARON COPLAND

## UN MUSICO DE NUEVA YORK

POR

### Juan Orrego Salas

**C**OPLAND acepta el año 1930 como período de clausura de una época experimental en la música moderna. Se inicia éste, afirma el compositor, a fines del siglo XIX, pasando por el realismo musorgskiano, por el impresionismo en Francia y sufriendo, en cierto modo, el tradicionalismo impuesto por Strauss, Scriabin, Sibelius y otros. Encierra en sí este período la audacia expresionista de un Schoenberg y un Satie, el dinamismo de un primer Strawinsky, el politonalismo del Bartok anterior a 1908, la auténtica madurez regional de Falla en *El Sombrero de Tres Picos*, para desembocar finalmente en la compleja etapa de la post guerra mundial del 14. Y es precisamente en este epílogo, donde comienza a levantarse la joven personalidad de Copland, sufriendo por un lado el no haber asistido a los primeros actos de este drama, y gozando, por otro, cuanto tiene de ventajoso el no haber sido protagonista de tan complejo desarrollo histórico. Sin embargo, su propio país le ofreció desde el año en que una gris calle de Brooklyn le vió nacer, un camino no menos tortuoso que recorrer.

Estados Unidos no sólo vivía en la molesta incertidumbre de una paz mundial que no encontraba salida, sino que comenzaba a ser centro y resumidero de lo bueno y lo malo que venía del viejo continente en materia de arte. Los conflictos internos eran graves para el músico. Si por un lado, de París llegaba el «dernier cri» de lo que debía ser la «música moderna», por otro lo regional era complejo y variado manjar para quienes querían hacer de su arte un producto típico de la joven América.

Copland, como tantos otros, buscó ante todo instrucción entre los suyos. Allí dió sus primeros pasos en la rígida disciplina de la armonía y el contrapunto. Pero pronto hubo de sentir la atracción que París significaba para todos aquéllos que buscaban lo nuevo con la sola consigna de poder ser ellos los árbitros y jefes de sus propias escuelas. Llega a Europa como primer alumno inscrito en la Academia Americana de Fontainebleau y, en 1924, Nadia Boulanger, que había sido su maestra durante un período de dos años, le pide que escriba una obra para órgano y orquesta que debía ser estrenada en su próxima jira por América del Norte.

Su «Primera Sinfonía» nació en esos días; en un comienzo escrita para órgano y orquesta, satisfaciendo así el pedido de Mme. Boulanger, y luego re-orquestada sin órgano. Esta fué la primera de sus obras ejecutada ante auditorios numerosos. Composiciones más pequeñas habían sido escuchadas en los conciertos de la «Société Musicale Indépendant» de París en 1922 y por la «League of Composers» de Nueva York en 1924.

El joven Copland de 1922 había salido de las modestas academias musicales de Brooklyn, para caer en la efervescencia del am-

---

biente francés de la post-guerra. Si Copland no se anuló entonces, como víctima del inmenso laboratorio artístico que constituía el París de los años 1920-30, fué porque había en él algo más fuerte que el mero «snobismo» que le habría llevado entonces a un éxito fácil, pero tal vez perecedero. Sin embargo, nadie era tan fuerte como para poder escapar a la obligada consigna de esos días. Copland, como tantos otros de su tiempo, era en París protagonista y animador de un arte esencialmente experimental. El propio compositor lo afirma en su libro «Our New Music»:

*«La consigna de entonces era «originalidad». Se habían destruído las leyes del ritmo, de la armonía y la construcción. Cada compositor de vanguardia se dedicaba a rehacerlas según sus propias concepciones. Y creo que yo no era la excepción, pese a mi juventud o, posiblemente, en razón de ella».*

Los resultados de esos años de laboratorio habían de tardar una década o más en ser percibidos. Copland no era «snob», pero sí un «inquieto»; y con ello hacía justicia al espíritu tan característico de sus compatriotas norteamericanos. Tal vez no era difícil para él comportarse de esa manera, porque, después de todo, sobre sus espaldas no pesaba la responsabilidad que debía cargar el músico del viejo continente. Para el francés, la «originalidad» era un imperativo impuesto por la necesidad de librarse en definitiva del «clisé» impresionista que comenzaba ya a ser odioso en la música. El alemán, no podía soportar más el emplasto de una enfermiza estética wagneriana, o la máquina escrupulosa del contrapunto de Reger y Bruckner. El italiano, con más prudencia pero sin disimulo, pedía a Francia préstamos que lo librasen de seguir siendo eternamente acusado de verista. Y esto cuenta para cada una de las culturas del viejo continente.

Copland, en cambio, aunque desprovisto de tradición, al menos en la magnitud de la que podía tener un europeo, venía sin compromisos históricos, y es esta la «originalidad» adoptada por él con un simple espíritu investigativo; mientras que los otros la buscaban como estandarte de salida para abandonar el inmenso caserón que el siglo XIX les había legado en forma tiránica.

Copland vuelve a Estados Unidos llevando consigo algunos Motetes para voces, una Passacaglia para piano, una Canción para soprano, flauta y clarinete, un Ballet, «Grogh», y dispuesto a trabajar en su Sinfonía para órgano y orquesta. Esta última obra le ponía frente a un camino tortuoso y difícil de recorrer. Nunca había escuchado su propia forma de orquestar, ni tampoco, como él lo confiesa, conocía el órgano sino de manera superficial. Antes no se había aventurado a trabajar grandes formas, lo que para un criollo americano era disciplina demasiado rígida, aun en su concepción más libre. Sólo tenía en su mano un recurso y extremadamente peligroso, que era adoptar el papel de «enfant terrible». El público americano, ignorante en ese entonces, podía: o bien rechazarlo por insolente, o adoptarlo como emblema de una joven generación que valientemente huía del academismo impuesto a la música americana por algunos de sus inmediatos antecesores. Y este hecho

no fué indiferente a muchos, y entre ellos al propio Damrosch, que dirigió el estreno de la obra, con Nadia Boulanger como solista. Terminada su ejecución, el director se volvió al público, tal vez sintiendo el desconcierto reinante, especialmente, entre las gentes mayores, y dijo:

«Si un joven a la edad de 23 es capaz de escribir una Sinfonía como ésta, en cinco años más estará preparado para cometer un crimen».

No obstante, la sarcástica reacción de público y director, no acabó por convencerse Copland de que fuera un revolucionario, en el sentido que en ese entonces habría deseado. Por el contrario, juzgó a su Sinfonía como una obra de inspiración «demasiado europea». Este juicio del músico, no era un mero decir pasajero, destinado a perderse en el transcurso de los años. Y quien sabe si este primer contacto con el público, iba a servir de punto de partida a lo que más tarde se definiría como la esencia de su música.

Al juzgar su inspiración como «demasiado europea», ya se veía el despertar de un deseo que a corto andar se transformaría en una necesidad imperiosa de ser, como él lo confesaba, «un norteamericano». ¿Qué habría de resultar de un precepto regionalista como éste, adoptado casi en calidad de disciplina moral? En un comienzo, odioso, como todo lo impuesto al arte a fuerza de ley; y más tarde, cuando se descubre en el compositor su verdadero estilo, un magnífico punto de comparación, para probar que su obra llegó a ser verdaderamente norteamericana, cuando menos pensó hacerlo con este ánimo.

En esos años (1924-25) Copland comienza a interesarse por el jazz, y se propone experimentar con elementos de éste en el terreno sinfónico. Sin embargo, este propósito no se presenta con la simplicidad que habría de esperarse. Su posición demasiado hostil frente al uso que de este idioma habían hecho tantos compositores, como el propio Milhaud y Strawinsky, le obligaba a enfocar el problema desde otro punto de vista. Se advierte con claridad su manera de pensar cuando afirma que la mayor parte de los compositores distinguen dos estados de ánimo principales en el jazz: «el bien conocido de los blues o el turbulento, libre, casi histérico y grotesco de otras formas». Agrega, que «el compositor que deseara trabajar dentro de esas dos expresiones, advertiría tarde o temprano sus inflexibles limitaciones». Para Copland uno y otro camino no van más allá de constituir un mero simbolismo de lo que en esencia significa este medio de expresión. El problema, según el compositor, reside exclusivamente en la explotación de todos aquellos recursos idiomáticos y técnicos que revelan el verdadero espíritu del jazz. Al volver su rostro hacia éstos y estudiar su significado exacto, es cuando puede constatar la enorme complejidad que los rodea. La «polirritmia» del jazz debía, por tanto capítulo, ser estudiada en conjunto con la armonía, melodía y timbre propios de éste para que pudiera evocar en parte el papel tan característico que desempeña en este género popular. Polirritmia no era un concepto nuevo para la música, como tampoco puede afirmarse esto



---

de su uso dentro de los géneros cultos. Los propios madrigalistas ingleses de los siglos XVI y XVII ya la habían puesto en práctica. Sin embargo, en el jazz ésta se viste con ropajes totalmente nuevos.

En 1925, Koussewitzky, que en ese tiempo iniciaba su contrato como director de la Orquesta Sinfónica de Boston, le encarga a Copland componer una obra para estrenarla en un programa de pequeña orquesta que debía dirigir al año siguiente en la Liga de Compositores. El músico, con la asistencia financiera de una beca de la Fundación Guggenheim, se consagra a la creación de esta obra, la que titula «Música para el Teatro». El lenguaje empleado en ésta va a servir por mucho tiempo de base al estilo de Copland; característico por la forma muy especial con que acondiciona los ingredientes jazzísticos. Las tentativas por usar el jazz en el género sinfónico habían sido múltiples, desde el ruidoso estreno de la «Rhapsody in Blue» de Gershwin, en un concierto de Paul Whiteman en 1924. Era frecuente ver que tantos compositores empeñados en presentar su música con estas nuevas vestimentas regionales escogían sus temas, por lo general, entre los más populares de Broadway, y los aplicaban a un género sinfónico que, muy a menudo, destruía el espíritu mismo del jazz, rodeándolo de un ambiente pretencioso y desproporcionado a su factura. Copland asume una actitud más sana, aunque no por ello deja su música de resentirse por el carácter de imposición con que se la aplica esta nueva fisonomía. Difiere del resto, por cuanto tiende a presentar el jazz dejando a un lado todo aquello que resulta inútil a la esencia de su lenguaje. La dialéctica musical de Copland inicia entonces un proceso gradual de individualización, el que años más tarde va a polarizarse en ciertos elementos técnicos que harán de su estilo un fenómeno eminentemente personal.

En «Música para el Teatro» observamos ya el uso de recursos que no van a tardar muchos años en hacerse necesarios a su arte como característica de una forma de expresión genuinamente norteamericana. Si en la obra citada el jazz aparece impuesto por un equivocado deseo de nacionalidad musical, no puede renegar el compositor en forma categórica a su existencia, puesto que ello va a ser en gran parte lo que le ayudará a despojarse en lo futuro de cuanto en este caso es regionalismo de estampa comercial, y a adoptar en definitiva lo que es *clásico* a un espíritu verdaderamente americano del norte.

Un principio de austeridad, poco común a la música de aquellos años, va a servir de base a la obra de Copland. Llega a él por caminos diferentes lo que en «Música para el Teatro» se encuentra virtualmente iniciado. Podemos decir de que esta obra pertenece a un período de «estilización» en el músico. A este respecto ya comienza a hacerse notar esa «economía de medios», la que, salvo un paréntesis alrededor del año 1930, va a dominar su producción. En la Introducción de «Música para el Teatro», un simple redoble de tambor, seguido por un acorde en el piano y luego el solo de dos trompetas, bastan al músico para exponer todo el material temático que empleará en esta suite. Al hablar en Copland de «material temático»,

es imprescindible hacer notar la fisonomía tan particular que éste tiene. El compositor ya en esos años, comienza a tomar conciencia de sus propias inhabilidades. Copland no es primordialmente un melodista. Su invención lineal es restringida. Este defecto, que podría haberlo anulado como músico, pasa a ser tal vez, en virtud de un marcado espíritu de autocrítica, un enérgico estimulante que mueve al compositor a equilibrarlo con el aprovechamiento de otras dotes que posee en alto grado. Puede decirse que en los años de «Música para el Teatro» su fuerza expresiva está polarizada alrededor del ritmo.

Su modelo de entonces es el jazz, que de por sí ofrece un inmenso acopio de material rítmico. Lo esencial en su caso no es estudiar la procedencia de éste, sino más bien la forma tan personal de su empleo. Al hablar de su restringida facultad melódica, podríamos suponer que tal defecto involucra en sí la imposibilidad de una vena polifónica. Sin embargo, no ocurre así, puesto que Copland crea un nuevo lenguaje de polifonía rítmica. Elocuente ejemplo de ello lo encontramos en «Música para el Teatro», donde el compositor superpone valores de clara independencia dinámica, creando, a base de modelos rítmicos tipo, líneas de fisonomía perfectamente individuales.

1. *Música para el Teatro.*  
(Introducción).

Oboe

Fagot

Piano

El resultado total de este procedimiento, se traduce en una constante síncopa, provocada por la distribución asimétrica de los acentos rítmicos. El simple análisis de hechos como éste nos hace ver que Copland, sin gesto de condescendencia hacia una popularidad fácil, acepta el jazz como cuerpo constitutivo de una madurez típicamente norteamericana.

Las alusiones al jazz, que en la obra antes nombrada se mantienen siempre en el terreno de verdaderas *citas*, comienzan a ser

cada vez menos directas, quedando de su antigua experiencia sólo lo que es espíritu y contenido interno de este género. Si a este respecto, Copland revela el haber sometido su comportamiento artístico a un proceso de decantamiento, la austeridad de su lenguaje y la economía de medios expresivos siguen siendo materia natural a su creación. A este período pertenecen una serie de trozos sinfónicos titulados «Statements» (1934).

No es raro el que en esos años su música haya parecido demasiado seca a los oídos del auditor corriente. Y ello no se debe al factor disonancia, que hasta nuestros días molesta a todos aquellos que sólo acogen con buena voluntad la música que no abandona una estructura tonal muy clara. La estilización de su lenguaje había llegado a un terreno en que sólo se empleaba lo esencial, como único medio de alcanzar la meta de una verdadera abstracción artística. A los oídos de un público acostumbrado a aceptar como «música moderna» sólo la que de una manera u otra procedía del impresionismo, con sus armonías cálidas y sonoridades llenas, tenía esto que parecerles distorsionado y esotérico. Copland huye del relleno armónico y evita como algo inherente a su emoción creadora la duplicación excesiva de las voces instrumentales. Se ve claramente en sus partituras, que prefiere el unísono de uno o varios instrumentos, al desplazamiento de éstos por octavas paralelas, principio de orquestación común a los maestros de las escuelas clásica y romántica.

Su técnica orquestal procede más bien del Mahler de la Canción de la Tierra, que de un Wagner o de un Debussy. Los grandes o pequeños espacios que median entre sus líneas, pasan a ser tan característicos, como son las marchas paralelas de acordes con séptimas y novenas agregadas en la música de raigambre impresionista.

Su Sinfonía Breve (Short Symphony), transformada más tarde en un sexteto con piano, cuerdas y clarinete, es un buen ejemplo de la sublimación de los conceptos expresados. Esta obra y sus «Variaciones para piano» son las más destacadas de este período. El principio de economía de medios técnicos es llevado en las Variaciones al punto de ser una composición en que la trama armónica aparece escuetamente sugerida por sonidos que hacen de centros tonales, en una escritura casi en su totalidad para dos voces. El deseo de lograr grandes espacios vacíos entre sus líneas contribuye

## Variaciones para Piano .

### 2. All.<sup>o</sup> Vivace.



a dar a la obra un carácter tan seco en expresión que difícilmente puede atraer la atención del auditor, con el mero interés contrapuntístico y rítmico que se propone. Al público corriente debe parecerle siempre una composición en que la armonía aparece distorsionada por un exagerado ánimo de estilización.

Un simple análisis de esta composición bastaría para hacernos ver con qué maestría se ha trabajado su forma. Es ésta una creación superior desde el punto de vista constructivo; también lo es en lo referente al constante interés de la línea contrapuntística. Sin embargo, la erudición demostrada en el papel no siempre resulta convincente a los oídos, aún en aquellos momentos en que al analista más puede entusiasmarle el enorme ingenio y maestría del creador.

Si de lo dicho pudiera desprenderse que sus Variaciones no son obra que promete un futuro esplendoroso como parte del repertorio standard de conciertos, ni aún los más hostiles auditores podrían negar el valor histórico que ésta tiene como etapa decisiva en la formación del estilo de Copland. Es un hecho que en ella falta el calor y la emotividad de sus antiguas creaciones, como «Música para el Teatro». Pero esto, equilibrado con la retórica austera y la limpieza técnica de sus Variaciones, va a ser el motivo generador de las obras de estos últimos años.

Sus ballets «Billy the Kid» (1938) y «Rodeo» (1942), la «Outdoor Overture» (1938), la música incidental para «Quiet City» (1939) y el «Retrato de Lincoln» (1942), van a ser el resultado de esa época experimental que culmina con sus «Variaciones para piano» (1930).

Desde entonces hasta sus últimas obras, el ballet «Appalachian Spring» y la «Tercera Sinfonía», Copland va a mostrar un creciente proceso en el uso de armonías abiertas, libres de relleno; una tendencia cada vez más marcada hacia el empleo de una asimetría rítmica, nacida de su primitivo contacto con el jazz; y un divorcio gradual del cromatismo, para llegar, en las obras recién citadas, al empleo de un lenguaje eminentemente diatónico.

La carencia de habilidad melódica va a ser suplida en magnífica forma por el uso de pequeños incisivos temáticos que por sí solos sugieren centros tonales, superpuestos a triadas que, prescindiendo del significado armónico de los anteriores, van a crear una especie de politonalismo, muy característico en Copland. A menudo se encuentra en su música de estos últimos años, un material temático de este tipo, lo que viene a comprobar que el compositor lo busca exclusivamente en el dominio de las armonías figuradas. En resumen, puede decirse que Copland se siente fuertemente atraído por la contraposición del color armónico de sus melodías, basadas en intervalos disjuntos, con líneas tonales acompañantes de diferente significado.

Los siguientes compases de su partitura para la película «Our Town» (Nuestro Pueblo) muestran en el pentágrama superior un tema arpegiado, el que por esta sola condición se define dentro de una determinada tonalidad, mientras que en el inferior se desarrolla un proceso armónico independiente de la idea principal. Es inte-

**Our Town.**

**3. Moderato.**

resante notar a la vez, cómo el compositor desplaza sus centros tonales por marchas de segundas mayores. Sirviéndose de simples triadas melódicas, pasa de «sol» a «la» en la voz superior, mientras en el bajo va de «do» a «si bemol», para volver en ambas voces,—en la segunda mitad del tercer compás—al punto de partida original de éstas. La dualidad armónica planteada por este procedimiento, hace difícil el definir centros tonales dominantes, debido al uso indiferente de dos tonalidades lejanas, si se consideran desde un punto de vista estrictamente académico. Este fenómeno de ambivalencia armónica, se presenta con cierta frecuencia en sus últimas obras, como puede comprobarse al comienzo de «Appalachian Spring».

Desde «Our Town» insiste menos en usar material folklórico y, a cambio de ello, exhibe en forma clara la madurez de un estilo genuinamente norteamericano, sin identificarse con determinados grupos, y sin ser tampoco modelo de un nacionalismo demasiado sectario. Si pudiéramos decir que hay algo en él de europeo, o precisando más, algo del impresionismo francés, esto está en su música en la proporción exacta con que Europa y especialmente Francia han contribuido a la formación de las culturas artísticas americanas.

Lo importante en Copland, no es verificar en qué dosis participa lo autóctono en relación con lo extranjero, ni cómo una u otra influencia se traduce en su música. Hay algo que por encima de otras consideraciones nos llama la atención, y esto es, el probar la existencia de una personalidad formada en el desarrollo de todos aquellos elementos consubstanciales a su propio yo, sin excluir siquiera sus limitaciones.

El crítico Arthur Berger lo expresa en un estudio sobre este compositor:

*«Copland, al parecer, ha dado más de lo autóctono al folklore que lo que éste le ha afreído a él. El uso de melodías folklóricas le ha abierto las puertas a un nuevo terreno del arte, y aquí es precisamente donde el compositor descubre todas aquellas cualidades que les son inherentes».*

En «Appalachian Spring», tal vez una de las obras más hermosas salidas de su pluma, emplea un tema regional tomado de una recolección hecha por Edward D. Andrews, tratándolo en cinco variaciones diferentes. El principio de abstracción aplicado por Copland al material temático de todas sus obras posteriores al año

30, aparece aquí en tal forma, que extrae del tema popular empleado un sabor local que por sí solo no lo tiene. Además de alterar notas, recortar algunos fragmentos innecesarios, separar ciertos períodos melódicos para obtener un mayor sentido especial, extrae a veces una elocuencia inesperada de elementos insignificantes, tanto agudizando su geometría rítmica como aumentando sus valores.

\* \* \*

La música de Copland es indiscutiblemente expresión genuina de Norteamérica, o tal vez el resultado más típico de la cultura de este país. Sin embargo, su regionalismo no debe juzgarse con el cerrado criterio nacionalista que es tan común en nuestra América y en especial en muchas escuelas artísticas de los Estados Unidos. No debemos olvidar que Bach y Vivaldi eran músicos de dos países diferentes, y a pesar de ésto sus obras compartían ciertas tradiciones comunes.

La eficiencia de los medios difusivos del arte, que se perfeccionan día a día, tiende a romper ese concepto nacionalista, nacido en la primera mitad del siglo pasado. El horizonte del creador se hace cada vez más amplio y lo «clásico», entendido en un sentido universal y no cronológico, comienza a ser común a la obra de arte de nuestros días. Copland no está lejos de ello, así lo demuestra su propia evolución. La atracción que para él pueda significar este universalismo artístico lo hace ser un típico americano de Nueva York, la ciudad cosmopolita por excelencia.

# LA FORMA DE LA CUECA CHILENA (1)

P O R

Carlos Vega

II

## LA FORMA POETICA

**L**AS estructuras poéticas de la Cueca chilena pueden figurar entre las más curiosas del mundo. He dicho otras veces que muchas de las cosas que maneja el pueblo no son ni sencillas ni espontáneas, ni ingenuas ni elementales; muy al contrario, resultan con frecuencia más complicadas que cualesquiera de sus congéneres del arte superior o culto. Así la Vidala argentina (2), primorosa y extraña concepción de notables artífices desconocidos, una y varia en su amplio sistema estrófico; así la Cueca chilena, que reconforma elementos tradicionales mediante singular despliegue de sorprendentes procedimientos.

### 1. LOS ELEMENTOS POÉTICOS

Los elementos poéticos preformados que la Cueca chilena utiliza son tres:

1. UNA CUARTETA
2. UNA SEGUIDILLA DE SIETE VERSOS
3. UN PAREADO (3)

Me preceden en esta observación inicial Rodolfo Lenz, Sady Zañartu, Antonio Acevedo Hernández y Pablo Garrido (4).

Los cuatro versos octosílabos pueden adoptar cualquier combinación de rimas; sin embargo, es general la consonancia o la asonancia en los versos pares. La seguidilla de siete versos está formada por un estrofa cuaternaria de heptasílabos y pentasílabos, y una estrofa ternaria con igual relación de sílabas (heptasílabo el segundo verso). De las numerosas combinaciones de la seguidilla española, sólo aparece la que reproducimos aquí. El pareado tiene sus dos versos aconsonantados, asonantados o libres. Generalmente asonantan y es variable su número de sílabas.

(1) NOTA.—La primera parte de este artículo se publicó en el número anterior de nuestra Revista.

(2) Cf. *La forma de la Vidala* en mi libro *Música sudamericana*, ed. Emecé, Buenos Aires, 1946.

(3) Pareado, en el amplio sentido moderno.

(4) En su *Biografía de la Cueca*, Garrido avanzó considerablemente sobre los anteriores, pero, ya muy adelantado—tal vez porque no consideró oportuno el análisis musical complementario,—abandonó, diciéndonos con evidente pesimismo que, en la transformación de los versos, la intuición popular es caprichosa «y desconcierta al investigador más sagaz».

Sirvan como muestra de tales elementos estas estrofas que oí en Puerto Montt:

1

*Dejame pasar que voy  
en busca de aguas serenas  
para lavarme la cara;  
me dicen que soy morena.*

2

*Por morena que fuera  
no me cambiara  
por una que tuviera  
blanca la cara*

*Blanca azucena,  
si la azucena es blanca  
yo soy morena.*

3

*Yo soy morena  
pero agraciada.*

Con respecto a la unidad temática de todos los elementos, puede afirmarse, en general, que es evidente la conciencia popular de que el tema debe resonar hasta el final. No puede hablarse, por lo menos en la mayor parte de los casos, de un tema propuesto y lógicamente desarrollado; más bien se trata de lo que en radiotelefonía se llama la *continuidad*. Dado el tema en la cuarteta inicial, el cantor busca una seguidilla en que figure, al menos, una palabra sustantiva de la estrofa precedente, y traslada ecos diversos de la seguidilla al pareado final, como veremos después con detalles. Sin embargo, el pareado suele carecer de relación con la cuarteta y con la seguidilla. La Cueca de Puerto Montt que reproducimos ilustra lo antedicho sobre el nexo temático.

Podemos observar todavía que, aun en el caso de que falte la conexión entre los tres elementos, la seguidilla es indivisible, esto es, que los cuatro y los tres versos centrales conservan la relación temática. Las excepciones son muy raras.

## 2. FRASE Y VERSO

Los elementos poéticos que acabamos de ver no tienen gran cosa de particular. Son, excepto el pareado, formas comunes a toda el área de nuestra lengua. La misma asociación de la cuarteta con la seguidilla tuvo gran resonancia en España y sobrevive en varias especies americanas. Es evidente así que el sistema estrófico ori-



ginal se asocia en América con un sistema de estructuras musicales extraño y discordante, y que este maridaje impremeditado y cruel engendra lo extraordinario de la Cueca: que las frases musicales destruyen la integridad discreta o particular de los versos y de las estrofas tradicionales, les imponen otras formas y establecen nuevas relaciones constantes entre la música y la poesía.

Las diversas formas de frase de la Cueca, y aun las distintas fórmulas de una misma forma, tienen diferente capacidad de carga poética. Si hemos de contar versos-frases para reconocer estrofas y estrofas-períodos para reconocer la forma de composición, es indispensable que nos atengamos a este nuevo producto que es la frase con su carga poética. El verso de la Cueca es el verso *en la Cueca*.

Digamos, antes de seguir, que el verso ha sido siempre una entidad *métrica* puramente cuantitativa, no una totalidad de sentido. El verso está constituido por un número determinado de sílabas, y no es indispensable que esas sílabas contengan una oración. Cuando un verso preformado, íntegro en su vida oral sin música, se subdivide al asociarse con la entidad frase musical, debe tenerse en cuenta el nuevo verso, la nueva realidad métrica limitada y definida por las pausas musicales, que son las propias del verso hermanado. Si el verso tradicional.

*Salgo al campo a divertirme*

se adhiere a dos frases musicales y, por exigencias fraseológicas, se corta en dos,

*Salgo al campo  
a divertirme,*

tenemos dos versos de Cueca. Si, a la inversa, el pentasílabo vulgar

*como a una reina*

se alarga por la adhesión de un ripio y nos dice,

*mi vida, como a una reina,*

esto, un octosílabo, es el verso de Cueca que importa considerar. Las nuevas realidades métricas, aparentemente desaliñadas, son, sin embargo, regulares, porque los fragmentos o los «alargados» se subordinan, no al criterio métrico, sino al concepto de tiempo; esto es, que a las partes o versos desiguales se asocian sonidos de duración desigual cuyo total resulta idéntico en ambos casos.

Ahora interesa que observemos cómo se asocia el verso a la frase y cuantos sacrificios aceptan los ex versos en homenaje a la amplia libertad de que disfruta la música. Podremos ver también la especie de recursos que el cantor moviliza para aislar fragmentos

de tres-cuatro o más sílabas, y cómo, respetando los ex versos de cinco, siete y ocho sílabas o completando con ripios los fragmentos menores y los otros, coloca a la música versos de hasta ocho sílabas. En fin, veremos que los nuevos versos (fragmentos largos o breves), se adhieren a una frase musical entera. Hemos ordenado en el Cuadro F un muestrario de frases que acogen versos de tres a ocho sílabas. Los detalles se entienden así:

2009. La fórmula acéfala sólo pide tres sílabas al ex verso *Son las once y no ha venido*. Fraseológicamente, los silencios iniciales colaboran en la expresión de la frase y le pertenecen en la cuenta de duraciones. Frase D.

2016. De cuatro sílabas. Muy semejante a las células, es preferible entender que se trata de la acéfala anterior precedida de la nota en que se antepone la interjección *Ay*. El ex verso completo es *A una selva solitaria*. Frase A.

2010. De cinco sílabas. Frase de la misma forma A. Aquí perdió sus tres primeras sílabas el ex verso *Cuando chiquita lloraba*.

## CUADRO F.

D. 2009	A. 2016
 <p style="text-align: center;"><i>Son las once -</i></p>	 <p style="text-align: center;"><i>Ay, eu-na sel -</i></p>
A. 2010	C. 2039
 <p style="text-align: center;"><i>qui-ta llo-ra-ba -</i></p>	 <p style="text-align: center;"><i>pa-ra di-ver-tir-me</i></p>
B. 2036	A. 2003
 <p style="text-align: center;"><i>co-pi-hue ro-jo</i></p>	 <p style="text-align: center;"><i>La vi-da, y en San-tia -</i></p>
A. 2033	E. 2047
 <p style="text-align: center;"><i>La vi-da, ya ju-ga-re -</i></p>	 <p style="text-align: center;"><i>Pa-ra qué Dios meda-ri - a</i></p>
CÉLULAS. 2008	
 <p style="text-align: center;"><i>go can-tin ga-llo qui-qui-ri-quí -</i></p>	

2039. Otra fórmula que pide también cinco sílabas. Frase C. El ex verso entero es *Salgo al campo a divertirme*.

2036. Una tercera fórmula para cinco sílabas. Forma B. El ex verso *Floreció copihue rojo* dió a la frase anterior de esta Cueca la primera palabra.

2003. Seis sílabas. La frase sólo recibe tres sílabas del ex verso *En Santiago cantó un gallo*, pero el ripio *La vida* le añade tres. Forma A.

2033. De siete sílabas. También forma A. El ex verso decía *A jugar con Manuel Bulnes* (en este caso se trata de un club de fútbol). Quedaron las voces *a jugar*, con *e* paragógica, y el ripio *La vida* antepuesto.

2047. El ex verso de ocho sílabas sin modificación. Forma E.

2008. He aquí las células, breves mitades conclusas que integran la extensión de una frase. Hablamos de ellas en el capítulo anterior. Las células piden, casi siempre, dos pentasílabos y, generalmente, es llano el primero, y el segundo agudo. Puede haber estribillo en una de las células, como en este ejemplo, o ripios comunes, a), pero no faltan simples repeticiones, b):

- a) *que nada valgo / sí, ay ay ay*  
 b) *la flor del mundo / la flor del mundo*.

Estos pocos ejemplos muestran cómo la música, dictadora absorbente, obliga a particiones, exige ripios, pide repeticiones y acepta la añadidura de estribillos para comodidad de su marcha desentendida de todo. Por lo pronto, cuando el lector vea, en adelante, tres sílabas o cuatro separadas como verso, recuerde que les corresponde en su caso, una frase musical de extensión regular, dentro del complejo régimen fraseológico; y si observa un verso ancho dividido en dos por la cesura (signo /), debe imaginar un par de células musicales que integran una frase. Si en lugar del signo (/) ponemos una coma, es porque no hay células en la música (Cf. el ejemplo poético N.º 20). La base de nuestra cuenta—no hay otra—es: *un verso para cada frase*.

### 3. DEFORMACIÓN Y RECREACIÓN

El cantor, entonces, parte y reparte versos, añade ripios y estribillos, tararea, duplica sílabas o vocales, repite fragmentos; en fin, deforma los elementos tradicionalmente conformados. Pero esta desintegración obedece a un proceso de construcción, pues sólo se trata de recrear las nuevas formas poéticas que han de ajustarse a las frases musicales. Hay normas de recreación, y sus productos, en cuanto no coinciden generalmente con los de la poética castellana, constituyen el conjunto de formas *sui generis* de la Cueca chilena.

La partición separa, por lo común, las tres o cuatro primeras sílabas del verso. Los ripios—una o más sílabas que aparecen sólo para completar medidas—se presentan en cualquier parte de las nuevas estrofas. El ripio más usado en todo el centro y el sur de

Chile es el trisílabo *la vida*; otro, la sílaba *sí*, no falta en casi ninguna Cueca; el *ay* se da con frecuencia solo, duplicado o triplicado, y hasta en combinación con el anterior, a veces alternando con la negación (*ay sí, ay no*). Los estribillos, elementos destinados a retornar periódicamente, son muchos y variados: *señora, negra, cholito*, etc., y los hay dobles, como *por la noche, por la mañana* y *qui qui ri qui, co co ro có*, o yuxtaponen sílabas, como *ti lín, ti lín, ti lán*, de aparición ocasional.

Curiosamente, los tres elementos—cuarteta, seguidilla y pareado—reciben distinto tratamiento a los fines de la recreación. Es necesario, entonces, estudiarlos por separado.

*Transformación de la cuarteta.* El elemento que sufre la más notable transformación al asociarse con la música es la cuarteta inicial. La ley de recreación es ésta: *la cuarteta se convierte en una octava*.

Es indispensable que nos pongamos de acuerdo en este punto. No es posible admitir que la Cueca chilena tenga—excluido el pareado—tres estrofas poéticas para cuatro períodos musicales. Hay algo irregular en esto. Y no en los períodos, porque su estructura, en cuanto períodos, es la cuaternaria universal; es en los versos. Llama la atención, en seguida y sobre todo, una cuarteta, la inicial, que reclama dos períodos, es decir, ocho frases musicales para cuatro versos, mientras, a continuación, las dos «cuartetos» de la seguidilla piden dos períodos musicales. O, si contamos compases, resulta que la cuarteta inicial ocupa diez y seis, en tanto las dos «cuartetos» de la seguidilla toman ocho cada una, también diez y seis compases, descartadas las repeticiones.

Todo se explica y coordina si admitimos que la cuarteta inicial se convierte en una octava. El resorte de todas las transformaciones de la cuarteta inicial es un modo básico único de partición y recreación que puede enunciarse así:

A) *La cuarteta inicial divide en dos cada uno de sus versos octosílabos y se convierte en una octavilla que tiene cuatro sílabas en los versos impares y cinco en los pares.* Por ejemplo:

*La culebra en el espino  
se arrolla y desaparece,  
la mujer que engaña a un hombre  
corona de oro merece (5).*

Se transforma en:

1

*La culé-  
bra en el espino  
se arrolla-a y*

---

(5) Esta estrofa, que me cantó una viejita de Puerto Montt, es la misma, palabra más o menos, que publicó Sarmiento en su célebre artículo de 1842. Hay exactamente un siglo entre ambas versiones.

*desaparece,  
la mujer  
que engaña a un hombre  
corona-a  
de oro merece.*

Como en poética castellana la sílaba aguda final de un verso suena como si hubiera una sílaba más; y como la música torna agudos los fragmentos que no lo son, todos los versos impares de tres sílabas no son trisilábicos sino tetrasílabos, en cuanto verso sin música. En el caso precedente, el fragmento *La culé* se adapta a la frase acéfala que hemos visto antes, y es, de acuerdo con el principio *tiempo*, un verso tan largo como los demás.

En fin la cuarteta (octosilábica) tradicional se ha transformado en una extraña octavilla cuyos versos tienen cuatro y cinco sílabas, como hemos dicho, y la música le ajusta dos periodos de cuatro frases cada uno. No obstante su carácter de esencial, esta forma aparece pocas veces en la Cueca.

Lo que sigue no es difícil. Hay tres maneras principales de convertir la cuarteta en otras tantas octavas distintas, y las tres se fundan en el modo básico que hemos expuesto.

A-a) *La cuarteta inicial se transforma en una «octava» de seguidilla, esto es, en ocho versos, los impares de siete, los pares de cinco sílabas.* Irrumpen los ripios.

*De la flor de la violeta  
voy a hacer un canastillo  
para mandarle a mi amante  
que se encuentra en el presidio.*

## 2

*La vida, de la flor  
de la violeta,  
la vida, voy a hacer  
un canastillo,  
la vida, para man-  
darle a mi amante,  
la vida, que se encuen-  
tra en el presidio.*

Aquí se nos presenta el ripio trisílabo *la vida*, cuya función consiste en anteponerse y sumarse al fragmento primero para darle la duración de siete sílabas: *La vida/de la flor = 7*. La división y la añadidura se reproducen en los demás versos, y como se transforma en dos cada uno de los cuatro, tenemos, al fin, ocho versos con la combinación de la seguidilla. Otra vez la música corresponde a la nueva octava con ocho frases musicales.

Esta conversión, frecuente aunque no la preferida, nos da la clave de otras transformaciones más complejas. La forma A-b),

que sigue, introduce el recurso de las repeticiones, y es, por su parte, como un puente para la comprensión de las que veremos después.

A-b) *La cuarteta inicial se convierte en una octava con los versos impares de cuatro sílabas y los pares de ocho.* Los versos de la ex cuarteta, después de haber sido contados como en A), se rehacen por la repetición del fragmento:

*Para qué Dios me daría  
tanto amor para quererte  
y ahora para olvidarte  
digo que será mi muerte*

## 3

*Para qué  
para qué Dios me daría  
tanto amor  
tanto amor para quererte  
Y ahora  
ahora para olvidarte  
digo que  
digo que será mi muerte.*

Algunos versos, como *Y ahora*, aparentemente llanos, resultan agudos al asociarse con la música (Y ahorá); de modo que cuentan cuatro y no tres sílabas, si prescindimos de la música. Ya lo dijimos.

A-c) *La cuarteta inicial se transforma en una octava que tiene los versos impares de siete sílabas y los pares de ocho.*

*Yo estoy queriendo a un negrito,  
negrito pero agraciado.  
Y una cosa no más tiene:  
un poquito enamorado.*

## 4

*La vida, yo estoy que-  
yo estoy queriendo a un negrito,  
la vida, negrito  
negrito pero agraciado,  
la vida, y una co-  
y una cosa no más tiene,  
la vida, y un poqui-  
un poquito enamorado.*

Como puede verse, sobre el tipo básico de partición A, aparecen los recursos de las formas A-a) y A-b) a un tiempo mismo. *Esta es la forma preferida actualmente por el pueblo chileno, a juzgar por la estadística de nuestra colección.*

Quedan en descubierto y explicados los procesos a que el cantor somete la preformada cuarteta inicial para obtener los tipos de octava que necesita. Muy sencillo todo, una vez en orden: A), parte en dos cada verso, octava de 4-5 sílabas; A-a), añade un ripio, octava de 7-5; A-b), repite el fragmento cortado, octava de 4-8, y A-c) agrega el ripio y repite, octava de 7-8 sílabas. Ahora, sobre la base de estas cuatro estructuras, y a consecuencia de omisiones, añadiduras o sustituciones, se producen diversas fórmulas ni raras ni frecuentes.

VARIANTES. Más concretamente, las variantes se deben a lo siguiente: la adherencia del ripio *la vida*, que define la forma A-a) puede no cumplirse regularmente; el sistema A-c), que admite ripio y repetición, puede realizarse de manera incompleta; se añaden nuevos estribillos o los estribillos ocupan el lugar de algunos versos. Las células engendran variantes que consideraremos en párrafo especial.

1) La forma A) con el trisílabo *mi vida*, no en todos los versos pares, que es la forma A-a), sino en uno, dos o tres. Aquí el trisílabo falta en el primer verso:

## 5

*Dame tu  
corazoncito,  
mi vida, dámelo-o  
por la ventana,  
mi vida, y ayer me  
dijiste que hoy,  
mi vida, y hoy me di-  
rías que mañana.*

2) Vimos que en la forma A-c) se añade un ripio a los versos impares y se repite el fragmento en los pares. Cuando no se cumplen todos estos requisitos con regularidad, tenemos otro pequeño grupo de variantes. Un ejemplo:

*La vida, de la flor  
de la violeta,  
la vida, voy a hacer  
un canastillo,  
la vida, para man-  
darle a mi amante,  
la vida, que se encuen-  
tra que se encuentra en el presidio.*

La repetición del fragmento impar en el verso par se ha dado sólo una vez al final. Esta estrofa de Ancud es la misma del ejemplo N.º 2, que es de Puerto Montt.

3) Otra cosa: la añadidura de estribillos. Véase la forma A-b) con el ripio *Ay* en los versos impares:

## 7

*Ay, para qué  
para qué me casaría,  
ay, tan bién que  
tan bien que estaba soltera,  
ay, si mi pa-  
si mi padre me pegaba,  
ay, mi mari-  
mi marido dice ¡fuera!*

4) La forma A-a) con el estribillo *Ay sí, ay no* en los versos cuarto y octavo:

## 8

*La vida, quien pudie-  
ra vida mía,  
la vida, y ponerle-e  
puertas al mar, ay si,  
la vida, y para que  
la vida mía,  
la vida, y no saliese  
a navegar, ay no.*

La conjunción *y*, destinada más comúnmente a facilitar la emisión que a introducir su sílaba, no tiene en la Cueca mayor importancia que en cualquier otra especie popular. Digamos aquí, de paso, que ofrecemos las versiones poéticas tal como nos fueron cantadas, y que no las corregimos aun cuando conociéramos versiones no deturpadas.

5) Observemos cómo un estribillo ocupa el lugar de los versos tercero y séptimo. La estrofa es mezcla de A) y A-b) por pares. Sin el estribillo del caso, la veríamos así:

*Cuando chi-  
quita lloraba  
cuando gran-  
cuando grande también lloro,  
etc.*

Irrumpen los estribillos y desalojan los versos tercero y séptimo:

## 9

*Cuando chi-  
quita lloraba,  
tilín, tilín, tilán,  
cuando grande también lloro,*



*cuando chi-  
ca por mi madre,  
tilín, tilín, tilán,  
y ahora por lo que adoro.*

Este muestrario de variantes da buena idea de las complicaciones que pueden sobrevenir a las formas básicas. Examinemos ahora el grupo de variantes que deben su origen a las células musicales.

LAS CÉLULAS. Ya definimos la célula como un fragmento concluso que se repite hasta completar la medida. En la Cueca chilena las células se aplican a cualquiera de las formas que hemos visto en el lugar de los versos cuarto y octavo o en todos los versos pares. Su aparición engendra extrañas camaraderías poéticas a base de rípios, estribillos y repeticiones. Veamos diversos ejemplos.

1) La forma A-a) con células en los versos cuarto y octavo. El rípio *sí, ay ay ay*, cubre la segunda célula en cada caso:

10

*La vida, salgo al cam-  
po a divertirme,  
la vida, a ver si ol-  
vidarte puedo / sí, ay ay ay,  
la vida, me ha sali-  
do a lo contrario,  
la vida, cada día  
más te quiero-o / sí, ay ay ay.*

2) La misma forma anterior con células en todas las frases pares; el mismo rípio *sí, ay ay ay*, se hace cargo de la segunda célula:

11

*La vida, y hasta cuándo  
vida mía / sí, ay ay ay,  
la vida, me querés,  
tener pensando, sí, ay ay ay,  
la vida, me puedes ver  
sepultada / sí, ay ay ay,  
la vida y en otros  
brazos, ay, cuándo / sí, ay ay ay.*

3) La forma A) con células en todas las frases pares y estribillos onomatopéyicos en la segunda célula de cada par:

12

*En Santia-  
go cantó un gallo / qui qui riquí,  
en la Se-*

*rena se oyó-o / co co ro có,  
dijeron  
los copiapinos / qui qui ri qui,  
el gallo  
de Copiapó-o / co co ro có.*

4) La forma A-a) con los versos pares duplicados por las células; la segunda célula se cubre por repetición y además con el ripio *ay* cuando es necesario o sin serlo:

13

*La vida, Mariqui-  
ta se llamaba / ay, se llamaba,  
la vida, la que me  
lava el pañuelo / lava el pañuelo,  
la vida, me lo la-  
va con quillay / ay, con quillay,  
la vida, los desahu-  
ma con romero / ay, con romero.*

5) La variante del ejemplo N.º 5, aquí con el ripio *ay ay ay* en los versos segundo y sexto y el estribillo *los picaflores* en los versos celulares cuarto y octavo:

14

*Pajarillo  
picaflor ay ay ay,  
mi vida, que picas,  
a la violeta / los picaflores,  
mi vida, y a mí no  
me picaría, ay ay ay,  
mi vida porque  
la vida cuesta / los picaflores.*

6) Otra vez la fórmula del ejemplo N.º 5, pero con los versos pares alargados por las células, y cada segunda célula servida por los estribillos *por la noche, por la mañana*, alternando:

15

*Hasta el muelle  
fui con ella / por la noche,  
la vida, y en conver-  
sación los dos / por la mañana,  
mi vida, grandes fueron  
mis tormentos / por la noche,  
mi vida, cuando ella  
me dijo adiós, / por la mañana.*

7) Ahora, la fórmula del ejemplo número 9 con estribillos celulares que desalojan a los versos tercero y séptimo. De tal modo se comporta el cantor que, aun cuando tiene dos versos más añadidos a la ex cuarteta, obtiene su octava para dos periodos redondos:

16

*La vida, hasta cuán-  
hasta cuándo vida mía,  
Cholito, sí / Cholito, no,  
me querés tener pensando,  
la vida, toda la  
toda la noche y el día,  
Cholito, sí / Cholito, no,  
la paso en ti suspirando.*

Tales son, en fin, las aventuras que ha hecho padecer a la clásica cuarteta española el maridaje con la música de la Cueca chilena.

TRANSFORMACIÓN DE LA SEGUIDILLA. La cuarteta inicial, como hemos visto, no conserva nunca en la Cueca su forma original; la seguidilla de siete versos, por su parte, sufre transformación también en todos los casos. Quiere decir que la poética particular de la Cueca desconoce tanto la cuarteta como la seguidilla de siete versos; de ambas se sirve, pero no las adopta sin transformarlas.

He aquí un modelo de seguidilla clásica (popular y deturpada) que oí en Chiloé:

*Una culebra verde  
se cayó a un pozo,  
así caen los hombres  
facinerosos.*

*Yo digo al verte,  
no sé dónde me nace  
tanto el quererte.*

B) Hay una sola forma básica de transformación: *los siete versos se convierten en ocho*, porque el cuarto verso de la primera estrofa, con el ripio *si* al final, se reproduce al comienzo del «terceto» y, al añadirsele, hace del «terceto» una segunda cuarteta, pues cuatro versos necesita para las cuatro frases musicales:

17

*Una culebra verde  
se cayó a un pozo,  
así caen los hombres  
facinerosos.*

*Facinerosos, sí,  
yo digo al verte  
no sé dónde me nace  
tanto el quererle.*

En la seguidilla, los versos impares tienen siete sílabas y los pares cinco. El cuarto verso, par, resulta impar cuando se repite sobre el «terceto» que por eso se convierte en «cuarteta»; debe tener, entonces, como impar, siete sílabas, y como llega con cinco, necesita añadir dos. Esta es la razón por la cual ese verso adopta siempre el ripio *sí* (a veces *ay sí*) que, agudo y final, vale por dos sílabas.

Así, con la relación 7-5 intacta, los ocho versos de seguidilla aparecen en la Cueca con frecuencia. Pero sobre la base de esta conversión de siete en ocho, se producen nuevas transformaciones.

B-a) La más común de las modificaciones—acaso la única—que padece la «octava» de seguidilla, consiste en la *conversión de los pentasílabos en octosílabos* por simple anteposición del ripio *mi vida*. Es decir, que todos los versos impares subsisten con sus siete sílabas y todos los pares toman ocho:

18

*Mi marido me quiere  
mi vida, como a una reina,  
que no deja costilla  
mi vida, que no me quiebra.*

*Que no me quiebra, sí,  
mi vida, y es muy pudiente,  
que me toma del pelo  
mi vida, delante 'e gente.*

Esta es la forma *preferida*—con mucho—, por lo menos en mi colección, y llega por otro camino a la relación silábica de la octava inicial más usada.

En este punto cabe una digresión. Parecen realmente impenetrables los designios de quienes forjaron la Cueca chilena, e inescrutables los senderos por donde se movió la fantasía urbana o folklórica hasta llegar a tan extraños resultados. En el proceso A-a) de la cuarteta inicial, el cantor dispone de cuatro versos octosílabos y, mediante cortes y rípios, convierte la relación 8-8-8-8 de la cuarteta, en la relación 7-5-7-5 de la seguidilla. En la forma que estudiamos ahora, el elemento dado es una seguidilla, 7-5-7-5, y lo destruye en busca de la relación 7-8-7-8. En suma: cuando no tiene la seguidilla, la construye, y cuando la tiene, la destruye. El conflicto poesía-música no exige tanto.

VARIANTES. Las variantes de la forma precedente se explican y comprenden sin dificultad con sólo recordar los regímenes de la cuarteta inicial

1) El cantor suprime uno o más ripios de los cuatro que antepone a los versos pares; o, si se prefiere, no los añade a los pentasílabos:

19

*Quién hubiera sabido  
lo que era ausencia  
para no haber tenido,  
mi vida, correspondencia.  
correspondencia, ay sí,  
a ti te digo  
que no te vas tú a nadie,  
mi vida, si no es conmigo.*

No hacen falta más ejemplos. En cualquier verso par puede faltar el ripio *mi vida*, y entonces subsiste el prístino verso de la seguidilla. Cabe añadir que las posibilidades de sintetizar el contenido del compás *capital* de la frase musical, esto es, las posibilidades de quitar notas y prolongar valores en reemplazo de ellas, permite al cantor sacar o poner el ripio a voluntad, aun de improviso.

2) Otras variantes se producen por la presencia o sobreañadidura de diferentes ripios. En el caso que sigue, el ripio *la vida* es sustituido por el ripio *ay ay ay* en los subsiguientes versos pares:

20

*Por morena que fuera,  
la vida, no me cambiara,  
por una que tuviera,  
ay ay ay, blanca la cara.*

*Blanca la cara, sí,  
ay ay ay, blanca azucena,  
si la azucena es blanca,  
ay ay ay, yo soy morena.*

Siempre la música da una frase a cada verso, y siempre los períodos son de cuatro frases.

**LAS CÉLULAS.** Hemos dicho que las células son fragmentos conclusos que se suman para completar una frase. Como ellas imponen al verso su propia estructura y el período musical se repite a todo lo largo de la Cueca, es claro que la seguidilla padece las imposiciones de las células en igual medida que la cuarteta inicial.

En la mayor parte de los casos la «octava» de la seguidilla subsiste sin más que la duplicación de pentasílabos pares por repetición, por ripio o por estribillo. Pueden añadirse, además, ripios

no engendrados por la estructura celular (6). Recuérdese que el trazo oblicuo (/) indica la cesura que se produce entre las células.

1) Aquí tenemos una fórmula, ni rara ni común, de seguidilla con células en los últimos versos de cada «cuarteta»:

21

*Dicen que David Fuentes  
pidió permiso  
p'hacer la travesía  
Valparaíso / sí, ay ay ay.*

*Valparaíso, sí,  
se va elevando  
como la mariposa  
que va volando / sí, ay ay ay.*

2) Otra nos muestra el ripio *ay ay ay*, no engendrado por células, en el segundo verso de cada «cuarteta», y el estribillo celular *los picaflores* en los cuartos:

22

*Un picaflor volando  
picó en tu boca, ay ay ay,  
creyendo que tus la-bios  
eran de rosa / los picaflores.*

*Eran de rosa, sí,  
clavel abriendo, ay ay ay,  
jazmín abotonado  
rosa naciendo / los picaflores.*

En ambos casos la seguidilla sigue el régimen de añadiduras que padece la cuarteta inicial.

3) Ahora tenemos ripios o estribillos o repeticiones debidos a las células, en todos los versos pares. Aquí un ripio único:

(6) Hay además un subestribillo *pospuesto* que no debe confundirse con el propio *antepuesto*:

*Cuando yo nací al mundo  
nací llorando  
anunciando las penas, mi vida,  
que estoy pasando.*

Llena el vacío del compás caudal y la discriminación depende de la música. Muy común en la Argentina, lo oí una sola vez en Chile.

## 23

*La vida, yo quisiera  
servirte de algo / sí, ay ay ay,  
pero soy tan inútil  
que nada valgo / sí, ay ay ay.*

*Que nada valgo, sí,  
me martirizan / sí, ay ay ay,  
los deseos de amarte  
no se me quitan / sí, ay ay ay.*

En la que sigue se duplica el pentasílabo para corresponder a las exigencias de las células. (En el segundo par hay excepción porque la sílaba *ches* de *noches* debió preceder al pentasílabo en la célula y no cabía):

## 24

*Todas las Mariguítas  
son señoritas / son señoritas  
porque todas las noches  
todas las noches / duermen solitas.*

*Duermen solitas, sí,  
sueño profundo / sueño profundo  
de todas las Marías  
la flor del mundo / la flor del mundo.*

Y finalmente, esta Cueca de Curacautín en que alternan dos estribillos:

## 25

*En el muelle chileno, ay,  
un penitente / ay, por la noche  
se ha robado una niña  
de quince a veinte / por la mañana.*

*De quince a veinte, sí,  
la niña dice / por la noche  
me robó el penitente  
porque yo quise / por la mañana.*

y en que hay, además, ayes donde han hecho falta.

OTRAS FORMAS. En nuestra colección aparecen varias estructuras que difieren en detalles de las que hemos reconocido. Por tratarse de muy pocos casos aislados, creemos que son erróneos o ex-

cepcionales. De todas maneras, siempre se notan en la base los mismos procesos. Veamos esto:

Una anciana de Curacautín me cantó esta rara Cueca en que las dos estrofas de la seguidilla afrontan el problema de las células con recursos varios, incluso la eliminación del cuarto verso y algo más:

26

*Al pasar  
por el puente | de Conchalí  
se me ca-  
yó un pañuelo | qui qui riquí.*

*Se me mo-  
jó, ay sí | co co ro có,  
vino un hombre ladrón  
se lo llevó | co co ro có.*

Esta ex seguidilla sigue el juego de la cuarteta octavillada que reproducimos con el número 12. Todas las anomalías de esta combinación se explican por un barajamiento libre e inhábil de los recursos que hemos visto.

Al enunciar los elementos no dijimos que habíamos hallado dos casos de segunda estrofa a base, no de seguidilla, sino de cuarteta. Me ofreció los dos una cantora de Chiloé, y nunca repitieron el procedimiento otros cantores de otros lugares. Ignoro si el reemplazo de la seguidilla por una segunda cuarteta se reproduce en la medida necesaria para admitir la variante en el segundo elemento. Creo que no. En los casos a que me refiero la segunda cuarteta se deforma siguiendo el régimen de la primera.

**TRANSFORMACIÓN DEL PAREADO.** Ya sabemos que el pareado final aparece después de las estrofas de seguidilla y corona o remata el «pie» o «parte» de la Cueca. El pareado no modifica su simple fórmula estrófica, es decir, que siempre subsiste como par y nada más. La estructura particular de sus versos, en cambio, sufre transformaciones diversas, pero a veces aparece intacto.

En este capítulo tenemos que estudiar, no sólo las transformaciones, sino también y muy especialmente, los modos de formación del pareado mismo. Y como esta labor previa o complementaria reclamará numerosos ejemplos, los aprovecharemos para explicar al mismo tiempo los recursos que transforman los versos.

La estrofa final, tal como se nos presenta en la Cueca chilena, consta de dos versos, pentasílabos ambos, uno heptasílabo y el otro pentasílabo o uno heptasílabo y el otro octosílabo. No he visto juntos los versos de cinco y ocho. Hay, además, formaciones especiales debidas a estribillos, células o rípios no comunes.

Los elementos dados, los elementos que se entregan al juego de las transformaciones, pertenecen generalmente al orden silábico de



la seguidilla (7+5). Vamos a enumerar aquí, de una vez, los recursos con que se modifican esos elementos:

a) Los pentasílabos se convierten en heptasílabos por la adherencia de los ripios *anda*, *cierto*, *sí*, *ay sí*, etc.

b) Los pentasílabos se convierten en octosílabos por la añadidura del ripio *la vida*, *ay ay ay*, etc.

Los heptasílabos no se transforman.

El lector podrá examinar desde este punto de vista los ejemplos que dedicaremos en seguida a la formación del pareado.

1) Si admitimos que la estructura total de la Cueca chilena responde a un sistema «cerrado», podríamos llamar típico al pareado que toma de la estrofa anterior los dos pentasílabos y los da por su orden, así:

Estrofa anterior:

*Me olvidarías, sí  
si yo llorara,  
hasta el alma la diera  
si tú me amaras.*

Pareado:

27

*Anda, si yo llorara  
si tu me amaras.*

Los que siguen obedecen al mismo principio de orden y de extracción. Y en ellos, como en el precedente, los ripios *anda* y *cierto* han convertido los pentasílabos en heptasílabos:

28

*Anda, y a la verbena  
que nunca pierda.*

29

*Cierto, de la florí'a  
bien florecí'a.*

30

*Cierto, se va elevando  
que va volando.*

Como se ve, el par carece de sentido y asonanta a la fuerza. Lógico: faltan los versos primero y tercero de la estrofa anterior.

2) Puede ocurrir que inviertan el orden que tenían en la estrofa, esto es, que se coloque primero el último y después el primero:

Estrofa anterior:

*Yo seré el gato, sí,  
la vida, gato romano,  
si no cazas ratones,  
la vida, te mato a palos.*

Pareado:

31

*Te mato a palos, sí,  
la vida, gato romano.*

Ahí el ripio *la vida* convierte el pentasílabo en octosílabo.

3) Otro de los recursos se caracteriza por la repetición del último verso de la estrofa anterior, con el ripio *sí*, y un verso libre nuevo—que puede ser tarareado—al final.

32 (ver 66)

*Por ciento un día, sí,  
sigue el proceso.*

33

*Y aquí me tienes, sí,  
la-ri-la-ria-la.*

34

*Al calabozo, sí,  
vamo y no vamos.*

35

*Yo soy morena, sí  
ay ay ay, pero agraciada.*

En este último caso, un ripio—no una célula—convierte el pentasílabo en octosílabo, de acuerdo con el régimen de la Cueca a que pertenece.

4) Menos frecuente es la forma que toma el último verso de la estrofa anterior y lo duplica:

36

*Que estoy pasando, sí,  
que estoy pasando.*

37

*Ya me olvidó, ay sí,  
ya me olvidó.*

5) Poco usual también es el recurso de tomar el último verso de la estrofa anterior y reproducirlo, no al comienzo, sino al final, precedido de un verso rípioso y libre:

38

*Así es, y así es, me muero,  
mi vida, porque te quiero.*

6) A veces el pareado toma el último verso y lo descompone libremente. Del octosílabo *con otra que quiere más*, sale, entre rípios:

39

*Que quiere más, ay sí,  
con otra, y así decía.*

Del pentasílabo *tanto el quererte*, se extrae una parte y se completa:

40

*El quererte y amarte  
no es olvidarte.*

7) Hallamos además muchos casos en que el pareado, si bien no toma versos o voces de las estrofas anteriores, está ligado a ellas por el tema:

41 (ver 18)

*Cierto, le da por gusto,  
mi vida, y al huaso bruto.*

42 (ver 64)

*No digas Margarita,  
la vida, porque es mi hijita.*

43

*Ya no veremos más,  
la vida, y a Arturo Prat.*

44

*Arriba el estandarte,  
la vida, Capitán Duarte.*

45

*Ofrécele de veras  
guante y pulsera.*

Ahí tenemos cuatro pareados inducidos por los ripios a contraer la relación 7-8, y el quinto, puro, de seguidilla.

8) En todos los casos que hemos visto, el pareado final está de algún modo ligado a la seguidilla que lo precede. Muy frecuente es, sin embargo, el pareado absolutamente libre. Entonces los versos son consonantes o asonantados:

46

*Eres bella y graciosa,  
prenda preciosa.*

47

*Lloraré toda la vida,  
prenda querida.*

48

*Me muero, y ay, me muero  
porque te quiero.*

49

*Cierto, mi bien, lloraba,  
mi vida, de un bien que amaba.*

50

*Ahora que te adoré  
a la otra, pues.*

51

*Cierto mi vida y anda,  
mi vida, con dulce calma.*

No es imposible que algunos de estos pareados procedan de otras Cuecas a cuyas estrofas habrían estado ligados, pero es indudable que los hay enteramente independientes.

9) En fin, como el régimen rítmico de cada Cueca es común a toda ella, esto es, como el período melódico se repite en cada estrofa con pocas variantes de detalle, el pareado es sensible, no sólo a los ripios, estribillos, etc., sino también a las células. He aquí cuatro ejemplos en que las fórmulas celulares precedentes alcanzan al pareado:

52 (Ver 25)

*Porque yo quise, sí,  
porque yo quise | ay por la noche.*

53 (Ver 24)

*Cierto, sueño profundo  
la flor del mundo | la flor del mundo.*

54 (ver 10)

*Cierto, y ojos tan bellos  
muero por ellos | sí, ay ay ay.*

55 (Ver 22)

*Anda, rosa naciendo  
jazmín abriendo | ay ay ay.*

56 (Ver 26)

*Dime si no es así,  
qui qui ri qui | qui qui ri qui.*

Por todo lo dicho se ve que hay en la Cueca chilena un grupo principal de formas usuales, con variantes, y algunas formas extrañas más o menos irregulares, nada frecuentes, que se deben a procesos o circunstancias ocasionales o a confusión, mezcla u olvido. En el caso de que estas estructuras raras sean regulares y equilibradas, importa tener en cuenta que puede tratarse de formas antiguas en desuso.

Es inútil reproducir y comentar las fórmulas extrañas; en cualquier caso son excepción y sólo con tal título pueden constituir pequeño grupo aparte.

En fin, la transformación que la música impone a los elementos poéticos de la Cueca chilena obedece a normas fijas. Las principales han sido establecidas en este ensayo. Corresponde a los colegas chilenos el agotamiento del tema.

## III

## LA CUECA CHILENA

A pesar del largo y tedioso trabajo que hemos exigido al lector, no tenemos, hasta ahora, nada más que los elementos tradicionales primos transformados: la ex cuarteta es una octava; la ex seguidilla de siete versos es una octavilla o par de estrofas de cuatro versos, y el pareado, que modificó muchas veces la extensión de sus versos, pareado se quedó. Ya sabemos que estos tres elementos nuevos, en sucesión, integran la Cueca chilena o, mejor, el «pie» de Cueca, esto es, la forma de composición, que todavía se repetirá íntegra dos o tres veces; pero nos falta ver aún cómo los susodichos elementos se someten a un último proceso: el de la repetición de versos.

## 1. LAS REPETICIONES DE VERSOS

En la plena versión de los versos con su música, *la Cueca chilena repite siempre*. Es regla sin excepción. También sin excepción, repite *pares* de frases-versos. Cada par se reproduce con su correspondiente música, pero cuando vuelven al final los dos primeros versos—como veremos—se asocian con ellos las frases musicales tercera y cuarta.

Veamos las repeticiones, primero, en la ex cuarteta u octava inicial, y después, en la ex seguidilla u octavilla. El pareado final no se repite nunca.

REPETICIONES EN LA OCTAVA INICIAL. Como sólo se repitan pares, y no versos sueltos, de pares hablaremos. Y para evitar confusiones, le daremos a cada par el número de los versos que lo integran, así: 1-2, al primero; 3-4, al segundo; 5-6 y 7-8 a los otros dos. Ocho versos en total; cuatro pares.

Hay varios tipos de repetición, y dos fórmulas características que desde ya importa reconocer: la música del último par se repite, o con sus propios versos, o con los versos del primer par.

A) La fórmula en que se repiten letra y música del último par no figura en nuestra colección. Es muy probable que aparezca, por lo que verá el lector a medida que avance. Tendría 10 frases-versos.

A-a) Es la fórmula precedente, pero el último par repite su propia música con los versos del primer par. 10 frases-versos:

57

*Ay, Napoleón*  
*Napoleón subió a los cielos*  
*Ay, a pedir-*  
*a pedirle a Dios la escuadra;*  
*Ay, responde*  
*responde San Pedro y dice:*  
*Ay, querés que*  
*querés que te raje el alma.*  
*Ay, Napoleón*  
*Napoleón subió a los cielos.*

B) En este segundo tipo se repiten—música y versos—los pares 3-4 y 7-8. Tendría que extenderme mucho para explicar por qué este tipo de repetición me parece el primordial y clásico. 12 frases-versos.

58

*Mi vida, para qué  
dijiste sí-í,  
mi vida, ingrato-o  
teniendo dueño,  
    mi vida, ingrato-o  
    teniendo dueño,  
mi vida, sabiendo-o  
que no se goza,  
mi vida, con gusto-o  
lo que es ajeno,  
    mi vida, con gusto-o  
    lo que es ajeno.*

B-a) El régimen de repetición es, aquí, igual que el anterior, pero el último par reproduce su música con los versos del par 1-2. 12 frases-versos:

59

*La vida, baila jo-o  
baila jovencita, baila,  
la vida, y al uso-o  
y al uso de Talcahuano,  
    la vida, y al uso-o  
    y al uso de Talcahuano,  
la vida, con el so-o  
con el sombrero al ojo,  
la vida, y el pañue-e  
y el pañuelito en la mano,  
    la vida, baila jo-o  
    baila, jovencita, baila.*

C) El tercer tipo se caracteriza por la repetición de los pares 1-2, 3-4 y 7-8. Sólo queda sin repetir el tercer par. 14 frases-versos:

60

*Para qué  
para qué Dios me daría,  
    para qué  
    para qué Dios me daría  
tanto amor  
tanto amor para quererte,*

tanto amor  
 tanto amor para quererte  
 y ahora  
 y ahora para olvidarte  
 digo que  
 digo que será mi muerte,  
 digo que  
 digo que será mi muerte.

C-a) El mismo tipo C con la variante que conocemos: la música del último par se repite con los versos del primer par. 14 frases-versos:

61

La vida, tengo que-e  
 tengo que mandar'hacere,  
 la vida, tengo que  
 tengo que mandar'hacere,  
 la vida, y la bandera  
 la bandera tricolore,  
 la vida, y la bandera  
 la bandera tricolore,  
 la vida y en el ce-  
 y en el centro Arturo Pra-a,  
 la vida, y en nombre-e  
 en nombre de mi nación,  
 la vida, tengo que-e  
 tengo que mandar'hacere.

D) En el cuarto tipo se repiten los cuatro pares. 16 frases-versos:

62

La vida, y en Santia-  
 go cantó un gallo,  
 la vida, y en Santia-  
 go cantó un gallo,  
 la vida, y en Sire-e-  
 ena se oyó  
 la vida, y en Sire-e-  
 ena se oyó-o,  
 la vida, dijeron  
 los copiapiños,  
 la vida, dijeron  
 los copiapiños,  
 la vida, y el gallo-o  
 de Copiapó,  
 la vida, y el gallo-o  
 de Copiapó.



Ya sabe el lector chileno que esta Sirena es La Serena. Repito que no me preocupan las incorrecciones del texto.

Tengo una sola Cueca con esta forma de repetición y pienso que puedo haberme equivocado al anotar ese detalle. Es la tercera que tomé en Chile y la escribí al dictado. En ese momento yo estaba a ciegas con respecto a los regímenes de repetición y podría haber confundido el tipo en que se repite el cuarto par, con la forma que sigue, en que tornan los versos 1-2.

D-a) Variante del anterior. Con la música del par 7-8, aparece al final el primer par de versos. 16 frases-versos:

63

*La vida, que boni-  
que bonito el puerto 'e Lota,  
la vida, qué boni-  
qué bonito el puerto 'e Lota,  
la vida, y por su bo-  
por su bonito vaivén,  
la vida, y por su bo-  
por su bonito vaivén,  
la vida, que llega-  
que llegando a Lota arriba  
la vida, que llega-  
que llegando a Lota arriba,  
la vida, se devi-  
se devisa Coronel  
la vida, que boni-  
que bonito el puerto 'e Lota.*

En fin, ocho fórmulas: la primera, A), sin ejemplos y esperanzada; la séptima, D), con un solo caso, y dudoso. Creo que las fórmulas que podría engendrar la repetición del par 5-6 no aparecerán fuera del grupo D.

REPETICIONES EN LA SEGUIDILLA. La octava inicial repite siempre; la seguidilla carece de repeticiones la mitad de las veces, y la otra mitad presenta pocas fórmulas distintas. Brevemente:

A) Ninguno de los pares se repite. No hacen falta ejemplos. 8 frases-versos.

A-a) Repite el par 3-4; es fórmula rara. 10 frases-versos:

64

*La Laureana y la Zoila,  
la vida, y la Carmen Rosa  
con la Estefanía,  
la vida, son muy graciosas  
con la Estefanía,  
la vida, son muy graciosas.*

*Son muy graciosas, sí,  
la vida, pero la Elvira  
se fué a poner el coche  
la vida, con la Palmira.*

A, 1a) La misma fórmula anterior, pero la música del par 3-4 toma los dos primeros versos: 10 frases-versos:

65

*En la puerta 'e mi casa  
planté unas flores / sí sí sí,  
para que se diviertan  
los fundidores / sí señora,  
en la puerta 'e mi casa  
planté unas flores / sí sí sí.*

*Los fundidores, sí  
fundidorcilo / sí sí sí  
y en mi pecho te llevo  
retratadito / sí señora.*

B) En la mayor parte de los casos la seguidilla adopta este tipo de repetición, que ya conocemos: se reproducen los pares 3-4 y 7-8. 12 frases-versos:

66

*El presidio 'e Santiago  
es muy penoso,  
caen ricos y pobres  
al calabozo,  
caen ricos y pobres  
al calabozo.*

*Al calabozo, ay sí,  
el juez decía:  
pásenlo pa la cárcel  
por ciento un día  
pásenlo pa la cárcel  
por ciento un día.*

B-a) No se da en nuestra colección el retorno de los versos iniciales.

Fuera de esto, no veo sino un caso en que la seguidilla repite los pares 5-6 y 7-8.

No hay relación fija entre las fórmulas de repetición de la octava y las de la seguidilla. Quiero decir que ninguna fórmula de

octava inicial está obligada a llevar consigo determinada fórmula de seguidilla. Sin embargo, hay tendencia a la constancia en este sentido: las fórmulas que repiten menos—las A-a, B y B-a—prefieren las seguidillas que no repiten; las otras cuatro, que son más «repetidoras», se asocian con las seguidillas que repiten. Naturalmente, las octavas iniciales que reproducen al final el par primero van con las seguidillas en que se da ese régimen de retorno.

## 2. LAS FORMAS DE COMPOSICIÓN

Con todas las armas y bagajes de que nos hemos provisto, podemos atacar ahora la cuestión del «pie de Cueca»; es decir, la forma de composición de esta especie en Chile. En este punto reanudamos las explicaciones que, al finalizar los parágrafos dedicados al período, suspendimos para entretenernos con la forma poética.

Quedamos en que el período musical de la Cueca consta de cuatro frases. Estas cuatro frases se repetirán, con pequeñas variantes, cuatro veces, y al final se añadirán las dos primeras para el pareado. Por esto, porque se repiten las dos primeras y no las frases tercera y cuarta, los forasteros reciben la impresión de que el «pie» no concluye musicalmente, y es verdad desde el punto de vista técnico.

La poesía, por su parte, aporta dos «octavas» y un pareado, y la danza, una vuelta y tres medias vueltas. Estos elementos se relacionan así:

VERSOS	MUSICA	DANZA
PRIMERA OCTAVA (EX CUARTETA)	PRIMER PERÍODO	UNA VUELTA
	SEGUNDO PERÍODO	
SEGUNDA OCTAVA (EX SEGUIDILLA)	TERCER PERÍODO	MEDIA VUELTA
	CUARTO PERÍODO	MEDIA VUELTA
PAREADO	MEDIO PERÍODO	MEDIA VUELTA

Ahora recordemos que la Cueca chilena siempre repite pares de versos-frases y tengamos presente el régimen de estas repeticiones: la octava inicial puede tener 10, 12, 14 ó 16 versos; la octavilla, 10 y 12; el pareado, inmutable, 2 versos. En consecuencia, la sucesión de los tres elementos, representados en cada caso por el nú-

mero de sus frases-versos, daría las siguientes formas de composición:

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
OCTAVA .....	10	10	12	12	14	14	16	16
SEGUIDILLA.....	10	12	10	12	10	12	10	12
PAREADO .....	2	2	2	2	2	2	2	2
TOTAL.....	22	24	24	26	26	28	28	30
Compases.....	44	48	48	52	52	56	56	60

Musicalmente, pues, el régimen de las repeticiones da ocho fórmulas de composición; poéticamente, en cuanto puede tornar o no el primer par al final, habría hasta diez y seis.

Pablo Garrido hizo una prolija cuenta de compases en su *Biografía de la Cueca*. Halló una fórmula de 52 compases y dos de 48. Estas dos se diferencian entre sí porque una repite las frases 3-4 y 7-8 (mi fórmula B-a) y la otra, las 1-2 y 7-8 (que no he hallado en mi colección). Las dos primeras fórmulas de Garrido, pues, caben en los grupos míos III y V. Confirмо sus resultados.

### 3. EL ACOMPAÑAMIENTO

La melodía de la Cueca chilena, generalmente cantada, se acompaña con guitarra, con arpa o con ambos instrumentos a la vez. Suelen añadirse percusiones idiofónicas sobre materiales diversos, incluso la caja de los instrumentos mismos. El acompañamiento es, entonces, principalmente armónico. Ya no tengo espacio para detallar los caracteres rítmicos de esos acompañamientos, pero en pocas palabras puedo resumir lo que atañe a la armonía.

La Cueca chilena se produce casi siempre en el modo mayor europeo. En el ambiente popular, hasta donde yo he oído, sólo flexiona a la dominante y casi nunca modula; concluye en el acorde de tónica, pero frecuentemente invierte la marcha y acaba en el acorde de dominante. La línea melódica termina generalmente en la tercera, no pocas veces en la tónica y alguna vez en la quinta; en el caso de conclusión en la dominante, puede terminar en cualquiera de las notas de este acorde. Me estoy refiriendo al período completo y no al «pie», pues ya se sabe que la Cueca chilena termina en el pareado con las dos primeras frases del período, es decir, que no termina.

En mi libro *Panorama de la música popular argentina*, clasifiqué el canto popular sudamericano por *unidades superiores de carácter* o «cancioneros» (en sentido restricto). La Cueca chilena pertenece al cancionero que yo he llamado *Criollo occidental*; en la pá-

gina 191 de mi obra citada estudié sus características generales e hice tres cuadros según fueran las melodías bimodales, mayores o menores. Reproduzco el cuadro II, que corresponde a las especies del modo mayor:

## II. MAYOR

### CON TERCERAS PARALELAS

- a) CON PIES TERNARIOS SOLAMENTE
  - b) CON PIES TERNARIOS Y BINARIOS
  - c) CON PIES BINARIOS SOLAMENTE.
- 
- 1) CON TERMINACIÓN EN LA TERCERA
  - 2) CON TERMINACIÓN EN LA TÓNICA
  - 3) CON TERMINACIÓN EN LA QUINTA
  - 4) CON TERMINACIÓN EN NOTA DEL ACORDE DE DOMINANTE.
- 
- A) SIN INFLEXIÓN A LA SUBDOMINANTE
  - B) CON ESTA INFLEXIÓN.
- POLIRRITMIA.

Son, precisamente, los caracteres de la Cueca chilena, excepto el punto c). El B) se excluye porque no puede darse si existe el A). En el mismo libro dedico la página 190 a la polirritmia.

La Cueca se inicia con un preludio instrumental de extensión y características variables, y el canto irrumpe cuando el interludio termina. Todas las estrofas, incluso el pareado final, se cantan seguidamente, sin pausas ni interludios, y el «pie» concluye con el último verso-frase de pareado, sin postludio. En fin, el «pie» íntegro, con su preludio, se repite dos o tres veces.

La necesidad de abreviar me impide extenderme sobre los temas de este capítulo. Me parecieron más importantes los problemas de la estructura interna—sobre todo la relación de los versos con las frases musicales—y en ellos me entretuve. Creo que sus misterios están ahora iluminados, y que el esclarecimiento revela la insospechada capacidad de pericia en laberintos que posee y derrocha el pueblo chileno.

Me hubiera gustado añadir un capítulo destinado a comparar las formas chilenas, peruanas, bolivianas y argentinas, pero no es posible sacrificar en oscura síntesis lo que reclama detallado examen. Por lo demás, mi obra *La música popular argentina*, en curso de publicación, reserva un tomo entero para la Cueca, danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América.

Buenos Aires, Febrero 5 de 1947.

# EL PUBLICO Y LA CREACION MUSICAL

P O R

Vicente Salas Viu

III (\*)

*Una función olvidada de la crítica. El despedazamiento por sistema y su éxito en Chile. Reflejos en nuestro medio de otros fenómenos entre los considerados. Hacia el nuevo público.*

**S**OBRE los hechos comentados en los artículos anteriores, hechos de tan perniciosa influencia en la evolución de las actividades musicales, un último elemento de discordia y, en este aspecto específico quizá el principal, lo representa la crítica.

El crítico de música es también un producto romántico. Cuando menos, el crítico de las publicaciones periódicas, el que se dirige a esa gran masa de lectores que casi por entero corresponde a la del auditorio de los conciertos públicos que reseña. Al estudioso o investigador, con su labor limitada a núcleos restringidos de personas que se interesan *a fondo*, y no sólo *de oídas*, por la música, de antemano le dejamos aparte. Pues bien, el oficio de ese crítico periodista, a veces poco más que jornalero, típico producto de la democracia musical, ha sufrido una decadencia desconsoladora. En un principio, se improvisaron críticos los propios compositores del siglo XIX,—Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, como ejemplos relevantes,—acuciados por la necesidad de hacer comprender a sus oyentes cuanto, en su criterio, tenían de inaudito o de revolucionario las obras que ofrecían para pasto de las masas. Asustados de sí mismos, como el portugués del cuento, o simplemente temerosos del albur a que lanzaban a sus queridas criaturas, iniciaron una etapa de la crítica que equivalió a verdaderas confesiones o actos de fe, para propagar la contenida en sus pentágramas. El arte no se dirigía ya a gentes versadas, diestras en descubrir sus secretos o en apreciar a primera vista sus bellezas inéditas. Era indudable la necesidad de preparar el terreno antes de cada nueva siembra y a esa exigencia respondieron las innumerables páginas de crítica y polémica escritas con la misma tinta que trizó las mejores partituras románticas. Si prescindimos de Ricardo Wagner, demasiado ocupado consigo para hacerlo de los demás, los compositores-críticos de aquella centuria pasaron en seguida, de la defensa de sus casos personales a la de cuantos tenían contactos con el propio y, poco

(\*) Véanse los números 19 y 20-21 de esta Revista.

Con esta serie de artículos han coincidido en algunos países americanos campañas de las publicaciones consagradas a la música que han recogido aspectos similares a los comentados por nosotros. Muy especialmente «Orientación Musical» del Uruguay se ha distinguido en estas campañas. El autor ha recibido asimismo varias comunicaciones de críticos y músicos como estímulo para la labor emprendida, por las que expresa su agradecimiento.—Nota de la Redacción.

---

más tarde, a propagar las ideas, la técnica, el estilo de una amplia generación. Florestán y Eusebius dejan de dialogar sobre la estética de Schumann, se funden en uno con la persona de su creador, para saludar la aparición de Chopin en un raptó de entusiasmo o para ofrecerse de guías sobre las «nuevas rutas» que se anuncian con Brahms.

A esa inicial pléyade de compositores-críticos, dentro del área del Romanticismo la sucede muy pronto la de los críticos que bien pueden llamarse profesionales, los que sientan las bases de este oficio en el aspecto limitado a que aludimos, tal y como lo hemos conocido hasta pocos años antes del que corre. La función primordial de la nueva crítica, de acuerdo con sus orígenes, fué desbrozar el camino a los valores que surgen y a las obras que los representan. Con un ancho margen de comprensión, se procura despertar la del público, suavizar los contactos de la creación musical recién nacida con el mundo de sus consumidores, más exigente cuanto menos informado. Después de esto, la crítica periódica se ocupó de ensanchar los conocimientos del público sobre la música clásica, incluso facilitando en demasía el correr de anécdotas biográficas, hechos históricos y otras cosas allegadizas a la obra artística, que estimulaban el apetito de su mejor comprensión por los no especializados. Cuando esa especie de crítica alcanzó además a promover la resurrección de estilos y de músicos injustamente olvidados, u olvidados tan sólo, cumplió su benéfica misión con creces.

Era razón de su existir para la crítica de que hablamos, auxiliar a la música, como intermediaria de mayor versación entre la obra artística y sus auditores. *Servir a la música*, ante todo y por sobre todo. La creación musical concentraba sus fundamentales intereses. Y el hecho accesorio, en ocasiones hasta accidental, de la bondad o torpeza de una interpretación determinada, no rebasó de muy discretos límites en sus consideraciones. Al producirse el empobrecimiento de las actividades musicales a que varias veces aludí, cuando la corriente animadora de la vida de los conciertos se remansó en el lago de un estrecho repertorio «de sobra conocido», para auditorios que difícilmente admitían algo más que el contenido de aquellas aguas estancadas, la crítica abdicó de su misión primera. Contribuyó a enrarecer el ambiente con disquisiciones sobre si tal famoso violinista era más diestro que tal otro en el ataque de su arco, si los *staccatti* de un virtuoso eran de mayor elocuencia que los de otro e incluso,—como ha ocurrido en Chile,—se llegó a supercherías, para acreditarse de exigente, como la de señalar que los ángulos trigonométricos entre las partes de un cuarteto de Beethoven no eran exactos; el uso de los pedales por un arpista, abusivo; la desafinación de un violín segundo en el sexto atril de una magna orquesta, insoportable. Con otras muchas jocosas aseveraciones que podrían formar la más preciosa antología del disparate pseudo-técnico.

Sólo una masa de público corrompida en sus intereses como para no sentir ni siquiera curiosidad por la música fuera del comercio corriente de los conciertos, puede tolerar aberraciones seme-

---

jantes. Sólo, también, esa masa, desentendida del fenómeno musical en sus esencias, puede reducir su atención a las condiciones en que la música se le ofrece; desviar sus ojos de la obra artística para ponerlos en su ejecutante. Rebajada la ocupación del crítico a menester tan secundario, los especialistas en señalar errores y defectos compitieron en acreditarse de implacables. La palma se la tenía que llevar por fuerza, dentro del innoble deporte, aquel que se las ingeniase para hallar lo malo en todas partes. De críticos de música se transformaron en críticos de ejecutantes musicales; de esto último, pasaron una mayoría a despedazadores de ejecutantes.

Este hecho, como los demás a que nos hemos referido, se viene produciendo en todos los ambientes, con caracteres más o menos agudos. Ocurre como con el amor de Don Juan, y otras calamidades colectivas menos idílicas, que alcanzan en sus estragos «desde la altiva princesa a la que pesca en ruin barca»; es decir, desde las naciones de exuberante desarrollo musical a las que hacen su historia en este arte con medios muy escasos. Grosso modo, la vida musical de Chile está en el justo medio entre la princesa y la pescadora. Ocupémonos ya de cómo sufrimos nosotros algunas de las plagas referidas.

Para empezar por el final, y no perder así por completo la hilación de este artículo, señalemos que el despedazamiento por sistema en el ejercicio de la crítica en pocos otros lugares del planeta habrá contado con éxito más rotundo. Este indicio de muchos otros males, cuya conexión creo haber establecido con claridad, entre nosotros ha concluído por acallar o dejar con sordina a la crítica de cierto vuelo y más sana intención que todavía se ejerce en el país. A despecho del triunfo que acompaña a quienes adoptan aquella morbosa actitud.

El que bien merece titularse «caso Goldschmidt» es de sobra ilustrativo sobre la enfermedad que nos aqueja. Aparece en Chile un sedicente doctor en música. En una jerga inconcebible, cada año que pasa más complicada en terminachos que es casi imposible adivinar lo que pretenden decir en castellano, empieza una campaña de crítica en la prensa cuyo único fin manifiesto es reducir a escombros cualesquiera de nuestras manifestaciones musicales, de la más grande a la más chica. No se preocupa el supuesto doctor de conocer el ambiente. Ignora los considerables esfuerzos que se han hecho en el país para alcanzar el relativamente alto nivel que tienen los asuntos musicales. Así, no aprecia el formidable volumen de trabajos y sacrificios que ha representado el logro de ese nivel, constituir una orquesta sinfónica permanente, que sufraga el Estado, una cierta actividad en música de cámara, etc., etc. Desde el punto de vista de la perfección absoluta; comparados nuestro medio, nuestros conjuntos, nuestras instituciones, nuestros directores, intérpretes y organizadores con sus equivalentes en el Berlín de antes del hitlerismo o con el París centro de las más avanzadas experiencias musicales de la pre-guerra de 1914, es natural que Chile se encuentre tan sólo en camino de remontarse a cumbres parecidas. Cumbres, hagámoslo notar, que representan también dentro de la



cultura europea,—producto de varios siglos de esfuerzos y no de escasos, contadísimos años,—momentos de esplendor excepcional.

Cuando la suma de buenas voluntades y la obra tesonera de los músicos que están forjando el presente de Chile precisa de comprensión, de aliento, de estímulos, el inconformismo y la intolerancia de ese crítico acumulan cuantas dificultades pueden. Se abultan los defectos. Se silencian los logros indudables. Al furioso criticante, que ha acabado por hacer símbolo de su pluma un tanque erizado de cañones, sólo le interesa destruir. Lo que está a punto de gozar una vigorosa vida, como el más tímido brote de una personalidad incipiente, sea ésta la de un ejecutante o la de un creador juvenil de música. Recuerdo todavía la impresión que me produjo leer una *sangría* crítica de Goldschmidt sobre la presentación en Santiago de una pianista de quince años, recién llegada de Valparaíso o de Viña para hacer sus primeras armas. Medida con el rasero aplicable a Claudio Arrau, Horowitz o Rubinstein, claro es que muy poco ofrecía su desmembrada personilla. No se trataba de una reencarnación del prodigioso Mozart, por cierto. ¡Pero cuánta sensibilidad, cuánta honradez artística no se advertía a través de las deficiencias de su técnica! Goldschmidt debió sentirse feliz al sepultarla bajo un torrente de letras de molde con los más injuriosos calificativos.

La prosa de tanquista del doctor Goldschmidt no merecería comentario alguno si no hubiese ejercido un peligroso influjo, a favor de elementos malsanos de nuestro ambiente que por un tiempo la confrieron «autoridad». Corresponde a los sociólogos y psicólogos desentrañar por qué, a favor de qué atributos o «complejos», como suele decirse, del carácter de las clases medias del país,—las más directamente interesadas en las actividades artísticas,—disfruta de inmediato éxito toda actitud alimentada por resentimientos. Y de tanto prestigio quienes se acreditan «de pegar». *Ese pega fuerte* es un título de gloria, pegue o no pegue con razón, para una inmensa turba de resentidos. La posición negativa del crítico Goldschmidt debió su auge a la complacencia que despertó en esas zonas. Nada satisface tanto a la envidia y al resentimiento como la contemplación del mal ajeno. Les compensa en verdad del propio mal. Cuando no reaccionan los envidiosos y resentidos como aquel personaje de Debussy, que decía: «Usted tiene talento y yo ninguno. Esto no puede proseguir».

Para terminar con el «caso Goldschmidt»,—que abarca al de otros improvisados críticos, ansiosos de acreditarse por el único medio que se ofrece a sus pobres recursos: el exabrupto,—conviene determinar que si a sus escritos se les priva de los epítetos de su artillería gruesa, nada les queda. El juego de sus términos pedantescos no oculta su precario conocimiento de la música. Su versación técnica es tan escasa como roma su sensibilidad o enrevesados sus principios estéticos. Con tal bagaje para el ejercicio de la crítica, es lógico que se inclinara por el fácil camino de la agresión a ultranza. Es el que menos compromete por no exigir más que audaz despreocupación.

---

De haber en Chile una auténtica crítica musical, ¿podría haberse desarrollado con tal vigor la maleza de ese nefasto criterio, a pesar de los pesares apuntados? Seguramente, no. Porque, prácticamente, el creador y el intérprete de música, y el público mismo, estaban desasistidos de la colaboración que debía prestarles el crítico. No vamos a citar uno por uno los casos personales. Es tarea demasiado ardua y desagradable. Sin embargo, la lealtad me obliga a citas imprescindibles. Adolfo Allende, en los artículos que de él he leído en las viejas colecciones de revistas y diarios, fué un excelente y completo crítico. Por su formación musical, por su discernimiento, por la claridad de su literatura. Con riqueza de matices, exponía su criterio sobre las nuevas obras, los tesoros de la producción clásica, la personalidad de los maestros del pasado o del presente, al igual que sobre las de sus ejecutantes. El aficionado lector podía hallar un auxilio eficaz en sus escritos, que cumplían esa doble función de divulgar y criticar que caracterizó al oficio en sus más ilustres cultivadores del pasado. Qué causas de desengaño o de cansancio llevaron a este crítico a una paulatina dejación de la obra que venía cumpliendo, me son desconocidas. Lo cierto es que, con algunas excepciones, sus artículos de este último tiempo suelen limitarse a simples reseñas de conciertos. Daniel Quiroga, que reúne muchas de las positivas condiciones de Adolfo Allende, parece ser en esta hora la única personalidad de crítico llamada a llenar el vacío que tanto precisa llenarse en beneficio del desenvolvimiento normal de nuestras actividades musicales. Las gentes que con limpieza de espíritu se interesan por la música, a la fuerza acabarán por encontrar en él la crítica sana que las oriente.

Sobre el reflejo en nuestro ambiente de los demás fenómenos que, en un sentido general, hemos considerado en estos artículos, pocas son las palabras que deberemos agregar. Se corresponden con toda exactitud dentro del área chilena los hechos de cuya evolución nos ocupamos. Entre los años 20 al 30, cuando se cosechan en amplia escala los frutos de la obra renovadora de la Sociedad Bach, el interés por la música misma, independientemente de la mayor o menor bondad de las interpretaciones, prima sobre todo otro. No sé hasta qué punto fueron excelentes las versiones ofrecidas de las obras corales de Palestrina, Victoria, Lassus, Monteverde, Jannequin, Costeley, Morley y otros maestros de la polifonía clásica, semi-desconocidos en el país. De la misma forma ignoro si fueron perfectas las ejecuciones de la Misa en Si menor y la Pasión según San Mateo de Bach o de la Novena Sinfonía de Beethoven. Pero se halla fuera de duda que aquellos generosos esfuerzos de músicos y aficionados, no sólo dieron a conocer en Chile esas grandes obras, sino que las incorporaron al repertorio habitual de nuestras actividades musicales; más aún, las dieron «carta de naturaleza» en nuestro ambiente. Lo mismo puede decirse de la labor cumplida, cualesquiera que fuesen sus deficiencias, por la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos entre 1931 y 1938. El

---

número de estrenos que figuran en sus programas,—estrenos de la mayor trascendencia para la formación de la cultura musical chilena,—es mucho más que considerable. Strawinsky, Ravel, Falla, Hindemith, Prokofieff, Scriabin, Casella y tantos otros, junto a una verdadera pléyade de compositores chilenos hasta entonces sólo esporádicamente representados en los festivales sinfónicos, aparecen una y otra vez entre las grandes firmas de los clásicos. Se inicia después la época del dilettantismo en la interpretación. Los grandes virtuosos de la orquesta visitan el país desde que el último conflicto europeo estalla y ese proceso de decadencia se agudiza. La personalidad del intérprete acapara la atención de los auditores. Las mismas sinfonías de Beethoven, los mismos fragmentos sinfónicos de Wagner, las tres o cuatro obras de consumo común entre las producciones de Haydn, Mozart, Schubert, Tchaikowsky, Strauss o Debussy, para no citar otros músicos, se repiten en serie inacabable. Al público le interesa conocer lo que hacen Kleiber, Busch, Ormandy, Horenstein, o quien sea el genial director que está de turno, con las partituras que conoce de memoria. Esto y muy poco más.

No me gusta recurrir a las estadísticas que son, por otra parte, engañosas en sus múltiples interpretaciones. Dejo para otros establecer el cómputo de la importancia y número de obras nuevas ofrecidas en una y otra etapa de la historia de nuestros conciertos sinfónicos. Pero es indudable que si la música nueva,—de los compositores actuales y del pasado ignoto,—ocupó un 60% en los programas de la antigua Asociación Nacional de Conciertos y un 40% la del repertorio trillado, esos términos se vieron invertidos en las actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de los grandes maestros extranjeros. Me consta, por haber conocido los hechos muy de cerca, cuáles y cuán reiterados fueron los esfuerzos de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical por poner límite a la prosecución de tal estado de cosas. Siempre iban a estrellarse: o contra las exigencias del director, que prefería su Quinta Sinfonía o su *Till Eulenspiegel* a una obra nueva de discutible éxito, o en las del público. Rebosante y entusiasta, para escuchar las composiciones «consagradas»; ausente o insatisfecho, al solo anuncio de obras desconocidas para él, fueran de Vivaldi o de Händel, de Strawinsky, de Hindemith o de un músico contemporáneo chileno.

Frente a tan adversas circunstancias, el Instituto de Extensión Musical mantuvo en sus conciertos de divulgación y, en cierta medida, que a mi criterio personal pudo ser más grande, en las series *de abono*, la orientación que debe mantenerse. Síntoma de que esa labor de captación o de reeducación del público no ha sido perdida nos lo ofrece la marcha de la temporada de este invierno. Los maestros Scherchen y Busch, de una manera más notoria, han elaborado programas de alto relieve musical, abundantes en nuevas producciones. ¡Y el público los ha seguido sin cansancio! El éxito reciente de la interpretación de «El Arte de la Fuga» de Juan Sebastián Bach, nos indica que entre nosotros, con nuestro público, es

---

mucho lo que cabe intentar para devolver a la vida musical chilena la tonicidad comprometida. Quizá Chile presente, y no sólo en América, el panorama de mejores augurios para recuperar en la música esa inquietud y ese alto tono temporalmente disminuídos en el caótico momento que atraviesan las manifestaciones del espíritu. A esa magna empresa deben tender las mejores de nuestras iniciativas.

\* \* \*

La historia no se repite. Aunque a veces parezcan existir similitudes entre un acontecimiento actual y otros del pasado, basta el hecho de su *pasar de nuevo* para que ya no sea el mismo. Nada hay tan inútil como intentar la resurrección de lo que es ido o dejarse llevar por la añoranza de lo pretérito. Los cambios producidos en la psicología del público y en la función misma de la música no pueden ser menospreciados si tratamos de recuperar un más auténtico sentido para el arte. La difusión en gran escala de la música por la radio, el cine y los discos, ha incrementado el auditorio-masa en proporciones fabulosas. Se ha desencadenado sobre las actividades musicales, para participar en ellas con sus exigencias y sus gustos, un aluvión de recién llegados, sin preparación alguna o con preparación muy exigua. Habrá dentro de esa masa, *tiene que haber*, gente dotada con sensibilidad e imaginación, sedienta de música, apta para elevarse a un depurado sentido del arte. Pero transcurrirá mucho tiempo antes de que los grupos de los mejor dotados se destaquen del total del nuevo público; más todavía, para que puedan actuar sobre el común de los auditorios en la forma que lo hicieron las casi desaparecidas élites. La música actual no puede, sin riesgo de verse condenada a un ostracismo sin retorno, esperar a la maduración de ambos fenómenos. Hay, pues, que aplicar energías medidas para que ese tropel o torbellino de nuevos elementos, *con decisiva participación* en los destinos del arte contemporáneo, sea asimilado sin graves quebrantos. Deben ser ensayados cuantos medios conduzcan a sacar al nuevo público de la limitación y la morosidad de sus aficiones, frutos de su desmedrado conocimiento de la música en este primer contacto, a flor de piel, que con ella mantiene. Prodigar los conciertos, en las condiciones más liberales posibles, planeados de acuerdo con un ponderado criterio educativo, es uno de los remedios más urgentes. Lo que, por lo pronto, equivale: de una parte, a reducir el número de los conciertos-museos, donde sólo se admiten las grandes figuras del pasado, en mezcolanza de tendencias y estilos; de otra, a reducir también el número de los programas que llevan esa mezcolanza hasta el extremo de saltar de una obertura de Gluck a un concierto de Walton o de Strawinsky, para concluir con una sinfonía de Beethoven. Es decir, el tipo habitual de los conciertos que se ejecutan, concebidos para aficionados de una amplia cultura que les facilita esa amplitud de miras y esa elasticidad de recepción; cualidades ajenas al público recién improvisado en estas lides y carente de experiencia. Hagamos la salvedad, que tal vez no estorbe, de que *reducir* estas dos clases de conciertos,

---

que responden a lo normal de los que hoy se ejecutan bajo los calificativos de «populares» y «de abono», no significa *suprimirlas*. Dejar un ancho margen para los organizados con fines educativos, no implica consagrar a ellos en exclusivo la vida musical.

Podrían esbozarse múltiples proyectos de lo que se sobreentiende por conciertos educativos. Preferimos a hacerlo de una manera apresurada, como nos obligaría el poco espacio que podemos dedicar a este punto concreto, expresar nuestro concepto de la misión educativa en que pensamos. Muy lejos de constituir escuetos panoramas históricos o muestrarios insuficientes de ésta o la otra nación musical, de tal o cual estilo, período o autor, pretenderíase con ellos esencialmente educar la sensibilidad y el gusto de sus auditores. Los conocimientos históricos o técnicos,—eso a que se consagra la llamada «apreciación musical», que viene a no ser más que un fomento de la pedantería,— el auditor que los captase habría de recibirlos «por añadidura». Lo esencial, insistimos, de la educación dispensada por este medio estibaría en partir de lo que el nuevo público ya estima y goza, hacia regiones de mayor altura, en un refinamiento paulatino del gusto de la multitud. Por supuesto, que los libros y folletos que ayudaran a la *música oída* en esa ampliación de horizontes y de intereses del gran público, tenderían también en primer término a divulgar los principios estéticos, las ideas básicas que han determinado la creación de las diversas formas de música y su evolución estilística. Sus conexiones con la historia musical concreta, con los problemas técnicos planteados y resueltos en épocas determinadas por determinados músicos, igualmente tendrían una función suplementaria o subordinada a la otra que indicamos como primordial.

Como el lector habrá ya deducido, la labor educativa a que nos referimos tiene por único objeto elevar la masa del público hacia la más alta música. En modo alguno, rebajar, avulgarar el arte; lo que representaría un progreso al revés. Es seguro que un porcentaje de esa amplia masa a que repetidamente aludimos como nuevo público, no pasaría de ciertas etapas elementales entre las trazadas para su educación. Otros subirían más alto, otros más alto aún y un número, quizá no muy extenso, hasta la cúspide, para formar la nueva élite, sensible, cultivada para las audaces experiencias del espíritu en los dominios de la música. El compositor de nuestro siglo volvería a disponer de amplios auditorios a quienes comunicar en obras de poderoso aliento las verdades,—sentimientos y pensamientos,—que alcanzan a todos los humanos; y de auditorios más chicos, de iniciados si se quiere emplear el gastado término, con quienes compartir sus elucubraciones estéticas o técnicas tan sólo. La música habría vuelto a recobrar, en lo ancho y en lo estrecho, el desempeño de todas sus funciones. Con razón de ser, de existir: llenas de vida.

Frente al radicalismo de los que creen que al arte contemporáneo no le queda otra ruta que plegarse a los dictados de las vastas multitudes, transformarse en «arte de masas»; frente al no menos nocivo extremismo de menospreciar los anhelos de esa multitud,

---

que exige ser oída, ser sentida y sentirse en el arte de nuestro tiempo, para cultivar un artificio, más que arte, «de capilla», erguimos nuestra posición. Sólo en apariencia ecléctica. El arte, la música de nuestro siglo ha llegado a la coyuntura en que le es preciso, para no representar una distracción ociosa, recuperar esos grandiosos aspectos de profunda resonancia social que tuvo en sus mejores momentos,—la Misa polifónica, los Oratorios y Pasiones del Barroco, la Sinfonía del Romanticismo,—y ese lenguaje sutil, pero no menos cargado de sentido, que hizo sublimes reductos espirituales, *jardines cerrados para muchos* que dijo el clásico, de las arias de Monteverde, las fugas de Bach, los estudios de Chopin o Debussy, el ballet de cámara de Strawinsky y tantas otras obras de singular elocuencia para los ricos de espíritu. Ambos extremos no se contradicen; se complementan, se aúnan en sus últimos fines.

No se me oculta que muchos de los que me hayan seguido por los caminos espinosos de estos artículos, al llegar a este punto final podrán argüirme, reprobarme inclusive, una defensa, implícita en mi posición, de la aristocracia del espíritu. Declaro que es la única que encuentro respetable y que, al menos por cuanto al arte se refiere, su existencia es consubstancial con la del arte mismo. Ríos de sangre anegaron o redujeron a lo inocuo las viejas aristocracias de abolengo con la Revolución Francesa. Una burguesía ávida e industrial se alzó sobre aquellas ruinas y por más de dos largos siglos conserva para sí el goce de los muchos privilegios de su buena fortuna. Hasta detenta atributos de nobleza para el hialago de sus aspiraciones de burguesía enriquecida. La crisis de su poder sobre el mundo la vivimos ahora. Cualesquiera que sean las sendas que la historia se trace, como sobrenadó de los torrentes de sangre de la Revolución Francesa y sobrenada de las convulsiones catastróficas que la siguieron y siguen, la aristocracia del espíritu mantendrá sus derechos. Nada ni nadie puede discutirseles a los hombres que la forman, que no reclaman otros privilegios que el de su desvelo continuo y el de sacrificar lo mejor de sí para que se mantengan sin palidecer las luces que hacen del caos de la vida una ruta.

Santiago, Julio de 1947.

# MUSICA Y VIDA

## Laberinto de la Terminología Musical

El progreso de la musicología durante las últimas décadas de nuestro siglo ha encontrado el más amplio de los apoyos en las numerosas editoriales que en la actualidad se dedican a la difusión de tratados históricos, analíticos y puramente teóricos relacionados con la música. A la par que esto, la retórica musical desarrollada en las salas de conferencias, que tan a menudo se ven frecuentadas por musicólogos, críticos e historiadores, ha pasado a ser un complemento de gran demanda en la actividad de conciertos y audiciones.

Los foros artísticos, que en otros tiempos fueron privilegio de pequeñas élites formadas por especialistas, son hoy día frecuentadas por crecido número de amateurs que no desperdician la ocasión de hacer valer sus opiniones, o que concurren a ellos llevando en alto el pretencioso estandarte con que el «snob» generalmente pretende encubrir su ignorancia.

Desde el más conocedor, hasta el que, con el carnet de periodista pretende reclamar derechos artísticos que no le corresponden, concurren a los conciertos para llenar en seguida tres o cuatro columnas de nuestros diarios con juicios musicales cuyo valor varía según la preparación e intención que en ellos se ponga.

El espíritu esencialmente orientador que debe impulsar tanto el estudio «a priori», como el juicio crítico objetivo de la música, se encuentra sensiblemente afectado, por la imprecisión atribuida al significado de los términos empleados para hablar de esta materia. Y esto cuenta hasta para la terminología más corriente.

No deja de ser común en nuestra sociedad el que grupos profesionales afines se reúnan a polemizar sobre materias de su interés. Es posible que tanto médicos, como matemáticos y otros puedan hacerlo contando con que la verba empleada no va a traicionar a los principios expuestos. La negación de este mismo factor es lo que afecta en forma positiva, no sólo al estudio y crítica musical, sino que también a la propia interpretación.

Términos como «sinfonía» son empleados corrientemente por compositores, estudiosos y amateurs. Habría de esperarse que la sola presencia de esta palabra revelara de inmediato una idea común a quienes la escuchan. Sin embargo, no sucede así. Para los teóricos de la Alta Edad Media la palabra sinfonía se definía como «la concordancia de los sonidos agudos y graves producidos por la voz o los instrumentos» (Isidoro de Sevilla). Posteriormente se llamó sinfonía a instrumentos como las vielas y cornamusas. Hacia el fin del siglo XVI se titulan sinfonías a diversos trozos de conjuntos instrumentales. Luca Marenzio (1589) la emplea como título para intermedios instrumentales de obras dramáticas (también se usa para esto la palabra ritornello). Marini (1617) la usa como sinónimo

de «balletto». Hacia 1700 los maestros venecianos emplean el título sinfonía para designar las oberturas de sus obras. Bach la usa para las introducciones instrumentales de algunas cantatas y en las oberturas de sus suites de orquesta. Este mismo llama sinfonías para dos y tres voces a sus Invenciones para clave.

Finalmente en el siglo XVIII se adopta el término sinfonía para obras orquestales de forma sonata. Este término pasa a ser entonces sinónimo de una forma musical determinada, empleada como esqueleto de una obra sinfónica. Sin embargo, y esto para hacer culminar esta observación, es tal vez la sonata entre todas las formas musicales, la que más transformaciones ha sufrido en el transcurso de las diferentes épocas que siguieron a su consolidación; variaciones que han cambiado totalmente su primitivo modelo. A pesar de ello, en la actualidad y durante todo el siglo XIX se llamó sinfonías a obras que comparadas entre sí sólo muestran puntos de contacto formal muy lejanos.

Y para poner fin a un tema cuyos solos ejemplos servirían para llenar algunos capítulos, es necesario considerar la ambigüedad de ciertos términos que están directamente relacionados con la ejecución musical. Caso es el de la palabra «Andante», cuyo significado de velocidad es discutido hasta hoy día, asignándosele diferentes interpretaciones de un país a otro.

El término procede de la expresión italiana «andare», sin embargo, no existe aún acuerdo entre los músicos acerca de si éste deba inclinarse hacia el lado de las marchas rápidas o hacia el de las lentas. Esta dualidad aumenta en el caso de emplear subtítulos como «piú andante», «meno andante», «molto andante», etc. En estos casos debía esperarse que «piú» o «molto», antecediendo al término andante, servirían para indicar mayor velocidad que la del andante normal, mientras «meno» indicaría disminución en la rapidez del tempo. Brahms, al cierre del Andante de su Sonata Op. 5 para piano, emplea el término «Andante molto» para expresar aumento de velocidad con respecto a lo anterior. Sin embargo, la mayor parte de los compositores usan esta misma expresión para indicar un tempo menos movido que el andante mismo.

Sería de desear que nuestro siglo, que por decirlo así se ha constituido en un verdadero campeón en la celebración de congresos profesionales, destinados a discutir, desde los más elevados problemas científicos y educacionales hasta la verdadera orientación que debe darse a los textos de apreciación musical de concepción norteamericana, reuniera algún día a músicos de diferentes esferas de actividad para llegar a un acuerdo en un terreno que afecta en forma tan sensible a la expresión musical de todos los tiempos.

JUAN ORREGO SALAS.



## CRONICA

### ALFREDO CASELLA (1883-1947)

Con algún retraso, a consecuencia de las complicaciones con que se debate la vida artística europea de esta post-guerra, nos ha llegado la noticia de la muerte de Alfredo Casella. Fué este músico uno de los más destacados valores del arte contemporáneo italiano. La importancia de su labor dentro de su patria no admite parangón, en los últimos años, sino con la de Malipiero o la de Franco Alfano. Había nacido Alfredo Casella en Turín, el 25 de Julio de 1883. Comenzó sus estudios musicales con el profesor Martucci y los prosiguió en el Conservatorio de París, a partir de 1896. Fué discípulo en este último centro de enseñanza de Diémer (piano) y Fauré (composición). En Francia ofreció los primeros frutos de su obra como intérprete, director de orquesta, compositor y estudioso de los diversos problemas planteados a la música moderna.

Después de una intensa actividad artística en París, Colonia, Amsterdam, Berlín y otros centros musicales del extranjero, Casella se trasladó, en 1917, a Roma para fundar la que se haría famosa Sociedad Italiana de Música Moderna. Su obra de compositor se intensifica también a partir de este momento; su estilo se define como el de uno de los músicos más ardientemente partidarios de un neo-clasicismo que en Casella equivale a una «vuelta a Scarlatti». Dentro de este espíritu fueron compuestas su Sonatina Op. 28, las dos Canzoni Op. 48, los Ricercari sobre el nombre de Bach Op. 53, la Toccata Op. 59, el Concerto para cuarteto de cuerdas Op. 41, la Serenata para clarinete, fagot, trompeta, violín y violoncello Op. 50, la Scarlattiana para orquesta Op. 45, el Concerto Romano para órgano y orquesta Op. 44, el Concerto Grosso para gran orquesta Op. 61 y otras de sus principales obras.

Con Alfredo Casella la música italiana de nuestro tiempo sufre una pérdida irreparable.

### RENE NOBILE

El Lunes 30 de Junio falleció en Santiago el profesor de la Orquesta Sinfónica de Chile, René Nobile Solari. Había nacido en esta misma ciudad en 1907. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música la carrera de violinista, con el profesor don José Varalla. Muy joven comenzó a destacarse como ejecutante de orquesta en los principales conjuntos sinfónicos que han existido en el país. En 1927 fué miembro de la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal, donde permaneció hasta crearse la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, bajo la dirección del maestro Armando Carvajal (1931-1938). Fundado el Instituto de Extensión Musical en 1940, participó en los concursos para formación de la nueva Orquesta Sinfónica de Chile. Figuró en ella desde el concierto

---

inaugural, ocupando uno de los primeros atriles de violines segundos. Recientemente, por oposición, fué promovido al cargo de segundo violín del segundo atril de este conjunto.

René Nobile Solari gozó de la máxima estimación de sus compañeros músicos, tanto por sus dotes de ejecutante, como por su caballerosidad y sobresalientes condiciones humanas.

### FRANCISCO CURT LANGE EN CHILE

En el pasado mes de Julio visitó nuestro país el musicólogo uruguayo, Director del Instituto Interamericano de Musicología, doctor Francisco Curt Lange. Fué finalidad primordial de su viaje entrar en contacto personal con los compositores, estudiosos de la música y pedagogos de nuestro medio, así como ampliar sus estudios sobre el desarrollo de las actividades musicales chilenas. Ofreció un ciclo de conferencias organizado por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes.

Desarrolló la primera de estas charlas en el edificio de la Facultad, dando a conocer sus interesantes investigaciones sobre la música colonial brasileña durante el siglo XVIII en el Estado de Minas Geraes, que presenta una fisonomía particularmente interesante en el pasado artístico americano. Las otras dos conferencias, de carácter público, reunieron una nutrida concurrencia en el Auditorio del Ministerio de Educación. Versaron sobre «La Música en las Américas. Su situación actual» y sobre «Danzas, danzas dramáticas y cantigas del norte del Brasil».

### HERMANN SCHERCHEN, MIEMBRO DE HONOR DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES.

Por la valiosa labor desarrollada en los conciertos que dirigió en Santiago el maestro Hermann Scherchen, así como en las conferencias sobre los estilos musicales que dictó en la casa de la Facultad de Bellas Artes, esta corporación universitaria acordó nombrarle miembro de honor. Hermann Scherchen es tanto como un sobresaliente intérprete de música, un profundo técnico y pedagogo del arte musical. Sus estudios estéticos y sus tratados teóricos han tenido la más honda repercusión en los medios artísticos europeos. La Facultad de Bellas Artes procedió con un recto criterio al acoger en su seno a una de las personalidades musicales de mayor significación que nos han visitado.

El diploma por el cual Hermann Scherchen fué incorporado a nuestra Facultad de Bellas Artes como miembro de honor, le fué entregado por el Decano de la misma, don Domingo Santa Cruz, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, durante el acto en que el destacado director de orquesta e investigador analizó «El Arte de la Fuga» de Juan Sebastián Bach, en una conferencia que precedió a la ejecución de esta obra magna el 30 del pasado mes de Junio.

---

## SOCIEDAD MUSICAL UNIVERSITARIA DE CONCEPCION

Esta Sociedad fué fundada en 1945, con el fin de cultivar la música en todas sus expresiones, con el decidido apoyo de las autoridades universitarias de la capital penquista. Ha desarrollado una importante labor y cuenta ya en la actualidad con más de seiscientos socios cooperadores, así como con filiales en Temuco, Chillán, Tomé y otras localidades del sur. Su directorio lo integran: don Enrique Molina, Rector de la Universidad de Concepción, como Presidente Honorario; don Juan Carvajal, Presidente Ejecutivo; don Guillermo Fuchs, Vice-Presidente; don Oscar Schmutzer, Secretario.

En los conciertos organizados por la Sociedad Musical Universitaria de Concepción se han presentado los artistas Blanca Hauser, Rosita Renard, Flora Guerra, Nicanor Zabaleta, Hermann Kock, Armando Palacios, Gyorgy Sandor, Margot y Estela Loyola y los conjuntos de la Sociedad Musical Santa Cecilia de Chillán, Orquesta de Cuerdas de la Sociedad Musical de Concepción y otros.

## MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Bajo el patrocinio de la Asociación Panamericana de Filadelfia, se celebró en la sala de la Philadelphia Art Alliance un concierto de música latinoamericana, ejecutado por el pianista y compositor uruguayo Héctor A. Tosar Errecart y la contralto brasileña Janet Sylvia Bueno. En el programa figuraron las siguientes obras para piano: doce Preludios americanos de Alberto Ginastera (argentino), Tonada Triste de Camargo Guarnieri, Danza de Héctor Villa-Lobos (brasileños), Semblanzas Chilenas de Carlos Riesco (chileno), Triste N.º 2 de Eduardo Fabini, Impromptu, Vals y Danza Criolla de Héctor Tosar (uruguayos). La contralto Sylvia Bueno interpretó canciones de Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Ernani Braga y Luciano Gallet, todos ellos brasileños.

La crítica norteamericana destaca en las Semblanzas Chilenas de Carlos Riesco una gran riqueza rítmica y excelente conocimiento del arte de la composición.

\* \* \*

En Montevideo, en el Centro Cultura de Música, pronunció una conferencia sobre «La vida musical chilena» el doctor Francisco Curt Lange. La conferencia fué seguida de un concierto en el que se estrenaron las obras de los jóvenes compositores chilenos que a continuación indicamos: Juan Orrego Salas, Variaciones y Fuga sobre un pregón santiaguino, Sonata para violín y piano; Alfonso Montecino, varias canciones para soprano; Carlos Riesco, Semblanzas Chilenas para piano. Estas obras fueron interpretadas por Socorrito Villegas, soprano; Sara Orlandi, pianista y Adhemar Schenone, violinista.

\* \* \*

El organista belga y director de orquesta Edouard Nies-Berger interpretó en Nueva York, en un programa de la Orquesta Filarmónica de esa ciudad, la obra «Cinco piezas para orquesta de cuerdas», de Domingo Santa Cruz.

## CONCIERTOS

### CONCIERTOS DIRIGIDOS POR PAUL PARAY

El músico francés Paul Paray, actual Director de los «Concerts Colonne» de París, se presentó frente a la Orquesta Sinfónica de Chile en dos conciertos que se llevaron a efecto el 30 de Mayo y 6 de Junio últimos.

En el primero de ellos, Paul Paray ofreció un programa compuesto por obras de Beethoven, Berlioz, Fauré y Ravel. Del primero de estos autores se ejecutó la Tercera Sinfonía, en Mi bemol, «Heroica», que en manos del maestro francés alcanzó una realización a nuestro juicio satisfactoria, en cuanto dice relación con el estilo correspondiente a tal obra, en que el poder renovador del genio beethoveniano se hace presente de improviso y quiebra los moldes clásicos de la sinfonía,—hasta entonces más o menos conservados,—con innovaciones expresivas formales y técnicas de una arrebatadora fuerza y originalidad. Paul Paray, en cambio no quiso destacar este aspecto que nos parece fundamental y prefirió obtener una versión muy tranquila, donde la claridad del juego temático pudo apreciarse correctamente, pero en la que, en ciertos momentos, la forma no pudo mantenerse por falta del impulso que necesariamente debía sustentarla. Cierta preciosista modo de encarar los matices fué también notorio en la versión de Paul Paray, que, por cierto, no fué su mejor credencial ante nuestro público.

En cambio, en los restantes números de su primer programa, Paul Paray se mostró el indiscutido intérprete que es por lo que a música francesa se refiere. Así, la Obertura de «Benvenuto Cellini» de Héctor Berlioz, con su despliegue de brillo instrumental, como la fina Suite del «Pélleas y Melisande» de Gabriel Fauré, tuvieron en sus manos un animador eficaz en todo sentido. En la bella obra de Fauré, a través de cuya trama sutilmente armonizada se adivina el arte que mostraría más tarde Mauricio Ravel, Paray supo obtener un resultado artísticamente inobjetable. Pero, sin duda, lo mejor de este concierto fué la ejecución de la segunda suite de «Dafnis y Cloe» de Ravel. Pocas veces se habrá logrado entregar con mayor propiedad estilística la sutileza, el colorido y el verdadero hechizo que se desprende de las páginas admirables de esta obra maestra de la música contemporánea. El público y la crítica fueron unánimes en aplaudir sin reservas la actuación de Paul Paray en este aspecto de su programa.

\* \* \*

Paul Paray ofreció su segundo concierto el Viernes siguiente, con un programa íntegramente dedicado a la música francesa. La Sinfonía en Re menor de César Franck, el Concierto en Sol de Ravel, La Siesta de un Fauno de Debussy y El Aprendiz de Brujo de Dukas, formaron el programa.

La Sinfonía de Franck fué animada por Paul Paray con muy justa estimación de sus interesantes aspectos formales y expresivos, logrando un elevado nivel interpretativo. En el Concierto en Sol de Ravel, se presentó como solista la pianista francesa Eliane Richepin, que se acreditó ante el público como una de las mejores ejecutantes que nos han visitado. Su actuación en este concierto, que reúne, como es sabido, características rítmicas propias del jazz vertidas en un virtuosista lenguaje pianístico, junto a un trato orquestal refinado y rico en efectos de colorido instrumental, fué, desde todos los puntos de vista, digna del entusiasta aplauso que recibió. La seguridad de su técnica y el claro concepto interpretativo de que hizo gala, señalaron a Mme. Richepin como una intérprete destacada.

Los restantes números del programa, pese a ser conocidos desde hace mucho por nuestro público de conciertos, que los ha escuchado repetirse año tras año en las temporadas sinfónicas, tuvieron esta vez un realce que, en muchos aspectos, presentó contornos novedosos. El ya clásico Preludio a la Siesta del Fauno, tuvo, como era de esperar, una versión refinada y sutil en manos de Paul Paray; sin embargo, lo que sorprendió verdaderamente al público fué la interpretación dada al Scherzo de Paul Dukas, en que Paul Paray introdujo interesantes innovaciones respecto del «tempo» y de los matices, que contribuyeron a enriquecer el carácter casi plástico que adquieren esas páginas. Diremos, de paso, que dichas innovaciones no eran de ninguna manera arbitrarias, sino que obedecían a sugerencias formuladas a Paray por el propio Dukas, quien le indicó expresamente sus normas respecto de la interpretación de esta obra.

Paul Paray logró uno de sus mayores éxitos con la interpretación de este programa de música francesa, y la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile estuvo en todo momento a la altura de lo exigido por el maestro francés.

## ACTUACIONES DE TEVAH Y SCHERCHEN

El sexto concierto sinfónico de la temporada estuvo a cargo de Víctor Tevah, quien presentó un programa formado por obras de Händel, Ireland y Beethoven.

En esta ocasión se ejecutó el Concerto Grosso Op. 6 N.º 2, para orquesta de cuerdas de J. F. Händel, en cuya realización se pudo constatar nuevamente la preocupación del maestro Tevah por buscar el perfeccionamiento de ese fundamental sector de nuestra orquesta. Como interpretación, este Concerto Grosso alcanzó un

nivel excelente, tanto en el aspecto técnico como musical, ya que fué una versión hecha dentro del más logrado estilo.

En la segunda parte, se estrenó en Chile el Concierto para Piano y Orquesta del compositor inglés contemporáneo John Ireland. Actuó como solista el distinguido pianista chileno Hugo Fernández. Pese a que este concierto fué escrito en 1930, no representa, en nuestra opinión, un aporte verdaderamente original a la música moderna de Inglaterra. Hay en esta obra una excesiva sujeción a los recursos del post-romanticismo y, en ocasiones, alusiones solamente exteriores a algunos maestros de la música contemporánea, sin dar la sensación de seguridad estilística que podemos advertir en otros autores de la Inglaterra de hoy, como Britten o Walton. La parte de piano, bastante ingrata y difícil, tuvo en las manos de Hugo Fernández la ejecución segura con que este intérprete subraya su seria formación musical.

Terminó este concierto con la ejecución de la Sexta Sinfonía de Beethoven. Con ser una de las más divulgadas sinfonías del maestro de Bonn y figurar casi con exceso en los repertorios de los diferentes directores de orquesta, es innegable que Víctor Tevah supo demostrar en ella aspectos personales y alcanzar un resultado que no deja duda sobre su capacidad interpretativa. No sólo la compenetración de la obra y la seriedad de su interpretación, sino su depurada realización instrumental, dieron pruebas con exceso del progreso alcanzado por el director subrogante de la Orquesta Sinfónica de Chile.

\* \* \*

El director alemán Hermann Scherchen, una de las figuras más destacadas en el panorama de la música europea, dirigió tres conciertos de abono, que se llevaron a efecto los Viernes 20 y 27 de Junio y 4 de Julio, respectivamente.

La personalidad de este director ha sido suficientemente detallada en el número anterior de esta revista, por lo cual no consideramos necesario insistir en los diversos aspectos de su labor que, sobre todo en el campo de la divulgación de la música contemporánea, le ha convertido en un verdadero «pioneer» de las nuevas tendencias musicales de este siglo.

Scherchen ofreció en su primer concierto obras de J. S. Bach, Knipper y Schechter, Strawinsky y Mendelssohn, formando un programa en el que se mostraba el diverso trato artístico dado, en épocas históricas diferentes, a los ritmos de danzas. La Suite en Si menor de J. S. Bach fué animada por este maestro con una intención orientada principalmente a destacar el carácter de cada danza, dentro de una sonoridad «de cámara», tan adecuada como bien lograda. En la segunda parte del programa, se estrenaron «Tres Danzas Populares de la Rusia Asiática», orquestadas por los compositores rusos Knipper y Schechter. Este trabajo de ambientación moderna de un material folklórico de indudable riqueza e interés musical, dió oportunidad para apreciar el arte popular de las re-

---

giones de Tadjikstan y Turkmenia, a las cuales, como a otras regiones ruso-asiáticas, los actuales músicos rusos dirigen su atención y ayudan a desarrollar sus artes nacionales. Estas danzas, de hermosa factura melódica y atrayentes ritmos, aparecen en la orquestación elevadas a la categoría de trozos sinfónicos de gran nivel artístico. Se ejecutó seguidamente la segunda Suite Burlesca de Igor Strawinsky, obra que, como es sabido, está concebida en un incisivo lenguaje musical que traduce magistralmente la intención irónica del autor. Scherchen obtuvo una versión excelente de esta Suite, que el público acogió con aplauso entusiasta. No estorba recordar que, hace poco más de diez años, al ser estrenada esta misma obra por Armando Carvajal y la antigua orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, se produjo una reacción totalmente opuesta en el público de entonces, e incluso cierto diario consideró necesario protestar por la inclusión de obras modernas que, poco más o menos, en su opinión ya casi no eran música...

Terminó este concierto con la ejecución de la «Sinfonía Italiana» de Mendelssohn. Scherchen animó esta partitura con un impulso rítmico que vitalizó todavía más la atrayente estructura de esta obra, cuya agilidad y frescura de inspiración no ha logrado ser afectada por los años.

\* \* \*

En el segundo concierto a su cargo, Scherchen presentó obras de Mozart, Vogel, Milhaud y Tchaikowsky.

De Mozart se ejecutó la Serenata en Re mayor K. N.º 239, para dos orquestas, obra de interesante disposición instrumental, que recuerda en mucho la estructura del Concerto Grosso y cuyos tres movimientos, Marcha, Menuetto y Rondó, poseen esa tranquilidad y elevación expresiva distintiva del arte de Mozart. Tal vez el maestro Scherchen exageró algo su tendencia a hacer más lentos que lo acostumbrado los tiempos; decimos esto, porque en el Menuetto de esta Serenata se afectó mucho la forma y el carácter de esta danza, al ejecutarla casi en «adagio». Por lo demás, el director obtuvo una versión clarísima y finamente matizada.

Del compositor ruso de origen, pero musicalmente formado en Alemania, Vladimir Vogel, se estrenó su «Rítmica Ostinata», perteneciente, junto con «Rítmica Scherzosa» y «Rítmica Fúnebre», a los «Tres Estudios para Orquesta», obra escrita en 1934. La intención del autor, al escribirla en «adagio», empleado en esta obra, acaso el lenguaje sinfónico, en exceso denso, empleado en esta obra. Una orquesta extensísima y tratada sin duda con amplio dominio de sus posibilidades, es la usada por el autor; pero hay allí demasiado cerebralismo, pese a la brillantez con que se reviste, y una acritud sonora a todas luces deliberada, como para que esta obra nos parezca algo de mayor interés artístico que un interesante estudio para orquesta.

La composición de Darius Milhaud «Introducción y Marcha

Fúnebre», ejecutada a continuación, nos puso frente a un músico que sabe unir, con mano maestra, la profundidad de la inspiración y el sabio manejo de la técnica. En esta obra Milhaud encuentra momentos de expresividad y patetismo verdaderamente magistrales y, al mismo tiempo, quien se interese por encontrar efectos de armonía, timbre, superposición de ritmos, etc., los tendrá a cada paso en esta partitura realmente moderna, en el mejor sentido de la palabra, pues allí los recursos técnicos, por novedosos que sean, no son el fin, sino el medio de abrir camino a la expresión.

La Sinfonía N.º 6, «Patética», de Tchaikowsky, cerró el programa. Scherchen buscó destacar en esta obra, contrariamente al común de los directores, no el aspecto meramente sentimental o lánguido de algunos de sus temas, sino vitalizar su interés sinfónico, su construcción. Por ello, esta sinfonía se escuchó ennoblecida en cuanto a su popularizado melodismo, y sólidamente estructurada en cuanto a su aspecto formal, que fué mantenido por el maestro con persistente energía rítmica y profunda comprensión.

\* \* \*

En el último de sus tres conciertos, Scherchen ofreció obras de Jean Philippe Rameau, Benjamín Britten y Ludwig van Beethoven. Una Suite de Danzas, extraídas de diversas de sus óperas, fué la obra de Rameau, en la que Scherchen dió nuevamente prueba de su eficiencia para traducir la lineatura de tan refinados contornos que presentan las danzas antiguas. Esa delicadeza de líneas con que Rameau construye sus melodías, que reproducen con plasticidad inequívoca la ornamentación del Rococó, habría estado mejor servida si no se deseaba ejecutar según el original, en otra orquestación que la ofrecida esta vez, cuyo volumen y los a menudo rebuscados efectos de sonoridad, nos parecieron a todas luces inadecuados.

En primera audición se ejecutó la «Sinfonía de Requiem», del joven compositor inglés Benjamín Britten. Este músico figura hoy en día en la vanguardia de la música de su país y también entre lo más destacado de la última promoción de compositores europeos. Su lenguaje musical, de originalidad sorprendente, se muestra dueño de una excepcional riqueza de recursos sin que ellos dejen nunca de estar al servicio de una intención expresiva de calidad auténtica. En esta obra, Britten logra acentos profundamente trágicos a través de la maciza construcción sinfónica dada a los temas tradicionales de la Misa de Requiem.

Hermann Scherchen ofreció en seguida la Séptima Sinfonía de Beethoven. Aquella «apoteosis del ritmo» alcanzó en sus manos un vigor sorprendente. Los movimientos de esta sinfonía,—entre los cuales la calma de su célebre Allegretto tuvo una traducción depurada y sobria,—alcanzaron un extraordinario realce en manos de Scherchen. Lo que hay de persistentemente vital en esta genial obra de Beethoven, de siempre renovada belleza, llegó hasta el público animado de un espíritu comunicativo, a través de una versión tan profunda como vigorosa. El maestro Scherchen recibió una



de las más grandes ovaciones que se han escuchado en nuestro Teatro Municipal después de esta ejecución, que cerraba su actuación en nuestro país.

### ESTRENO DE «EL ARTE DE LA FUGA»

La presencia de Hermann Scherchen en nuestro medio artístico adquirió una característica singularmente importante al hacer posible, por primera vez en Chile, la ejecución completa de «El Arte de la Fuga», de Juan Sebastián Bach.

Inútil nos parece extendernos en destacar los méritos de esta obra considerada como uno de los monumentos imperecederos de la música de todos los tiempos. Encierra, como asimismo «El Clavecín bien temperado» y «La Ofrenda Musical», en un doble aspecto, genialmente fundido en la perfección de la forma, las cualidades propias de una obra artística de las más elevadas y las de una valiosísima obra pedagógica en cuanto es viviente ejemplo de resolución de problemas técnicos de la composición.

Herman Scherchen figura entre los que en este siglo han luchado por la divulgación de la obra de J. S. Bach, cuya proyección en el arte musical de nuestros días alcanza cada vez más vastos alcances. Particularmente, en lo que se refiere a «El Arte de la Fuga», Scherchen propició la orquestación de esta obra,—pues, como se sabe, no está escrita para determinado conjunto,—después de un detenido estudio, orquestación que se realizó en 1936. Esa versión fué la ofrecida en Chile. La preparación de esta obra, practicada en ensayos extraordinarios de un conjunto seleccionado de los ejecutantes de la Sinfónica de Chile, señaló al maestro Scherchen como un músico de los más serios y profundos que nos hayan visitado. Cuanto hay de complejo y sutil en esa magistral construcción de los 19 «contrapuntos»,—como modestamente designara Bach a las diferentes fugas que comprende la obra,—aparecía a través de las interpretaciones de Scherchen en toda su riqueza musical o en su interés formal. El maestro dirigió de memoria, tanto los ensayos como los conciertos de «El Arte de la Fuga».

El estreno de «El Arte de la Fuga» se realizó en un concierto fuera de abono, efectuado en el Teatro Municipal el Lunes 30 de Junio. El Sábado anterior, el maestro Scherchen había ofrecido en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, una conferencia sobre dicha obra, en la que, manifestando verdadera unción religiosa frente al arte del Cantor de Santo Tomás, explicó las líneas generales de la estructura de los diversos tipos de fuga empleados en esta obra, la última producción de las de mayor importancia debida a la mano de J. S. Bach.

En el concierto de estreno, el conjunto de profesores de la Sinfónica de Chile realizó una tarea que mereció unánimes aplausos. La audición de esta obra conmovió al auditorio profundamente, ya que su expresividad tan intensa como magistralmente vertida en la forma de fuga, pudo llegar a él, a través de las indicaciones de Scherchen, con una propiedad y elevación estilísticas extraordinarias.

El estreno de «El Arte de la Fuga» marca, sin duda, uno de los momentos culminantes en la historia del arte musical de Chile, como antes lo marcaron los históricos estrenos de el «Oratorio de Navidad», «La Pasión según San Mateo», «La Misa en Si menor» y «La Ofrenda Musical».

## LA PIANISTA ELIANE RICHEPIN

Al referirnos en un comentario anterior a la pianista Eliane Richepin, hicimos resaltar sus relevantes condiciones. Estas tuvieron oportunidad de hacerse nuevamente presentes en el recital que ofreciera el Miércoles 11 de Junio, en el Teatro Municipal.

Mme. Richepin presentó en esta audición un programa compuesto por obras de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Fauré, Martínón y Debussy. Sus versiones de las obras de autores románticos y de los músicos franceses alcanzaron un nivel muy superior al resto del programa. Sobre todo, en la Sonata «Claro de Luna» de Beethoven, nos pareció encontrar cierta tendencia hacia efectos más exteriores, en cuanto a técnica, que los determinados por el contenido dramático y expresivo de esa Sonata. Asimismo, los dos Corales de Bach, arreglados para piano de una manera increíble, adolecieron de un excesivo romanticismo, al que, por otra parte, inclinaba el mencionado arreglo pianístico.

Como ya dijimos, tanto la parte dedicada a Chopin y Liszt, como la que incluía obras francesas, tuvo en Eliane Richepin una interpretación singularmente identificada, tanto técnica como musicalmente, con el espíritu de dichas obras. Recordamos especialmente la versión de la «Sonatina» del compositor contemporáneo Jean Martínón,—músico que en esta obra no logra superar las evidentes influencias que en ella se acusan,—y la de dos Estudios de Debussy. Estas obras, junto a las de Chopin y Liszt, fueron animadas por la pianista francesa con una sensibilidad refinada y una adecuada valoración de sus sutilezas de color y expresión. El público premió con entusiasta aplauso la actuación de Mme. Richepin y la obligó a conceder un número considerable de «extras».

## OTROS CONCIERTOS

En la Sala Auditorium de Radio Sociedad Nacional de Minería, se inauguraron a fines de Junio tres Audiciones de Música de Cámara de Mozart, a cargo de un conjunto de artistas, entre las cuales figuran Elizabeth Zuppinger, Lilo Boetticher, Inés Lobo y algunos instrumentistas de la Sinfónica de Chile, que desempeñarán las partes de instrumentos de viento. En los programas figurarán varios Tríos, Cuartetos y otras obras de conjunto. En el primero de estos conciertos se interpretó un Trio para violín, cello y piano y un Quinteto para piano y cuatro instrumentos de viento. El cartel de las artistas participantes en esta iniciativa hace garantía de la seriedad de la ejecución del plan. Tal fué lo constatado en el pri-

---

mero de estos conciertos, ya que, en líneas generales, las versiones ofrecidas tuvieron un nivel musical bastante elevado, digno de consideración si se toma en cuenta que se trata de un conjunto formado sólo accidentalmente.

\*  
\*\*

En la Universidad Católica se presentó el Jueves 3 de Julio, la Sociedad Musical «Mozart», en un concierto a cargo de la orquesta de cuerdas de dicha institución, dirigida por Jan Spaarwater, con un programa que comprendía obras de Geminiani, Haydn, Mozart y Corelli. En la ejecución de este programa pudo advertirse que el conjunto de la Sociedad Mozart ha logrado adquirir una calidad sonora y una ductilidad muy plausibles, si se considera que sus miembros son, en su mayor parte, aficionados. Se escuchó en esta oportunidad un Divertimento de Haydn, para flauta y orquesta, y un Concerto Grosso de Corelli, en condiciones musicales dignas de encomio. El director del conjunto demostró poseer destacadas condiciones que, por lo demás, le han sido reconocidas en anteriores oportunidades en que ha actuado en nuestro ambiente musical.

### TERCER CONCIERTO DE «NUEVA MUSICA»

La Sociedad «Nueva Música» ofreció su tercer concierto público el Sábado 14 de Junio, en la Sala de Conciertos del Ministerio de Educación.

Se presentaron en esta oportunidad, y en primera audición, obras para canto y piano del joven compositor argentino Roberto Caamaño. Se estrenó, además, la obra titulada «Impresiones de la Puna», del compositor argentino Alberto Ginastera. Composiciones de Johannes Brahms, Alfonso Montecino y René Amengual figuraban en el programa.

Se ejecutó primeramente el Trío, para corno, violín y piano, N.º 2, de Johannes Brahms, en el que participaron el cornista Benjamín Silva, el violinista Agustín Cullell y el pianista Alfonso Montecino. La versión de esta interesante composición alcanzó un nivel artístico muy encomiable. Si se considera la dificultad de su concertación y la complejidad misma de la obra, los pequeños defectos que hubo, sin que afectaran sino pasajera y levemente el resultado total, no merecen mayor consideración. El cornista Silva se acreditó como un ejecutante que promete mucho en el difícil terreno de la música de cámara, pues su musicalidad y la calidad del sonido que sabe obtener de su instrumento le colocan frente a una halagüeña perspectiva en esta especialidad. Tanto el violinista como el pianista, que ya han actuado en ocasiones anteriores, dieron nuevamente prueba de su serio concepto interpretativo y de la comprensión de los problemas de una ejecución «de cámara», género que esta Sociedad ha encarado con preferencia.

La segunda parte del programa estuvo a cargo de la soprano Ruth González que, acompañada al piano por Alfonso Montecino, cantó dos trozos de las «Baladas Amarillas» del músico argentino Roberto Caamaño. Obra que señala un compositor de muy elevada condición es ésta, pues muestra la fina sensibilidad y al mismo tiempo la seguridad en el manejo de los recursos expresivos del autor. Los versos de García Lorca alcanzan una ambientación teñida de cierto arcaísmo españolista muy artísticamente lograda. Las canciones de Alfonso Montecino, sobre textos de Gabriela Mistral, Rilke, García Lorca y Gil Vicente, presentaron un aspecto muy interesante de la evolución estilística de este joven autor, pues, en su mayoría, buscan una expresión hondamente trágica que está lograda de la mejor manera en «Otoñal» de Rilke y en «Yo no sé cuáles manos» de Gabriela Mistral; en oposición a éstas, dos ágiles canciones sobre textos de García Lorca y Gil Vicente, presentaron otra faceta del arte de este músico, que sorprende por lo espontáneo de su estilo, de indudable ascendencia romántica, tratado con ejemplar sinceridad de propósitos. Ruth González cantó estas obras con indudable comprensión. En la tercera parte se presentó el flautista Juan Bravo. Acompañado por el autor, ejecutó la Suite para flauta y piano de René Amengual, obra que ha sido apreciada anteriormente por el público de conciertos y en la cual se unen las tendencias de un neo-clacisismo, que recuerda el arte de Hindemith, a un tratamiento muy interesante del instrumento solista. A continuación se estrenó «Impresiones de la Puna» de Alberto Ginastera, para flauta y cuarteto de cuerdas. Aunque pertenece a una época ya superada por el autor,—que figura en el primer plano de la actualidad musical argentina,—posee ya los rasgos característicos de este compositor. Un ambiente impresionista, de interesantes efectos armónicos y de timbre instrumental, se observa en esta obra en que se estilizan elementos del folklore andino. Tanto el flautista Juan Bravo, sin duda un ejecutante de primer orden, como el Cuarteto de Cuerdas «Nueva Música», actuaron en estos números con entera posesión de sus partes, animando las obras con impecable estilo y segura ejecución.

DANIEL QUIROGA NOVOA.

## ACTIVIDADES MUSICALES EN EL EXTRANJERO

### ARGENTINA

La Comisión Nacional de Cultura ha aceptado el ofrecimiento hecho por don Bernardo Iriberry, vinculado de antiguo a la actividad musical argentina, de instituir un premio de mil pesos, moneda nacional y un diploma, que serán adjudicados anualmente a la mejor obra de un compositor novel. El «Premio Iriberry» será

discernido el presente año a la mejor obra para piano de compositor argentino que haya sido inscrita antes del 31 de Diciembre, en los registros de la citada Comisión Nacional.

\* \* \*

Antes de su partida para La Habana, a donde ha sido invitado por la directiva de la Orquesta Filarmónica Cubana, Juan José Castro ofreció en Buenos Aires un concierto sinfónico consagrado a la obra de Félix Mendelssohn, en el primer centenario de su muerte, que se conmemora el presente año. El programa estuvo formado por la Sinfonía Escocesa, el Concierto en Sol menor para piano y orquesta y las oberturas La Gruta de Fingal, la llamada Obertura de las Trompetas Op. 101 y la del Oratorio Paulus.

\* \* \*

La Asociación Wagneriana inauguró su XXXV temporada de conciertos con un programa orquestal dirigido por el maestro Erich Kleiber. Se ejecutaron la Sinfonía en Si bemol mayor N.º 5 de Schubert, las Noches en los Jardines de España de Manuel de Falla y la suite *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel.

\* \* \*

El próximo mes de Agosto se reunirá el Collegium Musicum de Buenos Aires, que dirige Guillermo Graetzer, para considerar cuatro partituras de músicos brasileños del siglo XVIII. Estas obras, reconstruídas gracias a la erudita labor de Francisco Curt Lange, son las siguientes: José Joaquín Lobo de Mesquita, *Salve Regina*. Antífona de Nuestra Señora a cuatro voces (1787); Marcos Coelho Netto, *María Mater Gratiae*. Himno a cuatro voces, con acompañamiento de violines, viola, trompas y bajo continuo (1787); Gerónimo de Souza, *Salve Regina*. Antífona para coros y acompañamiento instrumental (1770); Francisco Gomes Da Rocha, *Novena de Nuestra Señora del Pilar*, para voces e instrumentos (1789). Las obras citadas las interpretará el Coro de Madrigalistas del Collegium Musicum y una Orquesta de cámara.

## BRASIL

La Orquesta Sinfónica Brasileña de Río de Janeiro, ha iniciado con gran brillantez su temporada de conciertos para el presente año. Al frente de este conjunto actuarán los maestros De Fabritis, Horenstein, Szenkar, Steinberg, Freitas Branco, Siqueira y Carvalho. También ha sido invitado para actuar en esta temporada Yaroslav Krombhole, director de la Sinfónica de Praga. Especial relieve presentará la primera actuación en Brasil del director portugués Pedro Freitas Branco, distinguido intérprete de la música moderna, especialmente la de Ravel y Strawinsky.

---

La temporada de la Orquesta Sinfónica Brasileña se inauguró con un concierto dirigido por el maestro italiano Oliveiro De Fabritis. En el programa figuraron la Sinfonía en Sol mayor N.º 88 de Haydn, el Idilio de Sigfrido de Wagner, dos fragmentos sinfónicos de Zandonai y Los Pinos de Roma de Respighi.

## CUBA

Como un nuevo y prometedor valor musical se ha ofrecido en La Habana la presentación de la joven pianista Rosario Franco. El concierto tuvo lugar en el salón de actos de la Sociedad Pro-Arte Musical. El programa consultaba obras de Lully, Rameau, Haydn, Chopin, Brahms, Poulanc, Villa-Lobos y de músicos modernos cubanos.

## MEXICO

Oportunamente informamos en esta Revista sobre la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública. En el Instituto Nacional de Bellas Artes se coordinan todas las actividades artísticas mexicanas, tanto en sus aspectos de creación, como de investigación y educación. El directorio del citado Instituto ha quedado constituido por las siguientes personalidades: Carlos Chávez, Director de la Orquesta Sinfónica de México; Luis Sandi, Director del Coro de Madrigalistas; Salvador Novo, Carlos Puig, Blas Galindo, Alfredo Gómez de la Vega, Julio Castellanos, Enrique Yáñez y Julio Prieto. Carlos Chávez tiene el cargo de Director General del Instituto y Luis Sandi, el de Subdirector. Blas Galindo es el Jefe del Departamento de Música. El plan de trabajo de este Departamento se distribuye en los siguientes acápite para el año 1947: *a)* Concurso para una cantata infantil. *b)* Concurso para una obra de música de cámara. *c)* Encargo de una obra sinfónica. *d)* Encargo de un texto de Historia de la Música para las clases del Conservatorio. *e)* Encargo de varias obras de grandes dimensiones para el repertorio de la Sinfónica de México. *f)* Encargo de canciones escolares. *g)* Becas a los compositores.

En la sección de investigación musical, los trabajos del presente año se consagrarán a recolección de materiales folklóricos y recopilación de fuentes en los archivos. Equipos de técnicos folkloristas emprenderán una serie de misiones por todo el territorio mexicano para cumplir los fines propuestos.

El Instituto Nacional de Bellas Artes en su Departamento de Música, impulsará asimismo una revisión del plan de estudios del Conservatorio, la creación de la Escuela Secundaria de Música, la del Teatro Nacional de Opera y otras interesantes iniciativas en relación con la pedagogía musical en las escuelas primarias, rurales, normales y secundarias.

\* \* \*

El Jurado para el Concurso de Colecciones de Música Popular Mexicana, formado por los maestros Carlos Chávez, Blas Galindo y Francisco Domínguez, acordó declarar desierto este concurso.

## PERU

El premio Duncker Lavallo correspondiente a 1946, ha sido otorgado a Luis Pacheco de Céspedes por su obra «Siclla» para cuarteto de cuerdas. El Jurado acordó también publicar la obra «Fantasía sobre motivos originales en gama pentatónica», de Ernesto López Mindreau y una mención honorífica a «Tres piezas para piano», de Roberto Carpio Valdés. La Comisión Técnica del Jurado estuvo formada por Carlos Sánchez Málaga, Theo Buchwald y Rodolfo Holzmann.

\* \* \*

El Conservatorio Nacional de Música ha organizado un ciclo de audiciones de música moderna. Se incluyeron obras de Satie, Malipiero, Casella, Schönberg, Bartok, Hindemith, Mahler y Stravinsky. En nuevas audiciones figurarán obras de Poulenc, Milhaud, Honegger, Kodaly, Krenek, Britten, Vogel, Schostakovitch y de los músicos modernos americanos Copland, Piston, Villa-Lobos, Santa Cruz, Chávez, Ginastera y Alfonso de Silva, este último peruano.

## FRANCIA

Se ha fundado en París una nueva sociedad de música de cámara, bajo el título de «Le Lutrin». Su fin será hacer oír las obras de los más grandes compositores de todos los tiempos y de todas las escuelas que se ejecutan rara vez. «Le Lutrin» ha sido patrocinada por las revistas «Diffusion Musicale» y «Revue Musicale».

\* \* \*

La Opera de París anuncia para esta temporada el estreno del ballet «Les Malheurs de Sophie» de Jean Françaix.

## BELGICA

La Radio de Bruselas ha ofrecido una magnífica interpretación de «Cristóbal Colón» de Darius Milhaud. Dirigió la partitura Franz André. En esta misma radio se han estrenado recientemente «El Libro de la Selva» de Charles Koechlin, «Tercera Sinfonía» de Rous-sel y cinco Danzas Rituales de Jolivet. La Orquesta de Radio Bruselas, dirigida por Edmond Appia, estrenó «El Preludio a un Cementerio Marino» de Robert Bernard.

## INGLATERRA

El Cuarteto de cuerdas Adolf Busch se presentó en Londres por primera vez después de la guerra con un programa consagrado por entero a obras de Beethoven. Se incluían el Cuarteto en Mi menor Op. 59 y la Gran Fuga en Si bemol. Este concierto será el primero de una serie de seis en la que se interpretarán todos los cuartetos de Beethoven. Adolf Busch actuó también como solista en el violín en un concierto sinfónico que tuvo lugar en el Albert Hall. Se interpretó el Concierto para violín de Brahms con la Real Orquesta Filarmónica, dirigida por Sir Thomas Beecham.

\* \* \*

En el Wigmore Hall, el famoso pianista Karl Ulrich Schnabel ofreció un recital de obras de Brahms que ha merecido los mayores elogios de la crítica.

\* \* \*

Leonidas Massine actúa como artista invitado de la Compañía de Ballets Sadler's Wells en el Covent Garden. Presentó El Sombrero de Tres Picos de Manuel de Falla y La Boutique Fantasque, sobre música de Rossini. El Ballet Sadler's Wells ha agregado a su repertorio «Bailemos», música extraída de «El Cid» de Massenet, coreografía de Celia Franca y decorados de Frost.

\* \* \*

Benjamín Britten y Michael Tippett participarán como directores de orquesta en la interpretación de las obras de que son autores, incluidas en el Cheltenham Festival correspondiente al presente año, que se celebra en el mes de Julio. Benjamín Britten acaba de estrenar su ópera cómica «Alfred Herring».

## SUIZA

Bajo la presidencia de Albert Schweitzer, se ha fundado en Schaffouse una Sociedad Internacional Juan Sebastián Bach, para difundir las obras del maestro de Eisenach. En el comité directivo figura el actual director de la Thomaschule de Leipzig.

## AUSTRIA

En el pasado Junio visitó Viena el famoso director de orquesta John Barbirolli. Obtuvo grandes éxitos con la Quinta Sinfonía de Schubert, la Cuarta de Tchaikowsky y la Misa de Requiem de Verdi.



---

## DINAMARCA

El festival de 1947 de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea se celebra en Copenhague, a partir de la segunda quincena de Junio. Constará de dos conciertos sinfónicos y tres de cámara. El Jurado Internacional está formado por Johan Bentson, Sten Broman, Rafael Kubelik, André Souris y Hugo Weisgall.

## UNION SOVIETICA

La Novena Sinfonía de Schostakovitch ha sido censurada oficialmente por el Gobierno de la URSS. Se la acusa de estar escrita bajo la «influencia malsana de Strawinsky, un artista sin patria y sin confianza en las ideas avanzadas».

\* \* \*

El noventa aniversario de la muerte de Mikhail Glinka, fundador del nacionalismo musical eslavo, ha sido celebrado en la Unión Soviética con gran solemnidad. En Moscú, Leningrado y otras ciudades han tenido lugar numerosos conciertos de obras sinfónicas y de cámara de dicho compositor. Se han publicado también numerosos escritos de Glinka y estudios de investigadores soviéticos sobre esta personalidad. El musicólogo Boris Asafyev, especializado en la obra de Glinka, ha publicado una voluminosa biografía. Bajo su dirección crítica se ha editado una Obertura Sinfónica sobre temas populares rusos, composición de Glinka desconocida y que estuvo destinada en un principio para su ópera «Iván Susanin».

En breve se estrenará una película sobre la vida de Glinka, realizada bajo la dirección de Shebalin.

\* \* \*

Gabriel Popov ha escrito su Tercera Sinfonía, en cinco movimientos y para gran orquesta, consagrada a exaltar la lucha del pueblo español contra el régimen de Franco. Los primeros apuntes de la Tercera Sinfonía de Popov datan de 1939. El tema central de la Sinfonía se entreteje en su desarrollo con motivos tomados del folklore español, algunos de los cuales fueron recogidos por Glinka en su famoso viaje a España.

# CRONICA RETROSPECTIVA

## *Haendel a los ojos de sus contemporáneos*

### APARICION DE HÄNDEL EN LONDRES

Debo relatar un hecho acaecido hacia fines de 1710, de grandes consecuencias para la ópera y la música en general de este país (Inglaterra). Ese hecho fué la llegada de Jorge Federico Händel, quien vino primero por curiosidad y para complacer a varios nobles ingleses que le habían invitado y con los cuales había establecido conocimiento en la corte de Hanover. Pero no tenía ningún propósito de permanecer en Inglaterra. Así, después de su viaje por Italia, entró al servicio del Elector de Hanover, un príncipe que demostró gran afición a la música, buen gusto y conocimiento del arte al patrocinar a varios de los más grandes músicos de Europa y traerlos a su corte; particularmente al celebrado Bononcini y al admirable abate Stefani. A éste, tuvo el honor de sucederle el joven Händel.

Aarón Hill estaba por entonces en la dirección del teatro Haymarket, y al saber de la llegada de un maestro, la fama de cuyos talentos le había precedido en este país, le solicitó para que compusiera una ópera. Accedió a esta petición y Mr. Hill esbozó el plan de un drama sobre la Jerusalem del Tasso. En el prefacio a esta ópera nos indica que «por una singular fortuna conocí al señor Rossi, caballero excelentemente capacitado para desarrollar el proyecto concebido por mí, con palabras tan sonoras y tan ricas de sentido, que su traducción en muchas de las partes, lejos de desviarse del original, le presta mayor fuerza».

El poeta italiano declara, en una noticia al lector, que el compositor desarrolló con tal rapidez su trabajo que apenas tenía él tiempo para escribir el libreto y que, para su gran asombro, la música de esta admirable ópera fué realizada por entero en una quincena.

La ópera se tituló «Rinaldo» y fué estrenada el 24 de Febrero de 1711. Se continuó representando hasta el fin de la temporada, el 2 de Junio. Fué ofrecida sin interrupción quince veces, exceptuadas las funciones de beneficio.

### CONSTITUCION DE LA REAL ACADEMIA

«Radamisto» fué la primera ópera que Händel compuso para la Real Academia, constituida en 1720. Ninguna ópera italiana se había representado desde 1717 hasta esta fecha, en la que se llevó adelante un plan para proteger, sufragar y estimular tal especie de música. La Real Academia de Música se constituyó sobre un fondo de cincuenta mil libras reunidas por suscripción entre los primeros personajes del reino. Su Majestad el Rey Jorge I suscribió mil libras. La Real Academia constó en su dirección de un gobernador y veinte directores. El primer año, fué gobernador el Duque de Newcastle.

Para el mejor cumplimiento de los propósitos de la Academia, los directores decidieron contratar no tan sólo a un poeta lírico, sino a los mejores intérpretes cantantes que pudieran ser hallados en las diversas partes de Europa, donde existían teatros musicales, así como a los tres más eminentes compositores que fueran conocidos en este país. A este fin, como se nos dijo, fué invitado Bononcini de Roma, Atilio Ariosti de Berlín y Händel, quien residía por este tiempo con el Duque de Chandos en Cannons. Händel no sólo fué incluido en el triumvirato, sino que se le encargó la contratación de los cantantes. Por eso partió para Dresde, donde el Elector de Sajonia, Augusto, entonces Rey de Polonia, ofrecía óperas italianas en su corte, interpretadas de la más perfecta y espléndida manera posible.

## VIOLENTA QUERELLA

La «Griselda» de Bononcini fué representada hasta el cierre de la temporada. Qué influencias hicieron que la obra de un compositor rival subiera al escenario y fuese interpretada bajo la dirección de Händel, no es fácil de descubrir. Si las querellas privadas de los hombres públicos hubiesen sido materia de discusión en los diarios de entonces como lo son en los del presente, no nos habría sido difícil esclarecer este punto de Historia de la Música.

Parece que por entonces la querella entre Händel y el cantante Senesino se agrió mucho; el 13 de Junio, pocos días antes de que se cerrara la ópera, se insertó el siguiente aviso en el «Daily Post»: «Los subscriptores de la ópera en que el señor Senesino y la señora Cuzzoni intervienen como intérpretes, desean reunirse en el salón de Mr. Hickford, en Panton-street, el próximo Viernes, a las once en punto, para establecer métodos adecuados sobre el desenvolvimiento de la subscripción. A aquellas personas que no pudieron concurrir, se les suplica envíen sus apoderados».

«Orlando» fué la última ópera en la que Händel compuso canciones expresamente concebidas para Senesino; y fuera la querella, que había largo tiempo fermentado entre ellos y que por fin terminó en una abierta ruptura y perpetua separación, lo que operase subrepticamente sobre sus facultades de compositor para canto, o fuera una intencionada señal de su resentimiento lo que produjese este fenómeno, lo cierto es que el músico se mostró poco cuidadoso de su propia fama con la intención de disminuir la de su enemigo. Toda clase de conjeturas pueden hacerse sobre este caso. Pero la comparación entre las canciones ejecutadas por Senesino después de la ópera «Porus» con aquellas que Händel había compuesto para él en otro tiempo, descubre una manifiesta inferioridad en cuanto a propósito, invención, gracia, elegancia y cuantos requisitos puedan cautivar.

## ESTRENO DE EL MESIAS

El 27 de Marzo de 1742, los periódicos de Dublin anunciaban el estreno para el 12 de Abril próximo, de un

nuevo, grande, sacro Oratorio llamado *El Mesías*. En el diario aparecido al día siguiente de la interpretación se encomia mucho la admiración que produjo en el público, que es expresada con los más calurosos términos. Después de esto, Händel en su «Acis y Galatea», «Esther», «El Festín de Alejandro», la serenata «Hymen» y la «Oda para el Día de Santa Cecilia», según se dice puesta de nuevo en música, volvió a ser ejecutado. El *Mesías* se anunció otra vez para el 3 de Junio, y exactamente en los mismos términos que antes, llamándole *nuevo, grande*, etc. Esta sería la última interpretación de obras de Händel durante su permanencia en el reino.

Un caballero irlandés que todavía vive y que estaba en Dublin cuando Händel visitó la ciudad, así como perfectamente recuerda aquellos conciertos, la persona del músico y sus maneras, dice que «fué recibido en el reino por las gentes de mayor distinción, con todas las muestras posibles de estima, tanto al hombre como al intérprete y compositor del más alto grado que merece toda la admiración». Y agrega: «El *Mesías*, estoy en absoluto convencido de ello, se interpretó por primera vez en Dublin, y con el mayor aplauso. El señor Cibber y la señora Avolio fueron los principales solistas. Los coristas de la Catedral de San Patricio y de la Iglesia de Cristo, formaron el conjunto vocal; Dubourg, con numerosos y buenos ejecutantes instrumentales, organizó una muy estimable orquesta. Se hallaban presentes muchas nobles familias de aquí, con las que Händel había convivido en el mayor grado de amistad y familiaridad. La señora Vernun, una dama alemana, que vino con el Rey Jorge I, era particularmente íntima amiga de él. Y en su casa yo tuve el placer de conversar con Händel; quien, además de otras excelencias, posee un abundante humor. A nadie he oído contar historias con más humor que a él. Pero era necesario para el oyente tener un conocimiento suficiente de por lo menos cuatro idiomas: inglés, francés, italiano y alemán; ya que en sus narraciones hacía uso de todos ellos».

(De «*A General History of Music*» 1776-1789, de Charles Burney. Capítulos referentes a la música contemporánea).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

### *Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena*

Nacido en Matanzas (Cuba) en 1836 y muerto, en el pináculo de su fama internacional, en el agitado París de la post-guerra de 1918, el famoso mulato José White paseó por el mundo sus inquietudes haciendo vibrar su romántico violín de virtuoso. Fruto de su inspiración cosmopolita es un Cuarteto, ejecutado en Francia. Cosecha del tesoro de las melodías folklóricas de su patria es *La Bella Cubana*, hábilmente construída, al decir de Alejo Carpentier, sobre ritmos de antiguas *guarachas* y ciertos *merengues* haitianos; tres corcheas en ritmo binario, las dos primeras con puntillo.

Los críticos han olvidado el famoso viaje de José White a Chile en 1877, que arrancó a los periodistas frases tan inflamadas como aquellas que celebraran uno de sus conciertos en Valparaíso:

«Escucha, buen Sivori; aplaude a dos manos ilustres Rebagliati; guarda el violín, magistral Paul Jullien. Ha tocado White, y cuando White toca, cuando White nos da a conocer la perfección del arte, la ciencia del instrumento, ya no se puede oír más que el estruendo de los aplausos que saludan al artista, al poeta, al hombre de ciencia y al hombre de corazón. White se presentaba ante un público en cuyo recuerdo habían dejado una estela luminosa los nombres de muchos reyes del instrumento «que inventó el Diablo para desesperación de los hombres»; llegaba a arrebatarse la calma y la corona a muchos artistas queridos del público y aplaudidos en el escenario de nuestros teatros; necesitaba la audacia del genio, y también el genio de la audacia, para escalar el trono ocupado por Sivori, Rebagliati, Jullien, Remy, la Filomeno, Sarasate y el otro White, tan notable por su diestra ejecución en el violín, como por los sueños de su aparato de movimiento perpetuo. Pero White, el cubano, recogió el guante, aceptó el desafío presentado por tantos victoriosos recuerdos; White tiene también el talento de la victoria».

Además de tan alambicados conceptos, José White llevó de Chile dos obras que prolongarían el nombre de este país en el extranjero: son la *Primera* y *Segunda Zamacueca* para violín, litografiadas poco más tarde en los talleres de don Eustaquio Guzmán, que iban a recorrer el mundo en manos del hábil instrumentista.

Pasaron los años y una tarde en que se ensayaban los primeros cilindros «de esa nueva maravilla que llaman fonógrafo», salieron de la ancha trompeta acústica del primitivo aparato, unas notas conocidas de nuestro pueblo:

El fuego de tu mirada  
Incendió mi corazón,  
Amada prenda adorada  
Que me muero por tu amor.

Eran las mismas que había llevado consigo José White en su jira americana de 1877-1878.—E. P. S.

## EDICIONES MUSICALES

*Alejo Carpentier.—La música en Cuba. Colección Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México, 1946.*

La obra que brevemente comentamos es una magnífica síntesis que ordena, en interesante y atractiva forma literaria, prolijas rebuscas documentales que dan solidez a los juicios emitidos por el autor. Más de un hallazgo de trascendencia se evidencia en las páginas del libro.

Está escrito con amor por lo vernáculo, pero dentro de una rigidez de método que encuadra la narración en una severidad científica ajena a toda exageración retórica. «Cuba, escribe Carpentier, ha tenido el poder de crear una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión».

El panorama se abre en el siglo XVI y lentamente comienza a poblarse con los primeros músicos instrumentistas que afluyen al ritmo de la penetración de conquista. Melodías hispánicas, escasas huellas de los siboneyes y el *Son de Ma Teodora*, como clave de la música cubana animan el conjunto musical de la Isla. Como coronación individual aparece la figura de Miguel Velásquez, el primer músico de que se tenga noticia en aquel país. El siglo XVII es intenso en actividad musical y sobre el suelo de Cuba se bailan las formas coreográficas importadas de España, los bailes criollos y los africanizantes. Vienen luego los impactos del siglo XVIII, la tonadilla escénica y la ópera francesa, en especial Grétry, que ejecutan las troupes de paso a Nueva Orleans. Aparece una noble personalidad artística, Esteban de Salas, muerto en 1803, cuyas partituras descubrió el señor Carpentier en sus rebuscas, y a las que consagra una apretada reseña.

Se observa ya, por esta época, la estratificación de los círculos musicales; por lo bajo, el pueblo danza los ritmos de base afrocubana, admirablemente estudiados por Fernando Ortiz; en los salones, triunfa la contradanza, y «barriendo a los compositores del siglo XVIII, que tanto habían contribuido a formar la cultura musical del criollo», se instaura el imperio de la ópera italiana. El puente de transición es Eduardo Sánchez Fuentes.

El camino de la música moderna lo abren las señeras personalidades de Manuel Saumel, el nacionalista; el romántico Nicolás Espadero, e Ignacio Cervantes. El acceso a las fuentes rítmicas del afrocubanismo, lo permite la labor admirable de Amadeo Roldán y la fuerza dinámica de Alejandro García Caturla. Termina el libro con un cuidado panorama del estado actual de la música en Cuba.

El libro cumple con creces lo que el autor quiso hacer en sus densas páginas, «un primer enfoque general», y esperamos que el señor Carpentier cumpla su ofrecimiento de estudiar el detalle en monografías particulares. El público que lea esta obra puede cono-

cer el espíritu que anima el arte musical cubano a través de su historia, en acertada secuencia de hechos significativos y en inteligente valorización crítica. Cuatro páginas finales contiene la valiosa bibliografía utilizada por el autor.

E. P. S.

*The American Singer. Book 6, editado por John W. Beattie; J. Wolverton; Grace V. Wilson y H. Hinga. American Book Company, 1947.*

Con este sexto libro entra, Mr. John W. Beattie, Decano de la Northwestern University y el grupo de especialistas enumerados, a enseñar a los niños una nueva lección: el ritmo diferenciado de la música en los distintos pueblos y culturas del mundo; a resolverles los problemas del canto a primera vista y al estudio de los ritmos sincopados de los pueblos primitivos. Continuando las lecciones contenidas en los libros anteriores, se insiste en el canto a tres voces y en los pequeños conjuntos orquestales. Para cumplir esta parte teórica de una manera fácil y agradable, se acopia en este simpático cancionero una selecta antología de los grandes compositores y al mismo tiempo se utilizan los extraordinarios recursos del folklore musical del mundo.

En las páginas de este nuevo volumen de «The American Singer» se da importancia primordial al panorama americano, con piezas típicas y bien escogidas de su repertorio popular y artístico. Chile está representado por la deliciosa melodía de *La Cantarita*, del maestro Adolfo Allende, por *La Pastora*, un canto a lo divino, a manera de tonada, y un pregón recogido por María Luisa Sepúlveda. Gracias a este material, reunido con sabiduría e interés por el Dr. Beattie, y sobre cuya procedencia intercala interesantes notas, tienen los profesores americanos a su disposición un utilísimo auxiliar pedagógico para la tarea de presentar al niño y al adulto el panorama inicial del mundo espiritual de la música.

E. P. S.

*Davison, Thompson andple A. Historical Anthology of Music. Vol. I. Oriental, medieval and renaissance music. Cambridge, Mass., Harvard University Press.*

Los estudios de Musicología han experimentado un considerable incremento dentro de los últimos años en los Estados Unidos. En la mayor parte de las universidades, y desde luego en todas las de alguna importancia, existen cátedras de esta ciencia, desempeñadas por prestigiosos investigadores. Puede decirse que los estudios históricos y musicológicos han alcanzado en los Estados Unidos ya un nivel comparable al que tuvieron en naciones como Ale-

mania, que ostentaba la más seria y numerosa pléyade de estudiosos de la música. El libro que comentamos constituye una espléndida muestra del rigor científico y la profundidad con que los musicólogos norteamericanos prosiguen la obra iniciada a fines del siglo pasado, por un Hugo Riemann y un Arnold Schering, en la investigación de las primeras fuentes de la música. En efecto, este volumen primero de la *Antología Histórica de la Música*, consagrado al Oriente, la Edad Media y el Renacimiento, es como una prosecución de los trabajos acometidos en estos campos por los antes citados investigadores alemanes.

La *Antología Histórica de la Música* que comienza a publicar la Universidad de Harvard, se completará en breve con un segundo tomo, que se extenderá hasta las producciones de los últimos maestros del Clasicismo Vienés. El primero, contiene ciento ochenta y una obras musicales, reproducidas fotográficamente de los manuscritos originales. Las acompañan las correspondientes notas bibliográficas, estudios de sus fuentes y transcripciones del texto literario y musical. Las obras recogidas son: ocho ejemplos de música del oriente y griega; treinta y tres de la temprana Edad Media (400 al 1300); diecinueve, de la Alta Edad Media (1300-1400); catorce de finales del siglo XV; cincuenta y tres del siglo XVI y cuarenta y dos del período de transición hacia el estilo Barroco.

S. V.

*Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores del Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo.*

Han sido escogidas como obras para ser incorporadas en las futuras publicaciones de esta Editorial:

Pisk, Paul A.—Little Woodwind Music, para oboe, dos clarinetes y fagot.

Guerra Peixe.—Quarteto para Cordas N.º 1.

Riesco, Carlos.—Semblanzas Chilenas, para piano.

Martín, Edgardo.—Concierto para instrumentos de viento, 1944.

Argeliers, León.—Cuatro Escenas de Ballet, para clarinete, trompeta, percusión cubana y piano.

Koellreutter, H. J.—Entrada, para orquesta sinfónica.

Paz, Juan Carlos.—Tercera Composición, para flauta, oboe y clarinete bajo.

Se encuentran actualmente en prensa diez obras que comprenden la serie cincuenta y una a sesenta de las publicaciones hasta ahora realizadas. Estas corresponden a los siguientes autores:

51 Isamitt (chileno) Tres Pastorales (violín y piano); 52 Eitler (argentino) Preludio y Capricho 1945 (piano); 53 Maiztegui (argentino) Escarceo criollo (Pequeña Fantasía) piano; 54 Bernal Jiménez (mexicano) Te Deum Jubilar (tres voces mixtas y órgano); 55 Tosar Errecart (uruguayo) Improvisación (piano); 56 Ayala

---

Pérez (mexicano) Cuatro Canciones (voz y piano); 57 Lorenzo Fernández (brasileño) Tres Invenções Seresteiras (clarinete y fagot); 58 Guerra Peixe (brasileño) Dúo (violín y violoncello); 59 Koellreutter (brasileño) Nocturnos (voz y piano); 60 Bosmans (brasileño) Sonatina lusitana (piano).

Para la serie siguiente se han escogido obras de Guerra Peixe, Lorenzo Fernández y Fructuoso Vianna (brasileños), Alfonso Broqua (uruguayo, recientemente fallecido en París), Martín, Pro y Argeliers (cubanos integrantes del Grupo Renovación de La Habana), Paul A. Pisk (estadounidense), Juan Carlos Paz (argentino), Domingo Santa Cruz, Orrego Salas, Montecino y Negrete (chilenos), Perceval (argentino), y otros.

*Boletín Latino-Americano de Música, tomo VI y Suplemento Musical.*

Esta obra, dedicada íntegramente al Brasil, con 615 páginas de texto y 180 dedicadas a composiciones inéditas, está pronta para su distribución. Una segunda parte del Boletín, con más de 500 páginas, se encuentra ya compuesta, habiéndose previsto la publicación de una tercera parte, de igual o mayor extensión, con el fin de hacer conocer los trabajos sobre musicología brasileña, seleccionados entre los más calificados representantes de aquel país y realizadas por el director de la obra, Dr. Francisco Curt Lange.



## LIBROS APARECIDOS

## BIOGRAFIA. HISTORIA

- JOSE BRUYR, L'Orchestre. Collection Syrinx. Coopérative du Livre. Paris.
- JACQUES STEHMAN, Chopin. Collection Syrinx. Coopérative du Livre. Paris.
- BONTEMPELLI, MASSIMO, Gian Francesco Malipiero. Con ilustrazioni musicali a cura di Raffaele Cumar e prose critiche di Malipiero. Milano: Bompiano, 1942. L 20.
- GRAF, MAX, Modern music. Composers and music of our time. New York: Philosophical Library, 1946.
- GUSTAV MAHLER, Memories and Letters. Recopilación de Alma Mahler. The Viking Press. Nueva York.

## TECNICA

- CLAUDE ELLSWORTH JOHNSON, The Training of Boy's Voices. Ed. Oliver Ditson C.º Filadelfia.
- EDUARDO MARZO, The Art of Vocalization. Ed. Oliver Ditson C.º Filadelfia.
- JOHN SMALLMAN, The Art of A Cappella Singin. Ed. Oliver Ditson C.º Filadelfia.
- SAMUEL T. BURNS. Harmonic Skills Used by Selected High School Choral Leaders. Bureau of Publications. Teachers College. Columbia University.
- GAJARD, JOSEPH, The rhythm of plain-song according to the Solesmes school. Translated by Dom Aldhelm Dean. New York: J. Fischer & Bro., 1945.
- FRANK W. HILL, ROLAND SEARIGHT, A Study Outline and Workbook in the Elements of Music. Brown C.º Iowa. Wm.
- MAXWELL KANZELL, How to Read Music. Carl Fischer Inc. Nueva York.

- HOWARD A. MURPHY, Form in Music for the Listener. Radio Corporation of America. Camden. N. J.

## PARTITURAS

- LOPATNIKOFF, N., Violin Concerto. Associated Music Publishers. Inc. Nueva York.
- STRAWINSKY-DUSHKIN, Pastoral para violín. Edición revisada. A. M. P. Nueva York.
- CAMARGO GUARNIERI, Encantamento. Cantiga de Ninar. Cantiga lá de Longe, para violín y piano. A. M. P. Nueva York.

## FOLKLORE

- BURDET, JACQUES, Les origines du chant choral dans le canton de Vaud. Lausanne: Impr. La corcorde, 1946.
- FRANCISCA REYES-TOLENTINO, Philippine National Dances. Ediciones New Music Horizons. Silver Burdett Company. Nueva York.
- FOSTER, STEPHEN COLLINS, A treasury of Stephen Foster. Foreword by Deems Taylor. Historical notes by John Tasker Howard. Arrangements by Ray Lev and Dorothy Berliner Commins. Illustred by William Sharp. New York: Random House, 1946.

## VARIOS

- SACHS, CURT, The commonwealth of art. Style in the fine arts, music and the dance. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1946.
- THOMPSON, OSCAR, editor. The international cyclopedia of music and musicians. Fourth edition, revised and enlarged, edited by Nicolas Slonimsky. New York: Dodd, Mead & Co., 1946.

## REVISTA DE REVISTAS

*Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública. N.º 3.*  
México, Septiembre de 1946.

Carta abierta	Luis Sandi
El nacionalismo musical mexicano	Blas Galindo
Algo más, acerca de la enseñanza de la armonía	Teodoro Campos Arce
La formación de la orquesta clásica. Concierto. Escena. Sinfonía	Adolfo Salazar
La música y la educación vocal de los varones en la Escuela Secundaria	Jesús Durón
La apreciación musical en las Escuelas Secundarias	José Ríos del Río
Galería de maestros mexicanos de música. Luz Meneses	María Cristina Lomelí
La Enseñanza de la Música en las Escuelas de París. Impresiones de una maestra mexicana	Esperanza Pulido
La Enseñanza de la Música en las Escuelas de Inglaterra y Gales	(Información del Gobierno Británico).
Las Repúblicas Latinoamericanas se unen para la Educación musical	Brunilda Cártes
Paul Claudel, creador musical	Arthur Honegger
Hacia la meta	Francisco Domínguez
Temporada de Conciertos del Departamento (1946)	

*Boletín del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. México. N.º 4. Febrero de 1947.*

El Instituto Nacional de Bellas Artes. Plan de trabajo del Departamento de Música	Blas Galindo
En torno de la música nueva	Rodolfo Halffter
Algunas consideraciones sobre la enseñanza del canto	María Bonilla
«Clubs Corales», en las Escuelas Secundarias	Fernando González de la Peña
Investigación folklórica en el Valle del Mezquital	Raúl Guerrero
Galería de Maestros Mexicanos de Música: Rafael J. Tello	Dr. Jesús C. Romero
Más sobre el concurso de piano «Debussy»	Lic. Carlos Puig
Seis conferencias de Strawinsky	Esperanza Pulido
La música incidental en el teatro radiofónico	Héctor Manuel Romero

---

*La Revue Musicale.* Paris. N.º 204. Enero de 1947.

Pélerinage Schumannien. Quelques détail sur la vie d'Eugénie Schumann	E. Marchand
Lettres inédites d'Eugénie Schumann	
André Jolivet. Essai sur un système esthétique musical	Gérard Michel
Manuel de Falla	Henri Collet
La Musique et la Vie	Charles Oulmont
Chroniques et Notes	

*The Musical Times.* London. N.º 1249. Marzo de 1947.

The Musician's Bookshop	Max Kenyon
Round about Radio	W. R. Anderson
A Victorian Reminiscence	Edwin G. Clark
London Concerts	
Notes and News	

*Tempo.* London. N.º 18. Marzo de 1947.

Manuel de Falla	Eric Blom
Some Notes on Performance	Erwin Stein
Benjamin Britten's Second Quartet	Hans Keller
Music and the American Radio	H. W. Heinsheimer
Music in Switzerland	Willi Reich
Reviews of Concerts.	