

REVISTA MUSICAL CHILENA

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

24

SEPTIEMBRE 1947

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: Filomena Salas

AÑO 3. Santiago de Chile, Septiembre de 1947 N.º 24
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL:

<i>Plan de fomento a la creación musical</i>	3
<i>Reglamentos de Premios por Obra y de Festivales y Concursos de Música Chilena</i>	8
FRANCISCO CURT LANGE.— <i>Directores, empresarios, orquestas y público</i>	18
VANNET LAWLER.— <i>Madurez de la música del Nuevo Mundo</i>	27
LUIS CLAVERO.— <i>Nueva metodología instrumental</i>	34

MUSICA Y VIDA

<i>¿Qué es la Musicología?, por Juan Orrego Salas</i>	39
<i>El espíritu indestructible, por Vicente Salas Viu</i>	41

ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA

<i>Contestaciones de René Amengual, Zulema Hurtado de Colli, Alfonso Letelier, Marta Canales, Filomena Salas, Ana de Aguirre y Ernesto Rudloff</i>	43
--	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	49
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga</i>	54

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Gradus ad Parnassum de Johann Joseph Fux</i>	68
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>El centenario de la Canción Nacional</i>	70
---	----

EDICIONES	72
LIBROS APARECIDOS. Resumen Bibliográfico	77

EDITORIAL

PLAN DE FOMENTO A LA CREACION MUSICAL

HACE un año, en el N.º 14 de esta revista escribimos un editorial llamando la atención acerca del desamparo en que viven en nuestro país las actividades creadoras musicales. Dijimos que, frente al desarrollo que han tomado los conciertos y al decidido apoyo que éstos representan para la función de los ejecutantes, los compositores aparecen como desconocidos y desheredados. Hicimos notar cómo, contra lo que se podría esperar, se oye poca música chilena, se sabe de pocas obras que se terminen cada año y los compositores, absorbidos por otras preocupaciones urgentes en sus vidas, postergan trabajos de creación y ninguno de ellos puede pretender la profesión de componer música sin la certidumbre absoluta de morir de hambre, a menos que tenga una situación personal independiente. Señalamos también, en otro aspecto, el caso de géneros que se han abandonado en la música chilena y urgíamos que se buscara cuanto antes alguna solución que pueda reparar el mal estado de las cosas y llegar al establecimiento de estímulos permanentes.

Lo que pedíamos en nuestro editorial ha empezado a ser puesto en práctica: la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, por espacio de varias sesiones, a partir del 30 de Julio último, discutió un plan de fomento a la composición musical (sesiones N.ºs 200, 201, 202 y 203) y acordó proponer al H. Consejo Universitario varios reglamentos que comprenden el establecimiento de Premios por Obras, la realización anual de Festivales de Música Chilena y la creación de Concursos Variables y Circunstanciales. Estas proposiciones del Instituto fueron sancionadas, con ligeras modificaciones, por el H. Consejo Universitario en sesión de 13 de Agosto último. Podemos, pues, considerar como un hecho la existencia de estas iniciativas, cuyos resultados redundarán en grandes beneficios para la creación artística del país. Una exposición de motivos, que aparece en otras páginas de este número, acompaña la presentación de los proyectos y en ella la Junta Directiva del Ins-

tituto precisa con toda claridad cuáles son los fundamentos y la índole de las medidas a que nos referimos.

El primer reglamento, el de Premios por Obras, es un cuerpo de disposiciones que adapta a la naturaleza especial del caso de la música, la ya establecida y antigua práctica universitaria de conceder esta clase de premios. El reglamento general que la Universidad de Chile tiene vigente sobre esta materia, habla de que la Universidad otorga estos premios «por obras científicas, trabajos de investigación y producciones literarias o artísticas» (Decreto del Rector N.º 150, de 19 de Junio de 1933). En la práctica, no sabemos que ningún artista se haya acogido a los beneficios de estas recompensas. Los artistas plásticos han tenido los salones oficiales, y aún cuando dispusieran de derecho, los compositores de música nunca solicitaron premios que, por otra parte, habrían colocado seguramente en dificultades a la Universidad, por no tener un presupuesto adecuado al fomento de la música. El reglamento aprobado tiene, en consecuencia, el carácter de una excepción al reglamento general que queda, en lo que se refiere a composiciones musicales, modificado y sustraído su cumplimiento del campo de actividades de la Facultad de Bellas Artes. Es el Instituto de Extensión Musical quien, como entidad técnica, entra a sustituir la acción combinada de la Facultad y del Consejo Universitario.

El mecanismo del reglamento es simple: establece premios permanentes que se concederán en cualquier momento en que el compositor los solicite; los premios se otorgarán únicamente a los ciudadanos chilenos y la Junta Directiva los acordará previo el examen que un Jurado, nombrado cada año, hará de las composiciones presentadas. Una escala de premios, que ya ha sido establecida, por primera vez y con prolijo detalle permite que el Jurado estimule la composición de acuerdo con los valores relativos que las obras representen, con sus características técnicas y también con la magnitud que tengan. Ninguna traba amarra al compositor: no se le priva de la propiedad de su música, ni se le cercenan derechos de autor; todo el reglamento está concebido como una actitud generosa que la Universidad tiene para con los creadores, tan dejados hasta ahora de la mano de Dios.

El sistema de Premios por Obras que se acaba de fundar es una iniciativa sumamente original y que, estamos ciertos, provocará mucho interés en los medios musicales extranjeros. Fuera de los concursos que ocasionalmente se abren en alguna parte, dos mecanismos conocemos que tienden a auxiliar a los compositores. Uno es el que ha puesto en práctica la Unión Soviética, según el cual los

creadores gozan de una pensión del Estado a cambio de escribir una cierta cantidad de música. El Estado los hace así funcionarios productores y les exige una actividad, con el riesgo consiguiente a que la música se produzca de una manera forzada y artificial. Naturalmente en esta protección rusa también entra una determinada línea política y una conformidad con los dictámenes de la crítica oficial que suele poner obras en el índice, como ha ocurrido recientemente con la Novena Sinfonía de Shostakovitch y con la ópera «La Guerra y la Paz» de Prokofieff.

El otro sistema conocido es la protección dispensada por los mecenas. Antes fueron los papas, los reyes y los príncipes; luego, la alta burguesía y los filántropos aficionados. Estos benefactores han encargado obras a determinados artistas y, como nadie podía hacerles cargos, han protegido a unos y no a otros. La obra de los mecenas es, con todo, una de las palancas más fructíferas que hayan existido a través de la historia. Innumerables son las grandes obras creadas a petición y con el apoyo de esta clase de generosidad.

El sistema nuestro, que es también una acción del Estado, se aleja de la fórmula rusa e impide las sospechas de parcialidad que podrían derivarse de una discriminación de los artistas hecha por el Instituto de Extensión Musical al encargar composiciones. Es el compositor el que tiene la iniciativa. Escribe si tiene ganas, compone lo que quiere y cuando quiere y sabe que si su obra es buena, hay quien se la gratificará. En una palabra, hemos creado un poder consumidor en una actividad desarrollada hasta hoy sin ningún aliado. La Universidad ayudará a todos por igual, no hará cuestión de estilos ni de gustos: sólo exigirá un auténtico espíritu creador y una calidad técnica en consonancia con la naturaleza de las obras. Podemos dar por descontado que las decisiones del Jurado producirán críticas y escozores; a alguien le van a rechazar su obra y ese alguien va a suponer segundas intenciones y a ejercer el sagrado derecho de la protesta y del enojo. Nada es infalible en este mundo y, pensando en esto, el reglamento acepta que una misma obra pueda ser examinada hasta tres veces, en tres años consecutivos y prácticamente por tres jurados, desde que los jueces no son reelegibles sino una vez. Los resultados de esta iniciativa no los podemos prever en toda su amplitud; dependerán principalmente de la forma y criterio con que el primer Jurado comience a actuar y de la respuesta que los compositores tengan para con el Instituto, una vez que adviertan que la iniciativa es amplia y ecuaníme.

El segundo reglamento aprobado por el Consejo Universitario es el que establece los Festivales Periódicos de Música Chilena. Es-

ta es una vieja aspiración que por muchos años figuró entre los proyectos de la Facultad de Bellas Artes, que siempre tuvo el propósito de que las artes plásticas y la música se unieran en una especie de gran Salón Oficial. No han faltado tentativas para hacerlo. Desde 1928 en que el entonces Director General de Educación Artística, don Carlos Isamitt, estrenó numerosas obras musicales chilenas en el Salón Oficial de ese año, en varias oportunidades hubo conciertos de música de cámara en dicho torneo. La conmemoración del Primer Centenario de la Universidad en 1942 realizó, precisamente en paralelo, el Salón Oficial de Artes Plásticas y los Festivales Sinfónicos de Obras Chilenas.

En líneas generales, el reglamento aprobado tiene mucha semejanza con el de los salones oficiales. Un Jurado de Admisión selecciona las obras presentadas, de las que pueden ser autores tanto los chilenos como los extranjeros con un cierto período de residencia. La Junta Directiva organizará los Festivales cada año, en los meses de Octubre y Noviembre, y éstos consistirán en un cierto número de audiciones sinfónicas y de música de cámara, realizadas sobre la base de las composiciones seleccionadas y de las que hayan merecido premios por obras.

La mayor novedad de la reciente iniciativa reside en la forma de adjudicar los premios. Los músicos son pocos y los jurados hacían correr el riesgo apuntado en nuestro editorial del año último, de crear excesivas inhabilidades y, por lo tanto, de tener que recurrir a personas extrañas al campo musical. Este escollo se salva en el presente caso con un original sistema de votación por el público asistente, pero no por todo el público, sino por aquellos auditores interesados en la música chilena que se inscriban anticipadamente en un registro y que vayan formando un núcleo favorable a nuestros compositores. Estos auditores, a los cuales no se les exige nada más que el hecho de la inscripción, y naturalmente la obligación de asistir a los ensayos generales y conciertos, emiten su voto por categorías: compositores, técnicos y aficionados. El número de estos últimos que hayan hecho uso de su derecho, será dividido separadamente por el número de compositores y de técnicos y así se determinará el valor del voto de estas dos últimas categorías. Por ejemplo, si los aficionados son 200 y los compositores 20, el voto de estos últimos se computará por 10; del mismo modo, si los técnicos son 50, sus votos tendrán un valor de 4. Queda así establecida una fisonomía múltiple en la apreciación de las obras. Hay el compositor, que debe saber emitir un juicio fundado y que puede tener un criterio incluso apasionado; todos los compositores votan por igual

y sus votos están equilibrados por la opinión también fundada de los técnicos, (ejecutantes, profesores, críticos, etc.) y por la reacción y acogida que el público, oyentes de año en año más interiorizados en la composición, pueda tener frente a la ejecución de las obras chilenas. Este sistema elimina los jurados de premios, suprime, hasta donde sea posible, las sospechas de injusticias y parcialidades, y está destinado a producir un creciente interés en núcleos de auditores que, se espera, crezcan de año en año.

El último de los reglamentos, muy breve, establece simplemente que, además de las medidas que contienen las dos iniciativas anteriores, el Instituto abrirá periódicamente concursos para estimular algún determinado aspecto de la composición o de la enseñanza musicales. Será posible, mediante estos concursos, poner ante nuestros creadores la necesidad de tal o cual género de obras y ver que ellos se apliquen a producirlas.

Todas las iniciativas anteriores que, como todo camino nuevo, deberán ser revisadas y reajustadas a lo que la práctica señale, representan el primer esfuerzo realmente serio y sistemático que se hace entre nosotros para fomentar la composición. Hacemos votos por que tan generosos propósitos no caigan en el vacío y no sean tergiversados por quienes, en la incapacidad de producir obras de mérito, dediquen su tiempo a desacreditarlos. Ninguna cosa humana es perfecta y no ha sido posible hasta hoy dar con la justicia absoluta. Habrá omisiones, existirán errores e imperfecciones; si el espíritu es limpio y las intenciones son nobles, sólo el bien puede venir y mucho beneficio llegará a quienes han sido hasta hoy postergados y desconocidos para la mano generosa de nuestra República que, efectivamente, ha ayudado las actividades artísticas en la medida de su capacidad.

D. S. C.

REGLAMENTOS

de Premios por Obra, Festivales y Concursos de Música Chilena

Los Reglamentos de Premios por Obra, Festivales de Música Chilena y de Concursos Variables y Circunstanciales han quedado dictados en el Decreto N.º 1128, de la Rectoría de la Universidad, que reproducimos a continuación, incluso en su parte expositiva. Dice:

Santiago, 22 de Agosto de 1947.

Con esta fecha la Rectoría de la Universidad ha expedido el siguiente decreto:

«N.º 1128.—Vistos: lo acordado por el H. Consejo Universitario, en sesión de 13 del actual, y lo dispuesto en el Art. 13, letra p), del Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria; considerando:

1.º—Que la creación musical, no obstante su alto significado, carece de estímulos que permitan a los compositores una dedicación a su trabajo, en la misma forma como se fomenta la labor de los escritores y de los artistas plásticos.

2.º—Que en los últimos años, debido al establecimiento de organismos permanentes, se ha dispensado una ayuda considerable a los ejecutantes musicales, que nunca se ha puesto en práctica con los compositores.

3.º—Que en varias oportunidades, por otras reparticiones públicas fiscales o municipales, se han anunciado concursos de composición destinados únicamente a la música popular, postergando de este modo las formas artísticas de mayor relieve e importancia, las que constituyen el aporte más sólido a la vida cultural de todas las naciones.

4.º—Que es necesario impulsar la creación constante de obras de todo género y dar oportunidad a que se manifiesten valores nuevos y participen en torneos artísticos.

5.º—Que es menester crear en el país un sistema mediante el cual estas composiciones nuevas sean escuchadas y apreciadas, de modo que cuando lleguen a presentarse en las temporadas oficiales, hayan sido ya aquilatados sus méritos y preparados correctamente todos los elementos indispensables para su buena ejecución.

6.º—Que el sistema de derechos de autor que el Instituto de Extensión Musical otorga y el régimen del Pequeño Derecho no son tampoco alicientes que permitan a los compositores dedicar a la creación musical el tiempo que por necesidad ocupan en otras actividades.

7.º—Que las posibilidades de apoyo que constituyen los conciertos son insuficientes, ya que la música contemporánea en general sólo puede ser programada en cantidades restringidas, y en ellas no puede dedicarse a la presentación de nuevas obras chilenas el tiempo y el cuidado de ensayos que éstas requieren.

8.º—Que el Premio Nacional, dado el hecho de recaer cada tres

años en las actividades musicales, ha tomado el carácter de reconocimiento consagratorio de una carrera artística ya cumplida y no sirve los fines de estimular la constante creación de obras.

9.º—Que los concursos de composición, si bien representan un estímulo, no son por otra parte apreciados igualmente por los creadores y en el hecho es muy frecuente ver que compositores de prestigio se abstienen de concurrir a ellos alegando diversas razones.

10.º—Que en muchos países se prefiere hoy fomentar la composición por medio del procedimiento de encargar obras a determinados artistas, sistema que entre nosotros el Instituto de Extensión Musical, en su calidad de entidad pública, no podría adoptar sin que fuera criticado y señalado como prefiriendo a algunos autores en detrimento de los demás.

11.º—Que como resultado de todo lo anterior ha podido notarse la inactividad de muchos creadores y el abandono casi total en el país de determinados géneros de composición, y

12.º—Que las obras nacionales, una vez presentadas, suelen tardar largo tiempo en volver a ser ejecutadas, sin que exista ninguna esperanza de que las firmas grabadoras de discos ni las casas editoras de música se interesen por la producción chilena de calidad;

Y teniendo presente la conveniencia de formar un Plan de Fomento de la Composición Musical en el país, que abarque:

1.º—El establecimiento de Premios por Obras con modalidades especiales para las obras musicales, diferentes de las que la Universidad tiene vigentes en el reglamento general de Premios por Obras;

2.º—La realización de Festivales de Música Chilena con un carácter análogo al Salón Oficial de Artes Plásticas, en los cuales se otorguen premios por concurso, y

3.º—La apertura de concursos variables y circunstanciales, destinados a producir la creación de obras de determinados géneros que sea necesario apoyar de una manera especial,

DECRETO:

Apruébanse los siguientes Reglamentos de Premios por Obras Musicales, de Festivales de Música Chilena, y de Concursos Variables y Circunstanciales:

REGLAMENTO DE PREMIOS POR OBRAS MUSICALES

ARTICULO 1.º—El Instituto de Extensión Musical otorgará permanentemente premios en dinero a los compositores de nacionalidad chilena que le presenten obras nuevas, comprendidas dentro de los géneros señalados en el presente Reglamento.

ART. 2.º—Las obras respecto de las cuales se solicite premio no deberán haber sido ejecutadas en público y serán entregadas en sus versiones definitivas, claramente escritas con tinta, o reproducidas por cualquier procedimiento no editorial, de duplicación, como ser: fotografía, copia fotostática, mimeógrafo, blue-print, etc.

Estas composiciones, además, no deberán haber sido premia-

das en concursos públicos del país. El Premio Nacional de Arte no se considerará para los efectos de esta prohibición.

ART. 3.º—Los premios consistirán en sumas globales que se pagarán de una vez, en el orden de precedencia en que hubieren sido concedidos y a medida que las disponibilidades de fondos del Instituto lo permitan. Estos premios no serán obstáculo para que los autores perciban los derechos de ejecución que el Instituto tiene establecidos.

ART. 4.º—Los premios se concederán a solicitud del compositor o de quien debidamente lo represente. Para este efecto, los autores, o sus mandatarios inscribirán las obras en la Secretaría del Instituto y formalizarán a continuación la petición del premio, haciendo entrega de ellas acompañadas de una solicitud firmada, que deberá contener todas las características, textos o argumentos que sean indispensables para una cabal apreciación.

Si las obras inscritas fueran a ser ejecutadas o editadas en todo o en parte, la solicitud de premio podrá ser formalizada dentro del mes siguiente a la primera audición pública. Cuando esta audición deba tener lugar fuera del país, este plazo se extenderá a dos meses. En todo caso estas audiciones deberán realizarse previo conocimiento y autorización de la Junta Directiva del Instituto, dentro de los dos meses siguientes a la fecha de la inscripción.

ART. 5.º—Para el estudio y resolución de las solicitudes de premios, habrá un Jurado que se nombrará anualmente entre el 15 de Marzo y el 1.º de Abril. Este Jurado se compondrá de cinco miembros: tres designados por la Junta Directiva del Instituto y dos que nombrarán respectivamente la Asociación Nacional de Compositores y la Sociedad de Compositores Chilenos.

El Jurado, al constituirse, designará un Presidente y un Vice-Presidente. Tomará sus acuerdos por mayoría de votos, bastando la concurrencia de tres de sus miembros, para que pueda sesionar.

Los miembros del Jurado podrán ser reelegidos, pero no podrán ser designados nuevamente sin que haya transcurrido un año desde que cesaron en sus funciones.

Si alguna de las Sociedades de Compositores no hiciera la designación de su representante antes del 1.º de Abril, el Jurado se integrará por la persona que la Junta Directiva libremente determine.

ART. 6.º—Las personas que integran el Jurado no quedarán inhabilitadas para solicitar premios. Si así lo hicieren los compositores afectados quedarán relevados de sus funciones por el tiempo que demore el examen de sus obras. En estos casos, la Junta Directiva del Instituto les designará reemplazantes.

ART. 7.º—Los fallos del Jurado serán inapelables. Las obras por él rechazadas no podrán volver a proponerse para premios sino después de un año contado desde la fecha del fallo adverso. Si una obra fuere rechazada tres veces, no podrá nuevamente solicitarse premio a su respecto.

Las obras ya premiadas no podrán nuevamente ser consideradas por el Jurado ni aun en el caso de que hayan sido revisadas, transformadas, ampliadas, refundidas, orquestadas o reorquestadas.

ART. 8.º—El Jurado, al adoptar sus resoluciones, dejará constancia fundamentada de sus opiniones en actas duplicadas, una de las cuales se enviará a la Junta Directiva a fin de que ésta proceda a otorgar los premios. En dichas actas el Jurado resolverá a cuál de los rubros mencionados en el artículo siguiente pertenece la obra.

ART. 9.º—En el mes de Marzo de cada año, la Junta Directiva del Instituto fijará el monto de los premios que correspondan a los siguientes géneros de composición musical:

- a) Obras dramáticas, con o sin representación escénica (óperas, oratorios, cantatas), con participación de orquesta, de una duración mínima de media hora;
- b) Obras dramáticas como las de la letra anterior, de una duración mínima de 20 minutos;
- c) Composiciones coreográficas (ballets), acompañadas de orquesta, de una duración mínima de 15 minutos;
- d) Obras sinfónicas para orquesta sola o para orquesta con participación de solistas o conjuntos corales (sinfonías, poemas sinfónicos, suites, conciertos, etc.) de una duración mínima de 20 minutos;
- e) Obras sinfónicas de cualquier género con o sin solistas y coros de duración mínima de 5 minutos;
- f) Obras para conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc.) u orquesta de cámara, con o sin solistas o coros, de 20 minutos de duración;
- g) Obras o colección de obras para coros a voces solas de 15 minutos mínimo de duración;
- h) Obras para instrumentos solistas o dos instrumentos (sonatas, duos), o ciclos de canciones acompañadas de uno o dos instrumentos, de 15 minutos mínimo de duración;
- i) Composiciones para piano u otros instrumentos solistas, canciones o coros, sin especial límite de duración.

Los límites mínimos fijados a las obras serán entendidos como duración aproximada.

ART. 10.º—Al premiar el Instituto una obra musical, adquirirá el derecho de hacerla ejecutar durante cinco años sin necesidad de solicitar permiso al autor, asimismo podrá radiodifundirla libremente, ya sea desde los conciertos o por medio de grabaciones no comerciales. De estos derechos se dejará constancia escrita y firmada por el autor en el recibo del premio.

ART. 11.º—Además del premio en dinero, los autores recibirán un diploma firmado por los miembros del Jurado.

ART. 12.º—Un ejemplar de las obras premiadas deberá quedar en poder del Instituto, el cual estará autorizado para preparar, cuando lo estime conveniente, materiales de ejecución. Cuando estos últimos sean mecánicamente multiplicados, los autores tendrán derecho por lo menos a un material íntegro para su uso.

La circunstancia de haberse premiado una obra, no envuelve para el Instituto la obligación de ejecutarla.

ART. 13.º—Si algún autor faltare a la verdad, ocultando premios anteriores, ediciones o ejecuciones públicas o suministrando

cualquiera especie de datos falsos respecto a las composiciones para las cuales ha solicitado algún premio de los dispuestos en este Reglamento, podrá ser temporal o definitivamente privado por la Junta Directiva del derecho a nuevas recompensas.

ART. 14.º—Cualquiera duda o modalidad no prevista en este Reglamento, será resuelta por la Junta Directiva del Instituto.

ARTÍCULO TRANSITORIO.—El presente Reglamento entrará en vigencia desde su aprobación por el Consejo Universitario. El primer Jurado será designado dentro de los 15 días siguientes y durará en sus funciones hasta el 15 de Marzo de 1949, entendiéndose este período como uno solo para el efecto de la reelección de los Jurados. Las sociedades de compositores designarán sus representantes en el Jurado, dentro de los mismos quince días; si así no lo hicieren, la Junta Directiva, libremente, nombrará las personas que crea conveniente. En el mismo plazo, ella determinará el monto de los premios que se concederán hasta el mes de Marzo de 1948.

Las obras que hayan sido ejecutadas por primera vez en el país o en el extranjero durante el año 1947, con anterioridad a la vigencia del presente Reglamento, podrán ser premiadas sin necesidad de inscripción previa.

REGLAMENTO DE FESTIVALES DE MUSICA CHILENA

ARTÍCULO 1.º—El Instituto de Extensión Musical realizará cada año Festivales de Música Chilena, destinados a presentar la creación de nuestros compositores y la de los extranjeros residentes en Chile. Estos Festivales se celebrarán entre los meses de Octubre y Noviembre, en las fechas que la Junta Directiva disponga. Consistirán en conciertos sinfónicos y de cámara programados sobre la base de las obras seleccionadas por el Jurado de Admisión y presentadas en la medida de las posibilidades de que el Instituto disponga. Al término de estos Festivales se concederán premios en dinero y diplomas, en un concurso en el que participarán con sus votos los asistentes a los conciertos.

Podrán formar parte también de estos festivales, sin derecho a premio, audiciones de música chilena que no se haya ejecutado desde largo tiempo.

ART. 2.º—Tendrán derecho a presentar obras para los festivales, los ciudadanos chilenos y los extranjeros que hayan residido cinco años o más, consecutivos en el país. Sólo recibirán premios en dinero los nacionales y los extranjeros con 10 años de residencia, a menos que se trate de ciudadanos de naciones americanas, para los cuales bastarán cinco años.

ART. 3.º—Para la realización de los Festivales, la Junta Directiva anunciará, antes del 15 de Enero de cada año, los premios que se concederán en los Festivales del año siguiente. En este anuncio se tendrá presente la siguiente clasificación de obras:

a) Obras sinfónicas, dramáticas o de ballet, con o sin solista, con o sin la participación de conjuntos corales, de una duración mínima de 20 minutos.

b) Obras sinfónicas con o sin solista o coros, de una duración mínima de cinco minutos.

c) Obras para conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc.), o para orquesta de cámara, con o sin solistas o coros, de una duración mínima de 20 minutos.

d) Obras para instrumentos solistas o para dos instrumentos, de duración no inferior a 15 minutos.

e) Colección de trozos para instrumentos solistas, ciclos de canciones acompañadas o no por piano u otros instrumentos, coros a voces solas, sin exigencia de una duración determinada.

La Junta Directiva, al anunciar los premios podrá, cuando lo estime conveniente, eliminar de premios a alguna de las categorías establecidas en este artículo o asignar a éstas una fisonomía especial que las necesidades de nuestra vida musical hagan indispensables. En ningún caso podrán eliminarse de premios las categorías establecidas en las letras a) y c) de este artículo. En cada categoría habrá por lo menos un primer premio, un segundo y dos menciones honrosas.

ART. 4.º—La inscripción y entrega de las obras se hará entre el 20 de Julio y el 1.º de Agosto de cada año, en la Secretaría del Instituto. Los autores deberán presentarla en versiones definitivas, escritas con tinta o reproducidas por cualquier procedimiento que no sea la edición impresa. Deberán venir firmadas con los nombres de sus autores y acompañadas de los textos, argumentos o explicaciones que puedan necesitarse para su cabal apreciación. Las obras, además, no deberán haber sido ejecutadas a menos que se hallen comprendidas en el caso del inciso 2.º del Art. 4.º, del Reglamento de Premios por Obras. Tampoco podrán, fuera de dichos Premios por Obras, haber recibido premios o recompensas en certámenes públicos del país, a excepción del Premio Nacional de Arte.

ART. 5.º—Clausurada la recepción de obras, el Secretario del Instituto hará entrega de ellas, bajo recibo, al Presidente del Jurado de Admisión.

ART. 6.º—El Jurado de Admisión estará compuesto en la siguiente forma:

a) De un miembro elegido por la Junta Directiva del Instituto, que lo presidirá.

b) De dos representantes designados respectivamente por la Asociación Nacional de Compositores y por la Sociedad de Compositores Chilenos.

c) De dos miembros elegidos por los concurrentes, en una sesión a que citará el Secretario del Instituto dentro de los 10 días siguientes a la clausura de la recepción de obras.

Los miembros del Jurado de Admisión deberán ser personas de reconocida autoridad musical, ya sean éstas ciudadanos chilenos o extranjeros residentes o transeúntes.

ART. 7.º—El Jurado de Admisión deberá resolver, únicamente, si las obras son o no de la calidad requerida para ser incluidas en los Festivales. De sus resoluciones, que serán adoptadas por mayo-

ría de votos y con asistencia, por lo menos, de tres de sus miembros, se dejará constancia en el acta comunicada a la Junta.

ART. 8.º—Las obras que, con arreglo al Reglamento de Premios por Obras, hubieren sido premiadas durante el tiempo comprendido entre los últimos Festivales y la fecha de recepción de los siguientes, se considerarán seleccionadas y serán incluidas en éstos sin mayor examen, aun cuando hayan sido ejecutadas y editadas. Los autores podrán eliminarse de premios manifestando por escrito su deseo de quedar fuera de concurso.

Si la presentación de estas obras premiadas estuviere fuera de las posibilidades del Instituto, el Jurado podrá acordar no ejecutarlas, a menos que los autores convengan en la presentación parcial de ellas, y el Jurado la estime artísticamente realizable. Igualmente, si el número de obras premiadas fuere de tal modo excesivo, que viniera a comprometer la correcta preparación de los conciertos, en su totalidad o en una determinada sección, el Jurado podrá solicitar de la Junta Directiva el sometimiento de estas obras a concurso. Si así se resolviera, la selección la hará el Jurado de Admisión, integrado para este efecto por dos nuevos miembros nombrados por la Junta.

ART. 9.º—No podrán ser miembros del Jurado las personas que hayan presentado obras para los Festivales. Se exceptúan de esta inhabilidad los autores de las obras a que se refiere el artículo anterior.

ART. 10.º—Los miembros del Jurado a que se refiere la letra b), del Art. 6.º, deberán ser designados antes del 10 de Agosto de cada año. Si algunas de las Sociedades de Compositores, debidamente requeridas, no hiciere esta designación, la Junta Directiva del Instituto procederá a hacerlo por sí misma.

ART. 11.º—El fallo del Jurado de Admisión, deberá ser expedido a más tardar el 1.º de Septiembre. Una vez conocido éste, la Junta Directiva resolverá el número de conciertos que comprenderán los Festivales y adoptará todas las medidas para la copia de partes y los ensayos correspondientes. El fallo del Jurado será inapelable, como asimismo la clasificación que éste haga de las composiciones presentadas.

ART. 12.º—La Junta podrá libremente disponer, en los Festivales, la ejecución de obras chilenas no oídas durante los últimos tres años. Estas obras podrán presentarse integrando programas con obras nuevas o en conciertos especiales.

ART. 13.º—Al término de los Festivales se otorgarán los premios en votaciones realizadas al finalizar el último concierto sinfónico y el último concierto de cámara de cada Festival.

ART. 14.º—Tendrán derecho a voto proporcional los asistentes a estos conciertos que hayan escuchado los ensayos generales y los conciertos mismos. La Junta Directiva determinará la mejor forma de controlar esta indispensable presencia a varias ejecuciones para que el voto sea expedido con suficiente fundamento.

ART. 15.º—Para el objeto de estas votaciones, se abrirá en el Instituto de Extensión Musical, el 1.º de Septiembre de cada año

y por el término de un mes, un registro de auditores de los Festivales, en el cual se inscribirán todas las personas que se interesen por el desenvolvimiento de la música chilena; dichas inscripciones durarán un período de cinco años. Las personas se inscribirán en tres categorías diversas: *a)* compositores; *b)* técnicos y *c)* aficionados. Todos ellos tendrán derecho a asistir gratuitamente a los ensayos y conciertos.

Tendrán derecho a inscribirse como compositores las personas que acrediten ser autores por lo menos de diez composiciones que estén comprendidas en la clasificación del Art. 3.º, o que certifiquen en cualquier número, ejecuciones públicas de obras sinfónicas o de cámara, de las comprendidas en las letras *a)*, *b)*, *c)* y *d)* del mismo artículo. El compositor reconocido como tal, no necesitará nueva comprobación para sus inscripciones ulteriores.

Se inscribirán como técnicos, las personas que desempeñen funciones docentes en el Conservatorio Nacional de Música y academias particulares, en la educación musical primaria y secundaria, los críticos de la prensa, los ejecutantes de la Orquesta Sinfónica de Chile y los ejecutantes titulados del Conservatorio o que sin este título hayan dado conciertos públicos, y las personas que desempeñen funciones técnicas o directivas en iniciativas públicas o privadas de cultura musical. Estas calidades se acreditarán al hacer la inscripción.

Las inscripciones de aficionados no requerirán exigencias especiales.

ART. 16.º—Para el efecto de las votaciones, las tres categorías recibirán un voto y un sobre de distinto color. Estos votos contendrán la lista de obras y el número de premios, en forma que los votantes sólo pongan una marca frente a las composiciones que han preferido. El voto será secreto y colocado en urnas especiales que la Junta Directiva instalará en los conciertos finales.

Para el cómputo de los votos se seguirá el procedimiento siguiente:

1.º—Se contará el número de aficionados inscritos que hayan sufragado.

2.º—El número de estos aficionados votantes, dividido separadamente por el número de los técnicos y por el número de los compositores que hayan ejercido su derecho a voto, determinará el valor que se asignará a los sufragios de estas dos últimas categorías.

ART. 17.º—El escrutinio de las votaciones será hecho por la Junta Directiva del Instituto en sesión pública, procediéndose en dicha sesión a proclamar los premios. Sobre el procedimiento de las votaciones no se admitirán reclamos.

ART. 18.º—Cualquiera duda o modalidad no prevista en este Reglamento, será resuelta por la Junta Directiva del Instituto.

ARTÍCULO TRANSITORIO.—Los primeros festivales se celebrarán en los meses de Octubre o Noviembre de 1948. En ellos se incluirán las composiciones que hayan obtenido Premios por Obras a partir de la dictación del respectivo Reglamento.

REGLAMENTO DE CONCURSOS VARIABLES Y CIRCUNSTANCIALES

ARTÍCULO ÚNICO.—La Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, cada vez que lo estime conveniente, llamará a concurso extraordinario para servir los fines de la docencia y de la difusión musical dirigida. Estos concursos podrán consistir en las siguientes categorías de obras:

- a) Obras utilizables con fines pedagógicos, escritas para instrumentos solistas, para grupos instrumentales o para orquesta;
- b) Obras corales para la enseñanza escolar o universitaria;
- c) Adaptaciones y arreglos de obras folklóricas;
- d) Himnos y Cantos destinados a la difusión popular.

Para cada uno de estos concursos, la Junta Directiva fijará condiciones especiales y establecerá premios. Los anuncios correspondientes deberán ser hechos por lo menos con seis meses de anticipación y publicados en la prensa.

Dése cuenta al H. Consejo Universitario, tómese razón, comuníquese y publíquese.—(Fdo.) J. HERNÁNDEZ, Rector.—E. L. MARSHALL, Secretario General.

Primer Jurado de Premios por Obra

En conformidad a las disposiciones del respectivo Reglamento, el Jurado para otorgar los Premios por Obra en el período de 1947-1948 ha quedado constituido por las siguientes personas:

ALFONSO LENG
Presidente

RENÉ AMENGUAL
JORGE URRUTIA BLONDEL
Representante de la Asociación
de Compositores (Chile)

VÍCTOR TEVAH
JAVIER RENGIFO
Representante de la Sociedad
Nacional de Compositores.

Los Sres. Leng, Amengual y Tevah, son los tres miembros elegidos por el Instituto de Extensión Musical. Como Presidente suplente del Jurado, en ausencia de don Alfonso Leng, se nombró a don SAMUEL NEGRETE W.

Escala de Premios por Obras

Aprobada por la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical

NOMENCLATURA	Duración mínima en minutos	A	B	C
Operas y Oratorios. Ballet de todo género.....	30	30.000	20.000	15.000
Operas breves y Cantatas.....	30	20.000	15.000	10.000
Cantatas y Ballets breves.....	15	15.000	10.000	7.000
Sinfonías.....	20	20.000	15.000	10.000
Poemas sinfónicos.....	20	15.000	10.000	8.000
Conciertos con orquesta.....	20	20.000	15.000	10.000
Poemas para canto solista o coros y orquesta.....	20	15.000	10.000	8.000
Suites sinfónicas.....	20	15.000	10.000	8.000
Obras sinfónicas breves, con o sin solista o coros.....	10	12.000	9.000	6.000
Oberturas y obras breves con canto solista o coro.....	5	10.000	8.000	6.000
Cuartetos, Tríos, Quintetos, etc.	20	20.000	15.000	10.000
Obras para orquesta de cámara con o sin solistas o coros....	20	15.000	10.000	8.000
Obras de cámara breves.....	10	10.000	8.000	6.000
Coros a voces solas.....	15	10.000	8.000	6.000
Sonatas (1 ó 2 instr.).....	15	12.000	9.000	6.000
Ciclos de canciones con 1 ó 2 instrumentos.....	15	8.000	6.000	4.000
Composiciones para un instru- mento (sin duración mínima)	—	8.000	6.000	4.000
Canciones, coros y obras me- nores.....	—	6.000	4.000	2.000

DIRECTORES, EMPRESARIOS, ORQUESTAS Y PUBLICO

P O R

Francisco Curt Lange

DESDE Hans von Bülow y Nikisch en adelante, la dirección de orquesta se ha vuelto una especialización como otras tantas pertenecientes al virtuosismo, trayendo consigo indiscutibles ventajas, pero a su vez, en forma creciente y muchas veces intolerable, males que desconoce en gran parte el que compra su butaca o lucha por conseguir una entrada a la galería alta. Por un lado se percibe el constante aumento de las cotizaciones de los divos de la batuta y por otro su ostentación física, por decir así, ante públicos cuyos aplausos anhelan y procuran mantener con el máximo de celo. Aunque oigamos de ambas partes, empresario y director, no muy veladas manifestaciones de desprecio recíproco, las dos se entienden perfectamente, pues se trata de un negocio, que en última instancia y pese a desavenencias periódicas, se mueve en un terreno estrictamente comercial, protegido con un bien armado escudo que nos pinta ostensivamente la misión altruísta de quien difunde la quintaesencia del arte.

La valorización excesiva es un producto inmediato del empresariado y éste ha sido llevado a cifras astronómicas en los Estados Unidos de Norte América. Un cachet de 4.000 a 5.000 dólares por concierto, con los impuestos por cuenta de la entidad organizadora, nos parece exorbitante hasta en casos como el de Toscanini, e inclusive en Estados Unidos, donde impera una moneda altamente cotizada. La orquesta en sí es un organismo caro, de difícil mantenimiento y de una actuación muy espaciada si la comparamos con otras manifestaciones del virtuosismo. No todos los conjuntos cuentan con mecenas, ni con empresas de recursos inagotables, como la NBC, pero de todas maneras ofrecen sus audiciones en medio de muchas otras actividades musicales de las cuales la mayoría es ignorada en nuestros países. En otras palabras: si cesaran por un tiempo los conciertos de las orquestas de Nueva York, Boston, Philadelphia, Detroit, Minneapolis y San Francisco, la vida musical de los Estados Unidos no se resentiría como la nuestra, en la que existe, por antonomasia, casi sólo un espectáculo de proporciones y calidad, que sustentan las arcas del Estado y el público. Si lo quitamos, nuestra penosa ascensión musical retrocede vertiginosamente, porque de él dependen nuestros solistas y nuestros compositores.

No es intención mía quitar la palabra *espectáculo* y suplantarla

NOTA DE LA REDACCION.—El prestigioso investigador uruguayo Francisco Curt Lange nos ha enviado este artículo en el que, desde distintos puntos de vista, se enfocan problemas semejantes a los considerados en los escritos de nuestro director sobre «El Público y la Creación Musical» (N.ºs 19 a 23 de esta Revista). La personalidad del Dr. Curt Lange y lo fundado de sus apreciaciones despertarán sin duda el interés de nuestros lectores. Por supuesto, en este caso como en todos, la Revista Musical Chilena respeta el criterio de sus colaboradores, aún en los puntos en que no lo comparte.

por otra más adecuada; lo definimos mejor de esta manera, desde que el público, conscientemente analizado, es una masa amorfa, en la que participa un porcentaje de ignorantes que sólo se exhibe o que tiene limitadas preferencias, muchas veces ostentadas con la máxima petulancia. No debemos olvidar que la acción combinada de director y empresario, junto al costo de manutención de una orquesta, exigen precios de tal manera escalonados que la erogación sea cubierta principalmente por la platea y los palcos, lugares que ocupan la burguesía alta y la aristocracia en los conciertos con directores de cartel. No crea el lector que me guía en este comentario una fobia contra determinados sectores sociales, pero sí, una indignación contra los que han transformado a nuestros conciertos sinfónicos en acontecimientos sociales.

Como se ve, los conciertos orquestales son *espectáculos*, y como tales, de mejor categoría que un circo, al que concurre el pueblo para solaz y para satisfacer su placer de sentir emociones fuertes, tales como las que despierta un domador de fieras. Aunque muchos directores se hacen retratar, exprofeso, con caras rígidas, ojos fijos, mandíbulas salientes, gesto altivo, expresando además que una orquesta se compone de cien fieras, no son mirados por la concurrencia como domadores, pero sí, como acróbatas de calistenia liviana cuyos ademanes, movimientos y descomposturas se comparan con las de los antecesores. Resumiendo, podemos decir que el público aquí descrito, asiste al concierto porque los cánones sociales obligan a tomar tal participación, así como se da cita el mismo núcleo para un té de beneficencia, un rummy-canasta o un baile de gala. Es así que la platea de nuestras salas, observada atentamente, representa la negación de la finalidad educacional que pretendemos llevar a cabo. Ella es, en todo caso, la víctima propiciatoria que muerde el anzuelo para facilitar, con su aporte material, el verdadero beneficio del que goza, evidentemente, una muy notoria minoría de profesionales y aficionados de buena cultura.

Si se piensa en el complicado mecanismo de la organización de conciertos sinfónicos que pueden malograrse por un mínimo detalle, el riesgo monetario que representan y el papel de absoluta pasividad que asume el público en su función de oyente, y si se compara esta maquinaria puesta en movimiento para una audición de una duración efectiva de una hora escasa, con las enormes lagunas que ofrece la educación musical de nuestros países, especialmente la actividad musical en los hogares, entonces nos preguntamos si la orquesta sinfónica, nuestro gran orgullo, es realmente tan necesaria como se sostiene o si todo ello representa una ficción en la cual creemos con tanta seriedad como los niños en las hadas. Las reacciones de nuestro sistema emotivo son de tal sutileza que en cada oyente se manifiesta el placer de una manera distinta. Para colmo, es virtualmente imposible formular las impresiones recibidas en palabras, desde que resulta insuficiente el lenguaje de que disponemos e incapaz nuestra memoria para fijar la sucesión de los diseños sonoros. Lo que sí puede sostenerse, sin lugar a equívocos, es que un instrumento solo o una sola voz, son capaces de despertar

en el humano emociones tan legítimas y con frecuencia más puras que mucha literatura de orquesta, en la que predomina el relleno y el efectismo.

Hay que penetrar todavía un poco más el problema. El director de orquesta, dejando de lado su preparación, es un hombre que cuida mucho su figura. Cada gesto ha sido estudiado conscientemente, en años de «experiencia de sala», con la convicción de que él es el punto central de la reunión. Esta posición, por falsa que sea, en la práctica resulta exacta. El crescendo y disminuyendo, que está perfectamente marcado en cada partícula, y de cuya indicación ya no necesitan los músicos, con los ojos atentamente sobre el papel, recibe ampulosos gestos cuya eficacia y sincronización dependen en gran parte de la sensibilidad rítmica y del verdadero talento del director. En efecto, el director de orquesta atrae la mirada del público y la atención extasiada de sus admiradores. El público está con los ojos fijos en el solista, es decir, el director, hallándose en segundo plano la impresión auditiva.

Siendo muy difícil para el asistente a espectáculos sonoros discriminar, en la simultaneidad de impresiones,—visuales y auditivas—, las que mejor convienen a su cultura y siendo arrastrado siempre de nuevo por lo que ve, en permanente distracción, nos conviene, pues, formularnos la pregunta de si el concierto sinfónico, en la forma como se realiza hoy, constituye realmente un acontecimiento musical puro. Quizás sea profundamente equivocado decir que la audición visible sea de mayor provecho para nosotros que la radio-transmitida sobre la base de grabaciones recientes o la transmisión de los conciertos desde la sala. Quizás no se encuentren nuestra mentalidad y capacidad de aislamiento entrenadas y preparadas para lo que se anuncia como nueva era y cuyo desenvolvimiento y posibilidades no podemos imaginar, porque ejercerá a la vez profundas modificaciones psicológicas, estéticas y de acústica. Volviendo a la distracción en la sala pública, conviene citar como ejemplo el ballet moderno y de aparición más reciente, la película sonora con música de calidad escrita por compositores que procuraron aportar nuevos elementos al séptimo arte. Creo que muchas personas habrán sido arrastradas, como yo, por trechos escénicos que nos hicieron perder por instantes el goce de la música. Y la acción en la escena es siempre más poderosa. Se explica así que la música de ballet pueda existir independientemente, como obra de arte individual, desvinculada de sus conexiones y se comprenderá a la vez que muchos compositores serios hayan preferido escribir «música de fondo» para determinadas escenas de las películas, renunciando a planes ambiciosos de tectónica integral que en la práctica no queda compensada por la atención del público.

Cuando se ha recorrido mundo y asistido a toda clase de audiciones musicales y particularmente a los conciertos sinfónicos, se llega a la conclusión de que su existencia en países densamente poblados, con muchos conjuntos, ubicados a distancia de una o dos horas de tren rápido, se justifica mucho más. En primer término se cuenta con directores estables que realizan los conciertos periódicos

y luego con los directores-huéspedes, cuyo cachet, en virtud del bajo costo de traslado, es de proporciones más modestas, inclusive porque existe *competencia*, la tan celada presencia de colegas. Todo ello repercute en el precio de las localidades. Nuestra América es tierra nueva y el sector latino, en particular, un continente que recién comienza a vislumbrar lo que puede realizar musicalmente si se sabe organizar y estimular, en los sectores necesitados, el goce por la música y la restitución de su ejercicio, en lo vocal y lo instrumental. Tal como están actualmente organizados y financiados los espectáculos sinfónicos, casi todos ellos oficiales, como consecuencia de nuestra evolución social-política y el concepto emanado de la misma, habrá que aceptar los inconvenientes existentes y esperar, de hombres de criterio y bien resueltos, la aplicación de frenos a determinados abusos. Nadie duda de que éstos existen: la remuneración astronómica de los directores de cartel y la ausencia de obras nuevas en las programaciones hartamente conocidas. Debemos agregar a ello la ausencia de salas adecuadas que permitan una concurrencia mayor a precios reducidos. La casi totalidad de nuestros teatros conspira contra el concepto moderno de la audición sinfónica, por su estructuración anticuada y sus actividades ajenas a la misma. Hoy en día, el director-huésped emplea la ley del menor esfuerzo para recibir el máximo de recompensa. Todavía representamos nosotros para muchos europeos «South America», que sólo es tierra de extracción. Este concepto de colonia, el que hemos venido observando en dos decenios, poco ha cambiado. Años atrás, hablar a los directores extranjeros de obras nacionales para ser incorporadas a sus programas era la ofensa máxima que se les podía formular. Si a regañadientes se ha conseguido cambiar este punto de vista, ello se debe únicamente a la energía de algunos, como a Santa Cruz en Chile, a la importancia de la fuente de recursos en sí (la Argentina) y a la ley que rige en el Brasil, obligando a la inclusión de una obra nacional en todos los conciertos. Y si Chávez y la Orquesta Sinfónica de México no existieran, el porcentaje de las obras mexicanas y contemporáneas interpretadas por ellos descendería sin duda a una cifra insignificante. Los últimos años han demostrado —ayudando en ello la situación de confinamiento en América creada a algunos directores europeos— hasta qué punto se ha cedido terreno, ya sea para no perder una plaza, ya porque algunos valores se han impuesto, quíerese o no, en la mentalidad terca de quienes se consideraban omnipotentes e insustituíbles.

Todavía se cuentan con los dedos de las manos las orquestas de primera categoría que pueden ofrecerse para una tournée por América latina a los directores de nombre internacional: Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, México, La Habana y Río de Janeiro. Y entre éstas hay diferencias notorias de rendimiento y homogeneidad. Son plazas codiciadas, fuentes de grandes recursos, si el empresario y su mercadería, directores y solistas, saben explotarlas hábilmente. Con la normalización de las comunicaciones, una mayor oferta en el mercado de los directores, y consiguientemente, una mayor competencia, no sólo deberá yán descender

los altos costos de actuación, como a la vez disminuir las preferencias, que no siempre responden a las condiciones de un director ideal. El público es muy caprichoso y si bien debe reconocerse que algunas veces posee un instinto de clasificación, otras tantas se deja impresionar por factores exteriores, meramente. Nos encontramos en un terreno viciado desde años atrás (la existencia de nuestras orquestas actuales no rebasa, en el mejor de los casos, los veinte años de estabilidad), y en países como los nuestros, que acusan deficiencias en su organización musical, no estamos en condiciones de imponer normas cuando éstas deberían existir en otros donde su aplicación nos parece más fácil y también más lógica. El simple hecho de que sean instituciones oficiales las que organizan conciertos no representa una ventaja si tales organismos pretenden salvar una temporada, conformando al público con nombres impuestos y programas estereotipados.

De hecho, hemos llegado a la triste situación de que el público sólo reclama «a los más grandes», siendo fácil decretar con anticipación el fracaso «de los sin nombre»; es decir, de directores pretendidos de segunda categoría que no pocas veces nos han brindado versiones mejores que sus colegas de mayor fama. He asistido a conciertos en que un director permanente, de fama, estilísticamente viciado por continuas concesiones al público, no dejó de ser un ídolo del público, en una atmósfera falsa que se produjo por la ausencia de contralor profesional, pero que en realidad sólo se debía a la falta de competencia, de renovación constante de valores, fomentada por el celo agudo del propio interesado. También he observado en más de una oportunidad la explotación interesada de la nacionalidad, en detrimento de extranjeros, lo cual podría justificarse en caso de existir abusos, pero que ha conducido casi siempre a la decadencia inmediata de los conjuntos cuando los directores locales aportaban pretensiones más que preparación. Por otro lado debe procurarse el estímulo de los que poseen cualidades sobresalientes para la dirección, creándose así cargos estables que mantengan el conjunto en un nivel de homogeneidad y rendimiento aceptables.

Resumiendo, puede decirse que la orquesta sinfónica es una necesidad; que el público representa su principal sostén moral y material; que no se debe prescindir, por simple fobia, de directores extranjeros, de los cuales algunos han realizado labor pedagógica y otros han dejado un recuerdo indeleble de cordialidad y comprensión por nuestros problemas. Creo que no debemos atribuir a esta máxima manifestación sonora cualidades educacionales milagrosas ni razones de existencia exageradas. Es por este camino de la evaluación exacta, del espíritu equitativo pero vigilante, de la competencia de los organizadores y de su criterio de contemporaneidad que podría modificarse en algo el actual panorama de la música sinfónica en la América Latina, en la cual quedan involucrados directores, empresarios, orquestas y público. Y sería por el camino de la unión que podrían conseguirse una disminución de los precios que imponen hoy en día los directores de cartel. Recuerdo

haber asistido a un ensayo agotador en que un director exigía de un instrumentista un sonido que éste, por cansancio, no podía rendir. El músico, ante los gritos petulantes que provenían del atril del director, ofendido por el estallido de la última frase ofensiva, se contuvo unos instantes, pero después respondió, con la serenidad que imponía el temor a consecuencias mayores: «Ud. se olvida, maestro, que nosotros ganamos aquí una miseria, que tengo familia y trabajo de noche en el cabaret. Ud. no debería ser tan exigente cuando piensa que por un solo concierto se lleva Ud. una suma mayor que la que recibe en un mes todo el conjunto. ¡Así es fácil gritar!». ¿Y acaso no sigue siendo humillante la condición del profesional en la orquesta, excluyendo Chile y Buenos Aires? Puede decirse lo que se quiera de un conjunto de cien hombres, de ideas, educación y problemas íntimos dispares, pero se debe reconocer que la condición primordial para el rendimiento de un conjunto existe en una vida descansada y no en la desesperada y agotadora busca diaria de pan en los antros de perdición musical. Es aquí, en esta desmesurada diferencia entre remuneración del profesorado orquestal y del director-huésped, que reside una injusticia notoria, un verdadero atentado contra la democracia que este último suele invocar con frecuencia, como parte de su programa de propaganda. No hay, por ejemplo, rubros para mejora de instrumentos con el fin de lograr una afinación exacta, cuando la disminución del cachet de directores y solistas podría significar, en poco tiempo, tan elemental reforma. El argumento de que esta preocupación corresponde al Estado que ha creado y financiado el organismo, no tiene valor. Aquí estamos contruyendo un porvenir y es justo que los beneficiados contribuyan, ante todo porque ni siquiera se les aplica un impuesto por ganancias excesivas.

He oído exclamar, a voz en cuello, a directores de instituciones musicales (aficionados y profesionales), su satisfacción por el «rendimiento» de la orquesta y maldecirla cuando, al poco tiempo, obedecía a los directores locales. Naturalmente, la diferencia tenía que ser notoria, pero ésta no respondía solamente a la voluntad de cada uno. Al director venido de afuera se le conceden toda clase de prerrogativas que éste exige algunas veces dictatorialmente y a las que el profesorado orquestal, ya sea por admiración, respeto o imposición, obedece al pie de la letra. Cuando ha pasado el éxtasis de autoridades y público, se vuelve a la tarea y los problemas diarios; con la presencia de éstos tiene que producirse inevitablemente el decaimiento del conjunto, máxime si el director local no cuenta con las ventajas que se le brindan, en bandeja, a su colega extranjero. Por último, el argumento de que las actuaciones de los directores extranjeros de cartel producen superávit y que de esta suerte se justifica el cachet, por alto que sea, no tiene consistencia. De acuerdo con el cachet se regulan los precios y al subir, el verdadero interesado se ve privado de asistir.

Un problema no menos importante es la obligatoriedad de la inclusión de una obra nacional en cada programa de concierto. Sólo en la legislación del Brasil existe esta disposición. Es cierto, no hay

manera de eludirla, pero sí, de hacerla leve, buscándose trozos breves, fragmentos en vez de obras enteras, conocidos por la orquesta y de efecto para el público. En otros casos se recurre a los autores que ocupan posiciones influyentes, que garantizan retribuciones de alguna ventaja. Pero lo esencial está en la existencia de la ley. Erich Kleiber, para no hacer concesiones a sus programas universalistas en un ciclo dado en Río de Janeiro, ofreció en el mismo abono un concierto de música de autores nacionales, a manera de compensación. Los abonados que producían llenos rebosantes, faltaron en número muy crecido y la audición pasó a la historia por la indiferencia de los asistentes y con una violenta y justificada protesta de Villa-Lobos, publicada en una hoja entera de un diario carioca, en la que volcaba este paladín del nacionalismo brasileño su cáustica sobre la mentalidad del público que llena los conciertos de corte habitual.

La razón de todo esto reside en el binomio director-empresario, en la imposición de los programas de poca o ninguna variación. No hay ninguna razón para decir que la música nacional no sirve o no agrada. Por este camino nunca tendremos una manifestación propia. Es cuestión de tomar el toro por los cuernos y acabar con tan degradantes prejuicios cuando un país posee realmente valores en el terreno sinfónico, o cuando, en caso de no poseerlos, merece la inclusión de obras americanas y de contemporáneos europeos. En momento alguno de la historia del sinfonismo se ha llegado a una paralización, a una cobardía mayor que ahora, con el consiguiente perjuicio que causa al público oyente que se siente cada vez más alejado de los compositores de hoy.

Al establecerse la obligatoriedad de la ejecución de una obra nacional, se beneficiarán de ella también los jóvenes y no sólo los compositores de renombre, como ya se ha podido comprobar. Si se obtuvo, hace poco tiempo, un convenio de Copyright interamericano, cuya estructuración y ejecución es mucho más compleja, que la obligatoriedad por la que nosotros bregamos, no me parece imposible que obtengamos en breve, en una reunión internacional americana, la inclusión de dos obras en cada concierto, una nacional y otra americana, correspondiente a cualquier otro país de este hemisferio. Un programa sinfónico resiste la inclusión de dos obras, sin resentirse en instante alguno. No escribo estas líneas por chauvinismo, sino por estar perfectamente informado de lo que se hace en América en materia de programación de conciertos sinfónicos, especialmente de parte de los directores de gran cartel. Este convenio tendría una repercusión muy favorable en el campo del virtuosismo instrumental y vocal, pues por su frecuencia, ha viciado más a nuestro público que las audiciones sinfónicas, y produciría, aplicado con rigor, un estímulo e inclusive una mayor percepción de derechos de autor. Estoy seguro que un director europeo determinado no estará de acuerdo conmigo, puesto que en un ensayo de una obra de un compositor local, de mérito, exclamó, con una terminología más drástica que la aquí empleada, que toda la obra que estaba ensayando no valía una nota de la Novena Sinfonía. Tam-

co me he podido explicar que un verdadero maestro como Claudio Arrau, que en teoría muestra tanto interés por la música contemporánea, no lo aplique en la práctica, incluyéndola en su repertorio. Siendo americano y viajando constantemente por el continente en el que cuenta con innumerables amigos y admiradores, inclusive en el campo de la creación, tendría, a mi juicio, una cierta obligación de cooperar en el afianzamiento de los valores que, por su parte, han vivificado la vida musical y hecho posible que él toque ante públicos cada vez más compactos. ¿Tendrá también él, en su fuero interno, la convicción de cultivar lo imperecedero, al insistir en el repertorio de corte universal, bien conocido? ¿O procede así por mero cuidado del éxito público? Actitudes como éstas, que observamos a diario en directores y solistas, en centenares, para no decir miles, de conciertos que se realizan en el continente latinoamericano en una temporada, tienen una influencia mucho más perjudicial de lo que a primera vista puede imaginarse el lector, porque el chico imita al grande, el profesorado oficial y privado traza sus normas sagradas y el público, que sólo sigue la corriente, no podrá modificar su concepto de programación cuando las partes responsables no tienen el valor de hacerlo. Es así que oímos durante un invierno diez veces la Quinta Sinfonía, veinte veces trozos de Wagner y en número muy superior determinadas obras del repertorio pianístico. Este procedimiento tiene una influencia nefasta en nuestros intérpretes, en los jóvenes que se inician en su carrera de virtuosos, ¿Cómo enfrentarse al público para que éste los juzgue si no es con obras del repertorio que aquél conoce? Es por esta misma razón que debemos a una serie de directores nuestros, algunos de ellos de provincia y otros luchando en ambientes adversos, una seria contribución al americanismo musical al incluir, sistemáticamente, obras contemporáneas americanas y europeas, aquéllas para estímulo y fortalecimiento del autor y éstas para ilustración y cotejo, así como contribución a que el público modifique sus anquilosados conceptos de estética musical. Juan José Castro, Teodoro Fuchs, José Francisco Berrini (Argentina), Armando Carvajal y Víctor Tevah (Chile), Theo Buchwald (Perú), Guillermo Espinosa (Colombia), Arthur Bosmans (Brasil), José Ardévol (Cuba) y Carlos Chávez (México), tienen en su haber una labor de años, sin que se agote aquí la enumeración de músicos convencidos de su misión en suelo americano. Apenas citamos a los que están periódicamente en su puesto de atril.

Los que se vanaglorian de nuestros adelantos musicales sólo ven la superficie y no se incomodan en levantar la frágil envoltura que oculta nuestras deficiencias, nuestra debilidad. Para realizar obra efectiva en América, hay que trabajar duro, señalando límites a los abusos y dando generosamente las manos a aquellos que se imponen en la comunidad artística americana por su capacidad, su talento y su eclecticismo. Porque el eclecticismo es algo así como el corte áureo, buscando evitar la presencia exclusiva de valores ya reconocidos y abriendo las puertas a la producción nueva; admitiendo siempre composiciones contemporáneas europeas (desde

que la música es patrimonio universal, de migración constante a través de los estratos culturales) y rechazando de plano cualquier oscurantismo nacionalizante que pretende imponer miembros de un credo o de una secta, sin colocar primero en la balanza el valor intrínseco de una obra. Nunca me he opuesto a la tendencia nacionalista, porque veo en ella una exaltación indispensable de nuestros más caros sentimientos de hogar y ambiente, pero sí he considerado altamente perjudicial pregonar ante varias generaciones, hasta llegar a atemorizarlas, la obligatoriedad moral y la conveniencia, derivada de ella, de producir música nacional, con el resultado de haber logrado la existencia efímera de numerosas obras de fisonomía y recursos similares. Lo que puede enaltecer y depurar, en nuestros países, es el choque de tendencias que proporciona la corriente de puertas abiertas a la contemporaneidad, de la que saldrán altamente templados el creador y su obra, el intérprete y el público. Los europeos dotados de curiosidad que nos visitan ahora se asombran por la presencia de tantos valores, embrionarios unos, maduros otros. Perciben a la vez que este continente no es el de los tiempos de Herz, Thalberg y Gottschalk en que los pequeños ambientes eran focos aislados, separados por viajes peligrosos en que amenazaban el naufragio, las revoluciones, las fiebres. El interés que ha puesto en nosotros Europa y Estados Unidos de Norte América es similar al del comercio y de la industria, porque en el tráfico de la música, que por lo general no gestionan ni imponen el compositor y el intérprete sino elementos que se lucran con ellos, se procura la apertura de nuevos mercados de rendimiento. El comercio en música, especialmente el que rige la vida de conciertos, parece un mal inevitable, pero seamos como los generosos dueños de casa que en determinado momento saben hacer llegar al huésped abusador, cortésmente, el articulado del reglamento de la comunidad para que aprenda a conducirse y conozca los límites a que pueden llegar sus apetitos. En otras palabras: el movimiento actual es un índice favorable para la aplicación de medidas de defensa que evidentemente necesitamos y que pueden nacer tanto de circunstancias especiales, como ser dictadas por la legislación, en defensa de los intereses nacionales e interamericanos. Y nadie duda que es por este camino que hemos de obtener, en generaciones futuras, la independencia de actuación que tanto nos falta para que germinen las semillas europeas y americanas, colocadas en surco fértil para brindarnos la producción acrisolada del nuevo continente.

Montevideo, Abril de 1947.

MADUREZ DE LA MUSICA DEL NUEVO MUNDO

P O R

Vanett Lawler

EL período de la post-guerra halla la escena musical de las repúblicas americanas más y más cambiada. Como un resultado de esas transformaciones, los músicos de Norte, Centro y Sud América y de las repúblicas del Caribe se conocen mejor unos a otros y entre sí mismos.

El continuo fluir de gentes y de materiales relacionados con la música, durante la guerra tanto como en el período de post-guerra, y no sólo entre los Estados Unidos y las otras repúblicas americanas, sino también entre éstas mismas, ha producido como era de esperar un intercambio provechoso y mutuos beneficios por el conocimiento de otros países y pueblos. Antes de la guerra, los contactos culturales, en el área internacional, de los países del hemisferio americano, se redujeron casi exclusivamente a los mantenidos con los europeos de donde procedía su cultura. Los esfuerzos de guerra conjuntos de todos los países de este continente han dejado muchos resultados positivos en el dominio de las artes. Respecto de la música, las naciones del hemisferio occidental han alcanzado a la hora presente una cierta *unidad americana por medio de la música*.

En este programa de intercambio, se han destacado varios de los distintos campos que abarca la música de los Estados Unidos: el de los compositores, el de los musicólogos, el de los directores, los ejecutantes, los folkloristas y los educadores musicales. Y debe ser admitido que, a pesar de que ciertas personalidades de estos varios campos, aquí, en Estados Unidos, se han mantenido en estrecha relación y en continuo intercambio con las otras repúblicas americanas, tienen todavía mucho que aprender sobre las actividades y los problemas planteados dentro de las esferas de la especialidad que desarrollan entre nosotros, por el conocimiento de lo acometido en las demás repúblicas del continente. De hecho, los norteamericanos tenemos una deuda de gratitud con nuestros amigos de las otras repúblicas. A través de los comunes objetivos nuestros, por medio del conocimiento adquirido de la música, las actividades musicales y los músicos de América Latina, igualmente a través de la homogeneidad de intereses y objetivos que existen en los músicos latinoamericanos, algunas de las casi insuperables barreras existentes en los intereses musicales de los Estados Unidos empiezan a ser vencidas. En otras palabras, nuestra participación en la escena internacional nos ha ayudado para conseguir una mayor unidad nacional y una mejor cooperación en la música. Aquí se ofrece un caso claro de actividad internacional que estimula a una precedente actividad nacional.

El cambio de ambiente que se ha producido en las veintiuna repúblicas sudamericanas durante el período de post-guerra es perceptible prácticamente en todos los campos de la música: compo-

sición, interpretación, publicación (que incluye la de partituras, libros sobre música, revistas y periódicos), sociedades de derechos de ejecución, radios, investigación, música folklórica y educación musical.

Las obras de algunos compositores famosos como Chávez, de Méjico, Villa-Lobos y Guarnieri, de Brasil, Santa Cruz, de Chile y Juan José Castro de Argentina, se interpretan en todo el hemisferio. Y no sólo circulan sus obras por el continente, sino estas mismas personalidades. Durante los meses pasados, Villa-Lobos ha dirigido la Orquesta del Sodre (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) en Montevideo y la del Teatro Colón de Buenos Aires. Con anterioridad a 1946, Villa-Lobos llevó a cabo una extensa jira americana como director de sus propias composiciones. Cumplió contratos con la Sinfonica del Estado en Santiago de Chile, y con la Sinfónica Nacional de México, así como con algunas de las principales orquestas de los Estados Unidos. Villa-Lobos es bien conocido en este país, que visita con frecuencia y adonde ha sido invitado para dirigir y para componer una obra con destino a la escena lírica. Camargo Guarnieri, de São Paulo, Brasil, ha obtenido un más que considerable éxito en su jira por Uruguay, Argentina y Chile de 1945; en la actualidad visita por segunda vez los Estados Unidos, en su calidad de compositor y de director de orquesta. Carlos Chávez, de México, en numerosas ocasiones nos ha visitado como director invitado por las principales orquestas. Interpretaciones de las obras de Domingo Santa Cruz, de Chile, han obtenido frecuentes éxitos en las repúblicas latinoamericanas, al igual que en los Estados Unidos. Juan José Castro, de Argentina, actuó como director de orquesta en Montevideo y en Lima durante la pasada temporada.

Los jóvenes compositores de las repúblicas latinoamericanas están contribuyendo substancialmente al presente musical dentro del intercambio internacional que existe en los dominios de este arte entre las naciones del hemisferio. Durante el año pasado, Héctor Tosar, joven compositor y pianista uruguayo, se encontró en Río de Janeiro para ejecutar un programa de música contemporánea, en el que se incluían obras de Norte y Sur América; poco después, y hasta fecha reciente, este dotado músico ha residido en los Estados Unidos para continuar sus estudios de composición y proseguir la difusión de la música contemporánea en sus recitales. Al mismo tiempo que Tosar, visitó los Estados Unidos el argentino Alberto Ginastera, quien no sólo continuó aquí su obra de compositor, sino que hizo un serio estudio de todos los aspectos de nuestra vida musical. Juan Orrego Salas ha regresado recientemente a Chile, después de dos años de residencia en nuestro país, donde se relacionó e identificó con prominentes compositores y con sus actividades, tanto como estableció contacto con la técnica de la dirección coral. Muchos otros músicos sudamericanos podrían ser mencionados, como Humberto Pacas de El Salvador, José Brandao del Brasil y Salvador Ley de Guatemala. Este último pronto volverá a los Estados Unidos para actuar como intérprete y estudiar nuestro sistema de educación musical.

Una de las más interesantes actividades desarrolladas en el campo de la publicación, lo representa el Proyecto Editorial de la Unión Panamericana, comenzado varios años atrás. Por medio de este Proyecto, en el cual los publicistas y los educadores musicales de Estados Unidos cooperan con los latinoamericanos, han sido impresas en Norteamérica más de ciento cincuenta obras latinoamericanas, comprendidas las escritas para voces y las instrumentales, así como los materiales extraídos de estas obras para su empleo en las escuelas. En la América Latina, los esfuerzos editoriales realizados por algunos destacados publicistas de música son subvencionados por los Ministerios de Educación de cada país. Tanto Chile como el Perú se ocupan en este momento en la publicación de un cancionero con destino a las escuelas públicas. La Editorial Argentina de Música, patrocinada por varios filántropos, ha hecho posible la edición de numerosas obras de los compositores argentinos contemporáneos, presentadas además de una manera muy atractiva. Una valiosa contribución a las publicaciones musicales latinoamericanas representa el Boletín Latino-Americano de Música, dirigido por Curt Lange, renombrado musicólogo uruguayo.

Particularmente interesante es el ímpetu que recibe ahora en América del Sur la publicación de periódicos musicales. México edita dos nuevas revistas: Nuestra Música, de las Ediciones Mexicanas de Música, y el Boletín del Departamento de Música, de la Secretaría de Educación Pública, que incluye un excepcionalmente interesante y útil material sobre educación musical y sobre la vida musical de la comunidad en aquella república. Brasil Musical, consagra en la actualidad sus columnas a amplias secciones donde se recoge la vida musical de esta nación. La Revista Musical Chilena, órgano oficial del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, mantiene una política editorial de amplios intereses, ofreciendo no solamente una valiosa información sobre la música y la vida musical en Chile, sino una consistente e incitante aportación de estudios musicales, en los que se recoge el pensamiento chileno sobre los diversos problemas de este arte y cuantos hechos se producen dentro de él en las diversas partes del mundo. Perú posee un Boletín del Conservatorio Nacional de Música, con importante información sobre las actividades musicales en ese país. Para los músicos de Estados Unidos de todas las especialidades que se interesen por seguir cuanto ocurre periódicamente en la vida musical de la América Latina, estas nuevas revistas sudamericanas son muy recomendables. También constituye una contribución importante la del Archivo de Música Colonial Venezolana, de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, que dirige Juan Bautista Plaza, quien ha hecho un exhaustivo estudio sobre la música del período colonial.

Por parte de los folkloristas y de los musicólogos sudamericanos, se han lanzado a la circulación interesantes contribuciones que, como en otros aspectos de la creación relacionada con la música, circulan ahora en mayor cantidad que antes. Destacamos como las más señaladas publicaciones de esta clase, Panorama de la Música

Popular Argentina, de Carlos Vega, Director del Departamento de Musicología del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires; Historia de la Música Brasileña, del musicólogo de esta nacionalidad, Renato de Almeida; Los Orígenes del Arte Musical de Chile, por Eugenio Pereira Salas, profesor jefe del Departamento de Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile; Enciclopedia de la Música y Panorama de la Música Mexicana desde la Independencia hasta la Actualidad, por Otto Mayer-Serra, musicólogo español que trabaja en México; La Música en Cuba, por Alejo Carpentier, historiador y crítico musical cubano; así como la monumental colección de quinientas melodías folklóricas recogidas en la provincia de Tucumán, por Isabel Aretz-Thiele, especialista en el folklore argentino.

No tan sólo los musicólogos y folkloristas sudamericanos hacen relevantes contribuciones a la literatura musical del Nuevo Mundo. También desarrollan una activa labor en otros aspectos. Juan Liscano, venezolano especialista en el folklore, ha realizado un viaje por Estados Unidos recientemente, resultado del cual es que la Biblioteca del Congreso anuncie para un plazo próximo la edición de un álbum de música folklórica de Venezuela. Muy pronto, Stith Thompson, de la Universidad de Indiana, autoridad mundial en la clasificación del folklore, visitará Venezuela por invitación del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales. Reside ahora también en Caracas la antes mencionada Isabel Aretz-Thiele. Por encargo del Centro de Investigaciones Folklóricas de la Escuela Nacional de Música del Brasil, Luis Heitor Correa de Azevedo lleva a cabo viajes semianuales al interior del Brasil y envía a la Biblioteca del Congreso en Washington copias de sus recolecciones. En el último congreso de la American Musicological Society, el musicólogo y crítico Renato de Almeida leyó un informe de gran interés que será en breve publicado en español, portugués y francés.

Existe una mucho más considerable actividad hoy que antes en los diversos campos de la música americana. Bajo la dirección de Myron Schaeffer, la Columbia Concerts ha organizado un extenso intercambio de conciertos, interpretados por artistas de los Estados Unidos y de las repúblicas latinoamericanas, con positivos resultados. También recientemente se han alcanzado algunos progresos en cuanto se refiere a organización de sociedades para el cobro de derechos de autor. El objetivo inmediato es conseguir que los compositores de todo este hemisferio vean debidamente protegidos sus derechos.

La influencia de la radio se acrecienta, por supuesto, y por este medio llegan al pueblo muchas más muestras de la música tanto de la artística como de la popular, que por otro alguno. Creo pertinente mencionar algunas estaciones de radio latinoamericanas que, sostenidas o subvencionadas por los Ministerios de Educación, actúan sobre bases estrictamente no comerciales y cuyos programas se disponen, tanto para la educación escolar, como para el general consumo de la comunidad. Las principales de estas radio emisoras son la Radio Nacional de Bogotá, Colombia, y el Servicio de

la Radio Difusora Educativa de Río de Janeiro. La Estación de Río de Janeiro recientemente ha emprendido la transmisión de música de algunos de los jóvenes compositores brasileños. Debe señalarse que el 60 ó el 70% de los programas de estas estaciones se consagra a la música. Se me ocurre que esta clase de control y empleo de la radio para difundir determinados programas es algo que merecería considerarse con atención por todas las repúblicas americanas, incluidos los Estados Unidos.

Los conjuntos musicales latinoamericanos viajan de un país a otro, ahora con más frecuencia que hace diez años. Se puede escuchar al coro de cien voces organizado en Concepción, Chile, por Arturo Medina en teatros de Montevideo o de Buenos Aires. En Chile también la Orquesta Sinfónica del Estado realiza jiras anuales por las provincias más apartadas. El año pasado, la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima visitó Viña del Mar, Valparaíso y Santiago, en Chile. Igual cosa ocurrió hace unos meses con la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Debemos recordar que las distancias que separan a las repúblicas de América del Sur son muy grandes y, por consiguiente, la realización de estas jiras significa una verdadera conquista.

Se advierte también una marcada tendencia en muchas de las naciones sudamericanas hacia un aumento de la parte reservada a la música seria en los programas de los conciertos dedicados a la comunidad. Los conciertos populares y los educacionales se prodigan cada vez más. Universidades, Conservatorios y Municipios progresan en el desarrollo de sus orquestas. Especial mención debe hacerse de las hace poco organizadas orquestas de la Universidad Nacional del Brasil y del Conservatorio Nacional de Santiago de Chile, así como de la Orquesta Sinfónica Municipal creada hace dos años en Arequipa, Perú.

Si preguntáramos a los músicos profesionales, musicólogos, compositores, directores o folkloristas latinoamericanos su opinión sobre cuál debe ser la base de la vida musical en la comunidad urbana o rural, nos responderían que debe residir en la escuela. En esto existe una importante diferencia de criterio entre los músicos, musicólogos, compositores, etc. de los Estados Unidos y nuestros colegas sudamericanos. Existe entre nosotros una manifiesta separación entre los llamados prestigiosos campos de la música y los de la educación musical; y ciertamente uno y otro grupo incurren en idéntico espíritu aislacionista. De hecho, si se escucha por separado a representantes de una o de la otra posición, se descubre que ni unos, ni otros tienen un gran conocimiento de los problemas que existen en las respectivas esferas de sus actividades.

Podemos señalar la diferencia que se marca entre la situación creada entre nosotros y la que existe en América Latina con la sola mención de uno o dos ejemplos específicos. En Chile, para no citar otro caso, se organizó el año pasado un curso de estudios sobre educación musical; el primero de este género que ha tenido lugar en América del Sur. Participaron en las deliberaciones: el Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el

Director de la Orquesta Sinfónica de Chile, un eminente folklorista, un especialista en la música tradicional del país, varios musicólogos y compositores, el Director del Conservatorio Nacional de Música, los inspectores de educación musical en las escuelas primarias y secundarias y profesores de los distintos grados de enseñanza, tanto de las escuelas del Estado como de las particulares. Es muy improbable que para unas jornadas de estudio de esta clase se contara en Estados Unidos con una tan amplia representación de todas las esferas de intereses musicales. Otro ejemplo, Villa-Lobos, el distinguido compositor brasileño, puede ser hallado cualquier día trabajando en la Escuela Nacional de Canto Orfeónico de Río de Janeiro, escuela organizada con el solo propósito de hacer practicar a los profesores de música de las escuelas públicas. Hasta hace muy poco los compositores contemporáneos y los educadores musicales de Estados Unidos han sido como polos opuestos para el entendimiento de los problemas que les conciernen y todavía existe una larga distancia en el camino que los separa para llegar a un perfecto entendimiento. No se pretende en modo alguno que los compositores sean quienes dirijan la preparación de los profesores de música para las escuelas; pero una mayor penetración en los problemas concernientes a los distintos campos de sus actividades podría ser beneficiosa y urgente.

Puede parecer a algunos, por lo antes dicho, que la educación musical se encuentra más desarrollada y mejor organizada que en Estados Unidos en las otras repúblicas americanas. Al contrario, hasta fecha reciente la educación musical como una parte de la educación general, no existe virtualmente en las repúblicas del sur. La educación musical está restringida a la que imparten los conservatorios, en los cuales los profesores del Estado o de las escuelas públicas se preparan. Mas *no* como educadores musicales. No obstante, todo esto está cambiando al presente; lentamente, por supuesto, pero cambia. Lo que queremos dejar en claro aquí es que con la homogeneidad de intereses que existe en la vida musical de América Latina, la educación musical cuenta con un excelente punto de partida.

Los educadores musicales realizan frecuentes viajes de estudio a uno y otro punto del continente. Muchos se han perfeccionado en los Estados Unidos. Pero hemos constatado también un intercambio de educadores musicales entre las otras repúblicas. Empiezan a existir departamentos de educación musical dentro de los conservatorios. El Conservatorio Nacional de Santiago, Chile, y el de Bogotá, Colombia, constituyen ejemplos relevantes. Ambos tienen ahora como directores a músicos que han hecho estudios de educación musical en Estados Unidos, los señores René Amengual y Miguel Uribe, respectivamente.

Especialmente significativo en el cambio de ambiente que estamos considerando, es el desarrollo de las organizaciones profesionales de educación musical en las repúblicas sudamericanas y la participación de todos los músicos en estas organizaciones. En el desarrollo a que aludimos, los educadores musicales de Estados Uni-

dos han contribuido con un considerable aporte y con muchas sugerencias. En 1942, los músicos de América Latina participaron por primera vez en las reuniones de la Music Educators National Conference. Prácticamente, los latinoamericanos participaron en los trabajos de todas las secciones de las reuniones nacionales; resultado de esa experiencia ha sido que existan ahora en muchos países de América del Sur organizaciones similares, como la Asociación Cultural Argentina de Educación Musical, Asociación de Educación Musical de Chile, la Sociedad de Educadores de Música de Colombia, la Asociación de Profesores de Música de Perú, la Federación Nacional de Educadores Musicales de Cuba y la Sociedad Nacional Técnico-Pedagógica de Maestros de Música de México. En el congreso de la MENC de 1946, ocho repúblicas latinoamericanas estuvieron representadas por dieciocho delegados. De ese congreso partió la organización de la Asociación Latinoamericana de Educadores en Música (ALADEM).

Tanto que nos refiramos a la amplia base de la educación musical en las escuelas, a los altos campos de la composición o de la musicología, a la actividad que se desarrolla en la esfera de las investigaciones folklóricas, en la de la radiodifusión o de las publicaciones, hallamos en América una creciente suma de actividades. Parece ser que por medio del combinado esfuerzo de los 135 millones de habitantes de América Latina y los 140 millones de ciudadanos de Estados Unidos, las naciones del Nuevo Mundo han alcanzado al fin una completa independencia musical y, al mismo tiempo, se hallan en condiciones de aportar una valiosa contribución al programa de las relaciones internacionales en todos los aspectos que la música abraza.

NUEVA METODOLOGIA INSTRUMENTAL

P O R

Luis Clavero

EL autor de este artículo, profesor de flauta en el Conservatorio Nacional de Música, ha realizado una interesante labor, no sólo en el campo de la pedagogía práctica y en el de la ejecución, como solista o como miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, sino también en estudios experimentales, cuyo fruto ha sido recogido en su tratado «Técnica Superior de Flauta». El interés de este tratado y lo valioso de sus aportaciones a la técnica instrumental, nos ha movido a solicitar de don Luis Clavero un artículo en el que se informase a nuestros lectores, aunque fuera de la manera sumaria que cabe hacerlo en un artículo, sobre sus propósitos y contenido. Esperamos que los trámites que se siguen por parte del Instituto de Investigaciones Musicales para promover la edición de una obra sin duda de notable trascendencia, se vean coronados por el éxito, para que pueda así llegar en su integridad a manos de todos los interesados en estas materias. Entre tanto, la «Revista Musical Chilena» se complace en divulgar por los medios a su alcance, el trabajo señero de quien con tanto celo e infatigable voluntad contribuye al desarrollo de una de las esferas de la actividad musical menos frecuentadas, quizá por el considerable acopio de esfuerzos, conocimientos y sacrificios que ello supone.

No queremos cerrar esta nota sin recoger algunos de los juicios que ha merecido el método del profesor Clavero. La comisión técnica que nombró el Instituto de Investigaciones Musicales para considerar la obra citada, comisión que formaron los señores Carlos Isamitt, Ferruccio Pizzi y Juan Orrego, emitió un informe, del que extractamos lo siguiente: «La obra del profesor Luis Clavero es del todo útil y oportuna para la enseñanza del Conservatorio, porque los métodos antiguos no contemplan los ejercicios técnicos que ella contiene. La necesidad de estos ejercicios está impuesta por las complejidades características de la música moderna, ya que los instrumentos de que tiene que valerse el ejecutante, que no han progresado en la misma medida, exigen al instrumentista una musicalidad y una técnica superiores, capaces de suplir esa manifiesta inferioridad. El método no sólo puede servir para la formación del flautista, sino que sus ejercicios podrían ser adaptados para los demás instrumentos de madera y bronce. Los ejercicios que el método contiene están pedagógicamente presentados, con explicaciones sencillas de los problemas que proponen y con un sentido progresivo en su disposición y continuidad». El compositor y destacado intérprete flautista norteamericano David Van Vactor, expresa: «Deseo recomendar esta obra como un real aporte al material existente para flauta y como un valioso complemento de perfección para alumnos avanzados y profesionales. Actualmente, el material de enseñanza está por debajo del desarrollo técnico de los compositores. En el método del Sr. Clavero hay ejercicios poco comunes, de gran utilidad; por ejemplo, nuevas escalas y estudios de intervalos y algunos pasajes muy difíciles con respecto a cambios rítmicos». El experimentado director

de orquesta francés, Paul Paray, considera esta obra «clara, lógica, nutrida de inteligentes ejemplos», para concluir que «aporta en el estudio de la flauta un elemento nuevo y permite al alumno adaptarse rápidamente a los diferentes estilos de los maestros de la música». En parecida opinión abundan los maestros Fritz Busch y Hermann Scherchen, así como los compositores chilenos Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Carlos Lavín, Próspero Bisquerit, Samuel Negrete y otros.

* * *

AUN cuando hace un cuarto de siglo hice durante tres años algunos estudios de flauta en el Conservatorio Nacional de Música, puedo afirmar que, en realidad, mi formación artística ha sido la del autodidacta, con la sola excepción del estudio de la teoría y solfeo que realicé en ese mismo plantel, bajo la dirección del excelente profesor Ferruccio Pizzi. En el conocimiento del instrumento no fui muy afortunado, ya que debí abandonar, al darme cuenta de ello, las anacrónicas y antipedagógicas enseñanzas que se me impartieron. Tales causas me obligaron a seguir estos estudios en un terreno absolutamente personal. A pesar de los inconvenientes que ello me representó, creo honradamente que logré colocarme como profesor y como ejecutante a la altura de las exigencias de nuestros tiempos.

Movido por mi irrefrenable inquietud hacia el progreso y el perfeccionamiento, comprendí muy pronto cuánto representaba para nuestro ambiente musical el contacto con las grandes obras modernas que, con toda su extensa gama de dificultades, comenzaban a hacerse presentes junto a las obras de los estilos antiguos. Esto acontecía dentro y en virtud del revolucionario movimiento lanzado el año 27 por Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal, movimiento que llegó a convertirse en exitosa realidad mediante el decidido e inteligente apoyo de una masa de valiosos ejecutantes, núcleo del organismo que hoy enorgullece al país: la Orquesta Sinfónica de Chile, del Instituto de Extensión Musical.

Desde mis labores como ejecutante de la Orquesta Sinfónica y como profesor del Conservatorio, pude observar en toda su magnitud el vacío completo en materia de metodología instrumental moderna de que adolecía la enseñanza musical del país, cosa que tendría que repercutir desfavorablemente en el desenvolvimiento artístico iniciado hacía poco. Sin el debido conocimiento de las abstrusas combinaciones estructurales de las obras modernas, pensaba yo, es bien difícil que los ejecutantes pretendan comprender y luego dar una versión conscientemente artística de su contenido. Pero lo peor de todo era que el conocimiento profundamente técnico de esa clase de obras y la adecuada enseñanza tampoco existían en los países de más antigua y avanzada cultura. Sería curioso averiguar las causas que impidieron la creación de obras didácticas de tal naturaleza en momentos en que la ampliación de conocimientos era más necesaria

que nunca, pero no creo que el instante sea oportuno para ello. Tal vez haya sido porque la posición y categoría del autor de un método de estudio instrumental no ofrece perspectivas de gloria como las de un compositor. No deja de causar alguna sorpresa el que se haya llegado hasta el presente sin que nadie, ni particulares ni instituciones, hayan tomado iniciativas para dar forma a una o a varias obras de aprendizaje artístico, que habrían permitido a los profesionales encontrarse en un plano más alto de capacidad interpretativa, especialmente en relación con las obras modernas y contemporáneas, con su inherente y abrumadora complejidad tonal y rítmica. Consecuencia de esa ampliación en los elementos expresivos y de la variedad estilística es que la profesión del intérprete de música se ha ido convirtiendo en la más exigente y difícil.

Coincidiendo con las realidades antes señaladas, podía observarse que, en esos mismos instantes, el movimiento universal de la música, en sus más avanzadas formas, evolucionaba rápidamente, pasando de su etapa de experimentación hacia un estado de singular privilegio en el cual el genio de los compositores, liberado ya de rigideces y limitaciones, contaba, al servicio de su inspiración y fantasía, con los abundantes materiales que aparecieron con la iniciación de la época moderna y que enriquecieron el acervo musical. En tal proporción, que puede afirmarse, sin temor a la hipérbole, que las posibilidades para los compositores actuales se han centuplicado en comparación con los exigüos elementos con que compusieron los autores antiguos.

Todas mis observaciones en el terreno descrito, me llevaron a la conclusión de que esta anómala y contradictoria situación podría prolongarse indefinidamente, con toda su secuela de retrógrados efectos, si nada se hacía por modificarla.

Bien sabemos que el arte musical, como todas las demás artes y las ciencias, ha experimentado también la influencia del rápido movimiento evolutivo que nuestro siglo ha impuesto al pensamiento humano en todos los órdenes de la vida. Tal predicamento llevaba a considerar como algo indispensable que en la realización de una obra metodológica moderna para el estudio de un instrumento determinado no sólo debían concurrir los atributos propios de la más adelantada pedagogía, sino que ese método debía ser capaz hasta de prever las posibles contingencias y novedades que todavía no se habían presentado.

Estas reflexiones me dieron el necesario impulso para atreverme, no obstante mis escasas luces, a realizar algunos experimentos sobre estas materias, para ver si algo me resultaba que mereciera calificarse de orientación moderna en el aprendizaje de la interpretación en la flauta; orientación que ya entonces—hace doce años—estimaba como de impostergable y absoluta necesidad. Abreviando un tanto, debo expresar que a través de la paciente búsqueda de ideas que pudieran conducirme a la realización metodológica que estaba persiguiendo, mi concepto sobre estas cosas necesitó ir ampliándose constantemente debido a la vastedad que iba adquiriendo el asunto, en su forma global, dado que esa era la forma que conve-

nía adoptar: resumir en uno solo o sea, presentar estrechamente ligados todos los problemas no tratados que afectaban a la ejecución de los nuevos estilos musicales: infinidad de nuevas combinaciones rítmicas y nuevos elementos melódicos, etc.

No puedo ocultar que en cierto momento, al constatar que la tarea se iba tornando a cada momento más difícil de lo que yo había previsto, experimenté algún desaliento; pero, luego de reponerme, volví a mi empresa con renovados bríos hasta lograr darla cima. Hoy puedo exclamar con verdadera satisfacción que creo hasta haber logrado sobrepasar las pretensiones con que inicié el trabajo, puesto que aquello que tuve en vista para dedicarlo particularmente a la flauta, ha venido a culminar en una obra adaptable a toda clase de instrumentos; de consulta general, por la diversidad de materias que la integran.

Antes de pasar a la exposición de las materias principales de mi obra, que espero habrán de interesar a los lectores, voy a dedicar algunas líneas ilustrativas a una de ellas. El aspecto polirrítmico, en todas sus variedades, lo he contemplado desde el ángulo de que no deben ser los directores—en aquellos casos de 3 y 4 o de 3 y 5 tiempos, etc.—los que tengan la obligación de marcar ambos ritmos puesto que no sólo dos ritmos simultáneos pueden escribirse: también pueden ser tres y más. Esta regla tiene aún más obligada validez para las obras de cámara, cuanto que la mayor parte de ellas se toca sin dirección, lo que presenta para el artista ejecutante mayores dificultades que en la música sinfónica. Esta breve explicación demostrará que la solución de la materia polirrítmica debe ser de la responsabilidad exclusiva de los ejecutantes.

Mi Método contiene las siguientes materias como principales:

1.—Enseñanza teórica y práctica de trece nuevas escalas, a saber: oriental, exótica, pentáfona mayor, pentáfona menor, por tonos enteros, mayor-menor. Y las siguientes politónicas: de Sol y Fa, de La y Fa, de Sib y Re, de Lab y Sol, de Re y Mib, de La y Sib, de Mi y Fa.

2.—Fórmulas matemáticas para la exacta división de todos los grupos irregulares, como tresillos de 2, 4, 5 y 7 tiempos; tresillos en doble compás de cuatro tiempos y en compases combinados; cuatrillos de 3, 5, 6 y 7 tiempos; quintillos de 2, 3, 4, 6 y 7 tiempos, en doble compás de cuatro tiempos y también en compases combinados.

3.—Nueva técnica en el empleo del doble golpe de lengua, que permite la ejecución clara y controlada de los quintillos y septillos *staccato*. Esta misma técnica sirve de igual manera para todos los instrumentos que usan el doble golpe.

4.—Nueva técnica para efectuar el *Frulatto* o *Flutterzunge*, técnica que permite a los ejecutantes que tienen desarrollada la úvula, transformar el *Flutterzunge* en *Flutterzäpfchen* (aleteo de úvula), con lo cual se evita lo ruidoso de dicho efecto y se le convierte en algo netamente musical.

5.—Estudio práctico sobre una gran diversidad de cambios de compases, con la inclusión de problemas sobre equivalencia de

valores y del mantenimiento de un mismo valor a través de muchos cambios de compases.

6.—Presentación, con explicación elemental, de la «técnica de los doce tonos», ideada por Schoenberg y perfeccionada por Alban Berg. Ilustran esta presentación numerosas «series fundamentales» de distintas obras, un «Capricho» para flauta sola y un trozo para flauta y piano expresamente dedicado a la obra.

Seguidamente del estudio teórico y mecánico de todas esas materias, se entra al conocimiento de su empleo artístico, para cuyo objeto compuse un apreciable número de trozos. Concurren a este mismo fin varios fragmentos de obras famosas y algunos trozos dedicados a este trabajo.

No creo avanzar una apreciación muy personal si afirmo que la ampliación de conocimientos de los ejecutantes, en la profundidad y proporción que abarca el contenido de esta obra, ha de resultar en un proporcional aumento de su musicalidad y capacidad técnica. Ello, por lógica consecuencia, comenzará beneficiando, en primer término, la ejecución de las obras de estilo antiguo.

En su primera edición, el material de esta obra va a ser dedicado de inmediato a flauta o violín, ya que para ello no hace falta ninguna adaptación o escritura especial. Más adelante se irán haciendo, para otros instrumentos, las adaptaciones que se considere de más urgencia.

Espero, finalmente, que la difusión amplia de esta nueva clase de estudios, que constituyen un eslabón con los métodos de épocas anteriores, demuestre a los compositores que ahora es posible utilizar muchas combinaciones y efectos que hasta hace poco eran consideradas literalmente impracticables.

MUSICA Y VIDA

¿Qué es la Musicología?

Dentro del vasto campo de la investigación artística, es tal vez la Musicología la ciencia que con mayor dificultad puede ser explicada, puesto que se mueve dentro de los abstractos márgenes que de por sí caracterizan a todo fenómeno creativo musical.

Es indiscutible que tratándose de la investigación de fenómenos artísticos, y movidos por el deseo de explicarlos histórica, científica y estéticamente, es necesario recurrir a un sistema que considere en su valor más exacto las complejas y heterogéneas razones que han contribuido a su existencia. Es esto precisamente, lo que la Musicología pretende encauzar, valiéndose de todos los medios que la necesidad misma de la investigación plantea.

Es lógico pensar que tal disciplina requiere como primer paso reunir la documentación necesaria al estudio de un fenómeno determinado. Ya esta etapa exige un sistema que encauce disciplinadamente el pensamiento del musicólogo hacia el punto vital de la investigación que se propone. Consecuencia natural en ella, sería la clasificación de los documentos reunidos, en aquello que les atañe directamente, en lo que sólo les alcanza en forma indirecta, y finalmente, en lo que, en virtud del curso que la investigación pudiera tomar en etapas posteriores, llegara a presentar una importancia de éste o el otro orden.

El segundo de estos períodos, con el cual debe iniciarse el estudio del material recolectado, es el que en esencia, constituye el germen vital de la Musicología. Comienzan a pesar aquí los diversos puntos de vista con que deben ser enfocados los datos a disposición. La Historia, como arranque natural, servirá de partida en este proceso, contemplando sus dos aspectos predominantes; el que dice relación con el establecimiento de los hechos y el que incumbe a la interpretación y exposición del material recopilado. El fenómeno en estudio podrá entonces ser localizado geográficamente y cronológicamente, pesando sobre él las circunstancias sociales, de clima, psicológicas, etc., que sirvieron de base a la época en que éste haya sido situado.

Aunque no sucesivamente, sino que en forma paralela, la investigación histórica irá acompañada por un segundo punto de vista, que podríamos llamar el científico. Cuenta en éste, desde el momento que estamos tratando fenómenos sonoros, el estudio acústico y análisis teórico-musical de la materia. El primero de ellos, con el cabal conocimiento de todos los principios que modelan la naturaleza del sonido, sus características vibratorias, interferencia, resonancia, frecuencia, etc., establecerá el sistema tonal en el cual el fenómeno se basa. El análisis teórico-musical, dará luz sobre la forma especial con que este sistema ha sido aprovechado o utilizado.

Al punto de vista histórico y científico debemos agregar aquel que se relaciona con la fisiología, psicología y estética del fenómeno en estudio. En Musicología, como ya lo hemos visto, la historia trata de la localización del fenómeno en el sentido más amplio de la palabra, y la ciencia (acústica) de su estudio desde el punto de vista físico. La fisiología y psicología trata del comportamiento del organismo humano en relación con el fenómeno científico, tanto con un sentido de resurrección histórica como contemporáneo. Y la estética se pronuncia fundamentalmente, sobre los problemas de valor en música. Este último punto de vista, es tal vez el que abraza con mayor amplitud a todos los demás, puesto que requiere de la participación de varias ramas de la ciencia natural y sociología, de las artes en general, y de la filosofía. El estudio de las relaciones, influencias internas e importancia de cada una de las etapas antes enunciadas, la forma especial en que los principios planteados por éstas han afectado al fenómeno que se estudia, la relación de éste con otras manifestaciones del pensamiento humano, constituirá lo que se conoce como Musicología Comparada, tan expandida en la actualidad en los seminarios de las universidades norteamericanas. La Musicología Comparada se ha servido de un gran número de ciencias auxiliares, como la antropología, etnología, etc., lo que amplía día a día el campo del trabajo del musicólogo.

El o los sistemas destinados a la correlación y estudio de los fenómenos musicales contemplados desde los diversos puntos de vista señalados en el presente estudio, ha dado origen a la Musicología, ciencia a la cual hacen honor en la actualidad nombres como los de Curt Sachs, Georg Herzog, Otto Gombossi, Otto Kinkeldey, Gustav Reese, Charles Seeger, Willi Apel, para nombrar sólo algunos.

Reiterados esfuerzos se han hecho en este campo, por valorizar en el musicólogo sólo aquellas facultades que en esencia harían de él un hombre de laboratorio. No son pocos los casos de gentes cuyo único aporte a tan compleja materia es un acervo de conocimientos fríos y racionales, acondicionados por disciplinas puramente intelectuales. No debemos olvidar al respecto que la música, y todo lo que a su alrededor se ha gestado como proceso natural de expresión humana, necesitan de la técnica en la medida que ésta pueda colaborar eficazmente a exteriorizar las reacciones emocionales de nuestro pensamiento. Si el estudio «a posteriori» del fenómeno de la creación musical niega, por conceptos de método, el papel de la emoción, estará siempre condenado a penetrar en forma incompleta en el verdadero sentido de éste. No debe olvidar la Musicología que los grandes aportes técnicos en el arte de la composición han sido siempre productos del genio, para quien la emoción es parte muy importante de su actitud frente a la vida.

JUAN ORREGO SALAS

El espíritu indestructible

Sobre la inmensa miseria física y moral en que se debate la Alemania de post-guerra, empieza a contar como paliativo una actividad artística a la que contribuyen con su aporte los mejores espíritus de aquel pueblo; es decir, los que resistieron sin contaminarse el ambiente de extrema degradación que mantuvo el nazismo en todos los campos de la cultura.

Hemos recibido una comunicación fechada en Berlín, de una de esas personalidades íntegras: Jenny Krause, la maestra de ejecutantes en el piano, entre cuyos esclarecidos discípulos se cuenta nuestro Claudio Arrau. El tono familiar de una carta que es simplemente la dirigida a un amigo, hace resaltar por encima de la enumeración de quebrantos y desfallecimientos, el vigor con que se recobra la vida del espíritu en esa región de la Europa en ruinas. Cuando después de una experiencia sin paralelo se guarda tanta avidez por lo que no perece, por sombríos que sean los horizontes actuales queda un íntimo refugio para la esperanza de un futuro que signifique la conquista de una paz verdadera.

El viejo escenario de la Ópera del Estado ha recogido en los pasados meses de Julio y Agosto algunas de las más significativas muestras del ballet contemporáneo, desde «Petrushka» de Stravinsky y «Dafnis y Cloe» de Ravel a «Nobilissima Visione» de Hindemith. Gert Plimholm y Sibulle Werden encarnaron en este último ballet los papeles de San Francisco y La Visión, acreditándose como bailarines de en extremo dúctil técnica, dueños a la vez de una poderosa fuerza expresiva. Junto al acontecimiento representado por esta temporada de ballet, nuestra comunicante no encuentra otro de tanto relieve como la reaparición de Furtwängler al frente de la Orquesta Sinfónica de Berlín, en el Titania Palace. Al solo anuncio de los conciertos que iba a dirigir Furtwängler, una muchedumbre anhelante aumentó sus cotidianos sacrificios para soportar durante horas la espera, en colas interminables, de la venta de localidades. El día del primer concierto, las aposentadurías del teatro estaban repletas, así como los pasillos. El silencio que precedió al acorde inicial de la obertura «Egmont» de Beethoven, rayaba en la angustia. «Era un fenómeno en verdad extraño, un silencio como nunca he percibido ni en los tiempos de mayor fervor por la música. Algo como terror, fuerte y entrañado como el miedo, suspendía nuestros ánimos». Y el milagro se produjo. Limpia, diáfana, en toda su pureza fluía la música. Los seres habituados a vivir en catástrofe sin término; las almas socavadas por la ola de persecuciones y de crímenes que coronaron la obra funesta del hitlerismo; los amedrentados por una muerte tan generosamente repartida que hizo su presa por igual en justos e injustos; todos aquellos en quienes alguna vez vaciló el fundamento de las creencias más sólidas ante lo ciego e implacable de su destino, sentían renacer sin mancha la emoción de la música. «Se han destruido tantos valores sin los que uno no creía poder vivir, que lo indestructible de la música en este concierto adquirió un resplandor sagrado».

Muchas son las miserias acumuladas sobre el continente europeo por la guerra. De Francia, de Italia, de Austria, de todas y cada una de las naciones sacudidas por el más cruel de los conflictos bélicos, nos llegan abundantes testimonios de cuán grandes son los daños sufridos. El mayor sin duda es el de ese vacilar de los espíritus, esa agoniosa desorientación que de ellos continúa adueñándose y que arraiga a medida que una obra de auténtica justicia se retrasa o se merma por influjo de intereses subalternos. En el amargo trance por que pasan los viejos hogares de la cultura occidental, testimonios como el referido autorizan nuestras mejores esperanzas. Reconforta, en efecto, pensar que cuanto representan las figuras que labraron con su arte monumentos de belleza eterna, se mantiene vivo para quienes tanto precisan de ese aliento.

S. V.

ENCUESTA

SOBRE LA MUSICA MODERNA

A partir del presente número comenzamos a publicar, conforme anunciamos, las respuestas recibidas a nuestra primera encuesta dirigida a compositores, intérpretes y profesores de música y, en general, a cuantas personas se interesen en los problemas de la música contemporánea.

CUESTIONARIO

Es evidente la indiferencia, cuando no la oposición, del público respecto a la música contemporánea. ¿A qué razones atribuye Ud. este fenómeno?

¿Cómo cree Ud. que la cooperación del público en el progreso de la vida musical podría estimularse,

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

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

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

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

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

* * *

RENÉ AMENGUAL, Compositor y Director del Conservatorio Nacional de Música, nos contesta:

Yo no diría que la situación creada a la música moderna en los conciertos se ha producido por oposición o indiferencia del público. Se debe más bien a una falta verdadera de cultura musical. Vida musical intensa, en Chile no la tenemos sino desde 1941, año en que fué creado el Instituto de Extensión Musical. Es cierto que antes existió, por cuanto a la música sinfónica se refiere, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos; pero ésta no pudo desarrollar más que en forma esporádica temporadas de conciertos. Con anterioridad a la citada Asociación, sólo rara vez se podía escuchar música sinfónica. La actividad de cámara y solística de algunos ejecutantes de fama internacional que solían visitar nuestro país se concretaba al repertorio común y corriente y, sin preparar al público para la música moderna, se le daba por ejemplo una primera audición del «Petrushka» de Strawinsky en versión de piano, o de otras obras que para los aficionados chilenos de entonces eran difíciles de

digerir. ¿Cómo podemos pedir que el público se muestre bien dispuesto hacia la música contemporánea cuando aun hoy muchas obras del repertorio clásico y romántico no se han ejecutado entre nosotros? La Tercera Sinfonía de Brahms fué estrenada por Busch hace dos años. Todavía no conocemos las cuatro sinfonías de Mendelssohn, ni todas las de Schumann, para no citar otros músicos.

Estimo que sería una mala solución consagrar conciertos enteros a la música contemporánea. Hay que imponerla gradualmente en los conciertos, después de haber educado, o cultivado mejor, el gusto por la música en general dentro de la enseñanza impartida en las escuelas y liceos. El problema, a mi entender, es ante todo de una bien dirigida educación musical. Por medio de ella, se podría conseguir que el público que ha tenido desde su niñez un contacto diario con la música, y no sólo con la clásica y romántica, pueda enfrentarse sin fastidio con las primeras audiciones de obras modernas.

A la música contemporánea chilena habría que darle en su difusión exactamente el mismo trato que a la música moderna en general. Pretender audiciones completas y exclusivas de música chilena, sería causar un gran daño. Ahora bien, sí creo que habría que acometer incluso la dictación de una ley que asegurase el que todo intérprete nacional o extranjero incluya en sus programas obras chilenas, salvo en los casos de conciertos de una fisonomía especial, como ser los festivales dedicados a una época determinada, un músico, etc.

ZULEMA HURTADO DE COLLI, Profesora de Música de Radio Escuela Experimental.

La mayor parte del público que asiste a los conciertos está formado por personas adultas cuya educación musical se llevó a cabo en una época en que se ejecutaba y difundía muy poca música moderna. Soy de opinión que es muy difícil hacer cambiar de mentalidad a los adultos; si bien es posible que se pudiera obtener algunos resultados con la creación de una sociedad de músicos y aficionados en la que se analizase y difundiese la música moderna en reuniones de estudio, en conferencias y conciertos. Sin embargo, es a los niños y adolescentes de los colegios a quienes se les debe educar y de quienes se puede esperar un resultado concreto en el futuro.

Creo que a la modificación de los programas en las escuelas y liceos, basados en el aprendizaje de música y educación auditiva puramente tonal, debiera añadirse una permanente y sistemática difusión por medio de conferencias y conciertos comentados de música moderna, que es la que capta con mayor facilidad que la que se imparte en los establecimientos educacionales.

En cuanto a la música moderna de compositores chilenos, podría hacerse conciertos divididos en tres partes: en la primera, música moderna europea; en la segunda, música sudamericana y en la tercera, música de compositores chilenos.

ALFONSO LETELIER, Compositor y Profesor, Director del Coro de la Escuela Moderna de Música.

La organización de conciertos dedicados exclusivamente a música contemporánea no me parece que sea el medio más eficaz para atraer al público. Creo, sin embargo, que la inclusión permanente de una o algunas obras modernas en cada concierto sería definitivo para el objeto. En esta forma se obliga al público a escuchar y a familiarizarse poco a poco con esta clase de música. Este problema adquiere mayor dificultad cuando la temporada de conciertos queda en su mayor parte en manos de directores extranjeros pues, a pesar de los empeños de nuestras autoridades musicales, nuestros ilustres visitantes nos repiten incansablemente siempre la misma literatura sinfónica, comprendida entre fines del XVIII y el XIX.

Ha sucedido con los conciertos sinfónicos algo semejante a lo que ocurrió en otro tiempo con el «bel canto»; entonces importó mucho más la calidad de la voz y la habilidad técnica de su poseedor que la música misma y esto, arrastrado hasta nuestros días, hace que el público discuta mucho más acaloradamente la calidad y duración del *Do* de pecho de cualquiera de los innumerables tenores, que la calidad de la música que ejecutan (en el fondo, criterio acróbata-heróico). Análogamente en el terreno de los conciertos sinfónicos (especialmente de literatura clásica y romántica) el público quiere valorar mucho más que la música en sí al director y a «su versión». Es gracioso oír discutir a los diletantes sobre las grabaciones de discos. Tienen un conocimiento increíble de cuantas versiones hay de la Quinta o de la Novena; que la de Furtwängler es menos buena que la de Toscanini o la de Sir Thomas Beecham. Así, con tal de descubrir pequeñas diferencias entre unas y otras interpretaciones, se pasan la vida sin escuchar nada nuevo. Esta posición, casi diríamos deportiva, del público ante los conciertos se ve ampliamente favorecida por la psicología de divos de los directores: son los héroes de este momento.

Nos parece, por ejemplo, increíble que en los conciertos de M. Paul Paray hallamos tenido que escuchar la Sinfonía en Re de César Franck, *L'apprenti sorcier* de Dukas, la Tercera Sinfonía de Beethoven, la Sinfonía Fantástica de Berlioz... ¡y el Capricho Español!, en vez de que este buen embajador del arte francés nos hubiera traído algo siquiera de lo que se está estrenando en su patria en este momento.

Creo que podríamos exigir mucho más en materia de programas a los directores y convencerlos de que, por lo menos en Chile, nos interesa mucho más mostrar al público estrenos que no medir sus habilidades. Por otra parte, me parece de gran importancia que de un año para otro se discutieran, confeccionaran y acordaran programas; así con tiempo podríamos obtener partituras y materiales en punto de presentar a los directores.

La creación de una sociedad destinada al análisis y estudio de las obras modernas no me parece que resuelva mayormente el problema a que nos referimos, a no ser que lográramos hacer actuar al

«snobismo» (útil en muchos casos). Esta sociedad, normalmente, acogería sólo a la gente interesada en la música contemporánea y el grueso público se nos quedaría en la calle.

La radio quizá podrá ser útil y surtir algún efecto. En todo caso muy a la larga, pues el público no se somete a ella, la busca. Y como el público de la radio es mucho menos controlable que el de los conciertos, ya que la manera que tiene de zafarse de lo que no le agrada es tan simple como hacer girar un botón, ¿cómo lo obligaríamos a escuchar? Por otra parte, la eficacia de este medio está condicionada al número de estaciones que se presten a colaborar y a la sucesión intensa de programas, de manera que al público no le quede más remedio que escuchar determinado tipo de música. El ejemplo es claro y no admite discusión respecto, por ejemplo, a la detestable invasión folklórica de baja estirpe que impone la radio hoy día.

La educación musical es un medio poderoso siempre que no se pretenda creer que la masa, así como tal, sea capaz de comprender lo que sigue siendo privilegio de las «élites». A la masa, que hoy día se le ha querido iluminar con los destellos de lo mesiánico, nos esforzamos vanamente en crearla capaz de sentir toda manifestación superior, sin acordarnos que esta masa pobre de espíritu, incapacitada para vivir el misterio, ha sido arrojada a la estandarización, a lo limitado, a lo parejo, no se tolera que todo no sea para todos. La necesidad de música no tiene por qué ser de todos; en cambio, hoy se exige casi, que la música «acompañe» la vida. La música puesta en ese plano debe entenderse como un pasatiempo, un descanso o bien, como dije antes, un torneo deportivo.

Como todo esto obedece no a factores educacionales sino culturales, de concepción del mundo, no puedo sino ser pesimista sobre esta interesante encuesta. De todos modos la educación musical no puede ser considerada aisladamente; el problema, ya lo digo, lo entiendo mucho más profundo y de todos modos tiene un aspecto total.

El compositor, vibrando, como es natural, con los problemas humanos que estremecen al mundo de hoy, está espiritualmente muy lejos de la masa, aun cuando se hagan esfuerzos soberanos por escribir música para las masas y a costa de la música. De ahí, a mi modo de ver, el divorcio entre la creación musical de hoy día (como tal, elevada, libre, y sin finalidad) y el grueso público.

No quiero ser un destructor y en consecuencia mi opinión concretamente para Chile es que hagamos conciertos en que siempre se incluyan obras contemporáneas y así se lo exijamos a los directores, especialmente extranjeros.

No creo necesario que la producción chilena tenga su capítulo especial; basta, y quizá si es mejor, que se le dé un tratamiento igual que a la música extranjera. Eso sí, creo que debe ejecutarse más regularmente y no dejando que las obras duerman largos años. Hay que distribuir mejor su audición.

MARTA CANALES, Compositora y Directora del Coro Ana Magdalena Bach.

El problema de la música moderna presenta en Chile la más oscura y difícil de las soluciones. Nuestro ambiente está cargado de prejuicios que es necesario eliminar con paso prudente, mesurado y con argumentación convincente. Cosa muy difícil en un campo como éste, lleno de tanteos e imitaciones. Para mí el ideal en cuanto a la difusión de la música moderna estaría en abrir un centro en el que se cumpliera una labor, como ya se está haciendo en otros países, de comentar la estructuración de nuevos acordes; planes, elaboración y desarrollo de sus ideas en los músicos precursores del movimiento contemporáneo, como Ravel y Debussy. Cursos como los que indico, hechos en forma familiar, con debate, exposición de recursos expresivos y técnicos, ejecución de ciertos pasajes, seguidos por un análisis meditado y profundo de cada uno de ellos, abrirían un ambiente más amable hacia la música moderna y eliminarían los puntos negros que en nuestro medio se adjudican a toda obra por el solo hecho de aparecer con la etiqueta de «moderna».

Debemos prepararnos para saber discriminar y comprender cuando un músico escribe «porque tiene algo que decir» o cuando lo hace por acrobacia, preocupándose sólo de poner en práctica una sucesión de atonalidades, disonancias y efectos sonoros en los cuales quiere vaciar lo que a veces no es sino el resultado de muy difíciles elucubraciones, a cuyo término no ha dicho nada.

FILOMENA SALAS, Secretaria de Difusión Artística de la Facultad de Bellas Artes.

Creo que la cooperación del público en el progreso de la vida musical podría estimularse valorizando a la composición musical universal como lenguaje de hoy día. La música contemporánea debería ser ofrecida también en conciertos en los que se destacasen las características del lenguaje musical de las diferentes épocas hasta llegar a la actual. En estos conciertos, debería preceder a cada obra un pequeño análisis que hiciese comprender al auditor las singularidades de cada época y estilo.

La educación musical impartida en escuelas y liceos debe contribuir en poderosa medida a la mejor comprensión de la música. Pero habría que valorizar ante los escolares, tanto como al intérprete, al creador. Habría que procurar despertar el interés hacia el proceso creativo; familiarizar a los jóvenes auditores con el contenido más profundo de la obra de arte.

La música chilena no debe ejecutarse en conciertos aparte de los consagrados a la música moderna de los demás países. Para contribuir a su difusión, estimo necesario crear concursos de ejecución de música contemporánea, imponer en las radios programas de esta música, tanto la grabada en discos como la interpretada por artistas vivos. Insisto en que al hablar de la música contemporánea incluyo la chilena de nuestros días.

ANA DE AGUIRRE y ERNESTO RUDLOFF, Presidente y Secretario de la Sociedad Musical de Osorno.

La incomprensión y oposición que existen en las provincias a la música contemporánea, la atribuimos a su casi absoluto desconocimiento, ya que solamente en Santiago se la difunde más ampliamente. Casi no existen grabaciones de ella, y llega al público solamente en contadísimas ocasiones y nunca repetida, por lo que no se la logra captar en forma completa. El público corriente, formado por adultos que se interesan por estas manifestaciones, ha crecido y conocido más ampliamente las escuelas antiguas y clásicas; no así la música contemporánea, pues Debussy y Ravel aún no son conocidos; mucho menos los músicos actuales, como tampoco sus propósitos y tendencias.

La difusión de la música moderna sólo puede hacerse a través de un plan desarrollado en conjunto por los organismos oficiales y las sociedades musicales y centros de extensión cultural, ya que los primeros están en condiciones de proporcionar grabaciones, intérpretes y todos los antecedentes necesarios para que los segundos organicen conciertos, charlas, audiciones públicas y radiales, etc., dirigidas en especial a la juventud, para que los conocimientos que ésta adquiera vayan equilibrados en calidad, repartiéndolos justamente entre música antigua, clásica y romántica, por un lado; y por otro, la música contemporánea, tanto nacional como extranjera. Esta difusión debe ser acompañada imprescindiblemente, de una mayor acción de parte de los educadores musicales, tanto en liceos, como escuelas especiales, conservatorios, etc.

La música chilena contemporánea creemos que debe gozar de la misma difusión amplia y activa que la extranjera. Si hubiera el suficiente material, se la podría dar a conocer en forma exclusiva; es decir, sin programarla junto a la extranjera.

CRONICA

RENE AMENGUAL, DIRECTOR DEL CONSERVATORIO

En reemplazo de don Samuel Negrete Woolcock, que se acogió a la jubilación, el H. Consejo Universitario designó por unanimidad Director del Conservatorio Nacional de Música a don René Amengual Astaburuaga.

René Amengual se ha destacado en las actividades musicales de Chile tanto por su obra de compositor,—es uno de nuestros primeros valores en la generación joven,—como por sus aportaciones en el terreno de la pedagogía y en la organización de nuestra vida musical. Nació en Santiago el 2 de Septiembre de 1911. Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio, siendo alumno de Piano de los profesores Alberto Spikin y Rosita Renard y de Composición de Pedro Humberto Allende. En 1935 comenzó su carrera pedagógica como profesor ayudante en el Curso de Opera, que funcionó en el Conservatorio, dirigido por Armando Carvajal. En 1937 fué promovido profesor ayudante en la cátedra de Piano de Rosita Renard y en 1938 profesor auxiliar de esta misma cátedra. Entró en 1940 a desempeñar en el Conservatorio el cargo de profesor auxiliar de Análisis de la Composición, puesto para el que fué nombrado en propiedad dos años después y en cuyo desempeño continúa. Paralelamente a estas ocupaciones, René Amengual sirvió los cargos de profesor de música del Liceo Experimental Manuel de Salas, secretario del Instituto de Extensión Musical y Director de la Sección de Música de Cámara de este organismo. En 1941, la intensidad de sus labores pedagógicas se vió incrementada por la participación que le cupo con otros jóvenes músicos en la creación de la Escuela Moderna de Música, entidad en la que ha desarrollado hasta la fecha no sólo una función directiva, sino de profesor de Piano, Teoría de la Música y Armonía.

Como compositor, René Amengual cuenta con una dilatada obra, de vastos alcances en la música contemporánea americana. Composiciones suyas como el Concierto para Piano y Orquesta, Cuarteto para cuerdas, Madrigal y Motete para voces mixtas, Sonata para violín y piano, Sonatina y Homenaje a Ravel para piano, Introducción y Allegro para dos pianos, se cuentan entre lo más significativo de la música chilena de nuestros días.

La Revista Musical Chilena, que ha tenido en René Amengual uno de sus más entusiastas animadores y colaboradores, desea al nuevo Director del Conservatorio el más completo éxito en esta labor.

ENRIQUE SORO, CONDECORADO POR EL GOBIERNO DEL PERU

En fecha reciente, el Embajador del Perú, don Javier Correa Elías, entregó al compositor chileno maestro Enrique Soro, la con-

decoración de la Orden del Sol, que le fué conferida por el Gobierno de aquel país, en atención a sus relevantes méritos y a la obra realizada, de resonancia continental, en los dominios de la música.

El maestro Soro ha contribuido asimismo al estrechamiento de las relaciones culturales entre el Perú y Chile. En 1912, cuando el músico chileno comenzaba a destacarse como uno de los grandes valores artísticos de América, obtuvo el primer premio en el concurso abierto por el Gobierno Peruano para la composición de un Himno de los Estudiantes Americanos, cuya letra fué escrita por el poeta José Gálvez, actual Vicepresidente de la República hermana.

HECTOR TOSAR EN CHILE

Como se reseña en la correspondiente sección de nuestra revista, en el pasado mes de Agosto visitó nuestro país el joven compositor uruguayo Héctor Tosar Errecart, quien ofreció, dentro de nuestra temporada oficial de conciertos, los estrenos de algunas de sus obras de mayor significado.

Héctor Tosar nació en Montevideo, el 18 de Julio de 1923. Hizo sus estudios de Piano con el profesor Wilhelm Kolischer, los de Armonía y Contrapunto con Tomás Mujica y los de Composición e Instrumentación con Lamberto Baldi. Inició su carrera musical como pianista, ejecutando numerosos recitales, tanto en el Uruguay como en Brasil; en estos recitales comenzó a dar a conocer sus primeras composiciones, escritas todas ellas para piano. En Julio de 1940, la Orquesta Sinfónica del Sodre, dirigida por el maestro Lamberto Baldi, estrenó la primera obra sinfónica de Tosar: Toccata para orquesta. Al año siguiente, la misma orquesta, con la participación del autor como solista, interpretó el Concertino para piano y orquesta. Acompañó a esta composición un éxito igualmente brillante que el de la anterior. El Concertino para piano y orquesta fué repetido en Montevideo, bajo la dirección del maestro Erich Kleiber, en 1945; pero ya en fechas anteriores había sido ejecutado en Río de Janeiro y en San Pablo, durante las jiras que Héctor Tosar realizó por el Brasil, patrocinadas por el Instituto Interamericano de Musicología.

En Junio de 1946, Héctor Tosar partió a Estados Unidos, para ampliar sus estudios musicales como becado de la Fundación Guggenheim. Estudió Composición con Aarón Copland (1946) y Arthur Honegger (1947). En Estados Unidos dió a conocer algunas de sus obras para piano, para canto y piano y para orquesta. El Concertino fué interpretado por la National Orchestra Association de Nueva York, bajo la dirección de León Barzín y con el autor como solista.

Aparte de las obras enumeradas, este joven compositor uruguayo tiene escritas: Cuarteto para cuerdas (1944), Salmo para soprano, coro y orquesta (1943-1946), Solitude, para soprano y cuarteto de cuerdas, sobre un poema de Rilke (1946), Sonata para violín y piano (1947). Dos piezas para violín, clarinete y piano (1944), Danza criolla para piano (1941, orquestada en 1943), Sonatina, Suite y Sonata, para piano, y varias obras para canto y piano.

ALFONSO MONTECINO

Este joven compositor chileno partió a los Estados Unidos a fines del pasado mes de Agosto para ampliar sus estudios de Composición y Orquestación en la Princeton University, con el destacado músico norteamericano Randall Thompson. Durante su estada en Norteamérica, Alfonso Montecino dará a conocer sus últimas obras y varias composiciones chilenas contemporáneas en actuaciones como pianista.

DISTINCION AL MAESTRO BUSCH

En el concierto extraordinario de la Orquesta Sinfónica de Chile que tuvo lugar el 4 de Agosto en el Teatro Municipal, bajo la dirección del maestro Busch, le fué impuesta al gran director la condecoración de la Orden al Mérito en el Grado de Comendador, que le concedió el Gobierno de Chile por la relevante obra de cultura artística realizada en el país.

El diputado don Enrique Cañas Flores pronunció unas palabras en este acto, para destacar la personalidad del homenajeado y su valiosa contribución a la vida musical chilena.

MALUCHA SOLARI

Becada por el British Council para ampliar estudios de Danza en las escuelas de ballet de Londres, ha partido a dicha ciudad la destacada danzarina chilena Malucha Solari.

Malucha Solari cuenta, a pesar de su juventud, con una brillante carrera artística. Discípula de Andrée Haas, tuvo una relevante participación en las funciones de ballet organizadas en nuestro país antes de la fundación de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Al crearse esta Escuela, Malucha Solari entró a formar parte de ella, como alumna de Ernst Uthoff y de Lola Botka. Pasó poco después al Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza, confiándosele la interpretación de importantes roles en los ballets «Coppelia», «Drosselbart» y otros de gran éxito, ofrecidos por ese conjunto. En la actualidad, Malucha Solari figura como una de las primeras partes del Cuerpo de Ballet y como profesora auxiliar de la Escuela de Danza.

NINO MARCELLI

Desde hace veintisiete años cumple una fructífera labor en San Diego, California, el compositor y director de orquesta Nino Marcelli. Este músico, aunque nacido en Italia, se formó en nuestro país en las aulas del Conservatorio Nacional de Música de Santiago. Inició también su carrera musical con brillante éxito entre nosotros, por lo que, con razón, él mismo se tiene por un músico de Chile.

A su llegada a los Estados Unidos, fundó la Orquesta Sinfónica de San Diego, e inició una intensa labor de conciertos que lo han

situado como figura prominente entre los maestros de la dirección orquestal de ese país. Ha actuado repetidamente con otros conjuntos, fuera del citado, al que pertenece como director titular; así, con la Orquesta Sinfónica de San Francisco, la Filarmónica de Los Angeles, la Bowl Orchestra de Hollywood y otras. Recientemente, una obra inspirada en el folklore aborigen de Chile, «Suite Araucana», obtuvo el primer premio del concurso abierto por la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Como profesor, Nino Marcelli ha dictado cursos en la Universidad de California del Sur, en la Universidad de Idaho y en la Pacific Grove Summer School of Music.

SANTIAGO CRUZ GUZMAN

Don Santiago Cruz Guzmán, crítico musical durante largos años del diario «El Imparcial» de Santiago, ha fallecido en esta ciudad el 22 de Septiembre.

Cruz Guzmán ejerció la profesión de crítico de una manera benévola, en extremo tolerante, como le exigía su carácter cordial y su extremado amor por la música. Fuera de sus actividades relacionadas con este arte, don Santiago Cruz Guzmán se distinguió como abogado, ingeniero y arquitecto urbanista.

CENTENARIO DE LA CANCIÓN NACIONAL

El 17 de Septiembre se conmemoró el primer centenario de la Canción Nacional. El Instituto de Conmemoración Histórica hizo entrega a las autoridades municipales de Santiago de una placa de mármol que fué colocada en la vieja casa de la calle de Santo Domingo, donde vivió el poeta Eusebio Lillo, autor de la letra de nuestro Himno Patrio. El Ministerio de Educación Pública organizó una interesante exposición de documentos, cuadros, impresos y objetos que pertenecieron a Eusebio Lillo y al músico español Ramón Carnicer, compositor del Himno. Entre esos documentos, figuraron manuscritos originales de Eusebio Lillo, las ediciones de los diarios de Santiago y Valparaíso donde apareció por primera vez la letra de la Canción Nacional, diversas impresiones de la música, etc. La exposición fué inaugurada en el Museo Histórico Nacional, con asistencia de S. E. el Presidente de la República, Ministros de Estado, Cuerpo Diplomático y otras personalidades.

La Universidad de Chile, con la cooperación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes, organizó una velada en su Salón de Honor, en la que el folklorista e historiador Eugenio Pereira Salas dictó una interesante conferencia sobre los orígenes de la Canción Nacional. El Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Mario Baeza, interpretó la antigua Canción Nacional de Manuel Robles y la actual, además de varias canciones tradicionales de la época de la Independencia.

ASOCIACION DE COMPOSITORES

En los primeros días de Septiembre, la Asociación de Compositores de Chile eligió nuevo directorio para el período de 1947-1949. Fueron elegidos Alfonso Leng, Presidente; Juan Orrego, Secretario; Pedro Núñez, Tesorero; Enrique Soro y Domingo Santa Cruz, Consejeros.

La Asociación proyecta reuniones mensuales, los Lunes primeros de cada mes, para discutir y comentar las obras de sus miembros, aparte de otras actividades relacionadas con sus fines específicos.

SOCIEDAD MUSICAL DE OSORNO

Esta Sociedad ha elegido el siguiente directorio para el período de 1947-1948: Ana Palma de Aguirre, Presidente; Hilda Godoy, Vicepresidente; Teodoro Willemsen, Secretario; Ernesto Rudloff, Tesorero; Ilse de Turner, Eugenio Yunginger, Paul Angelier, Gonzalo Montecinos, Federico Moeller, Roberto Urizar y Flavio Aguirre, Consejeros.

En la Memoria de la Sociedad Musical de Osorno correspondiente al presente año, se destaca que esta institución ha organizado catorce reuniones musicales y diez conciertos durante el período anterior.

SOCIEDAD MUSICAL DE CONCEPCION

La Sociedad Musical Universitaria de Concepción, presentó los días 5, 7 y 9 de Octubre en el Teatro Concepción, tres conciertos, ejecutados por la violinista Magdalena Otvos Werner, el violoncellista Adolfo Simek-Vojik y la soprano Laura P. de Krahn, acompañados al piano por Hermann Koch y Ana de Carvajal.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

En el Auditorio de la Escuela de Música de la Universidad de Oregón, el distinguido pianista norteamericano George Hopkins, ofreció un concierto de música francesa y americana. Obtuvo un señalado éxito la pieza «Declaración», del compositor chileno Enrique Soro. En el programa figuraron, además de la señalada, obras de Debussy, Ravel, Milhaud, Gershwin, Copland, Bloch y Villa-Lobos.

* * *

La pianista ruso-canadiense Reah Sadowsky, ejecutó el 8 de Octubre, en el Carnegie Hall, con gran éxito la obra «Variaciones y Fuga sobre un Pregón», del joven compositor chileno Juan Orrego Salas.

* * *

En la temporada oficial del Teatro Colón de Buenos Aires, se estrenó a fines de Septiembre la ópera «Erase un Rey», del compositor Juan Casanova Vicuña, con libreto de Carlos Vatie. La crítica argentina destaca con grandes elogios este estreno. El diario «La Razón» dice sobre la partitura: «Casanova Vicuña, que en distintas páginas sinfónicas se acreditó entre nosotros como artista hábil y sensible, ha ilustrado el escenario tan simple—y un poco lento—de su ópera con una música que sabe de los hallazgos agri-dulces de escritura y de timbre que ostenta la técnica moderna y ofrece también efusiones líricas de una elegancia y fluidez innegables. Es la música de un hombre de gusto, que ha logrado conciliar lo burlesco y la melancolía, la ironía y la ternura».

Entre los intérpretes de «Erase un Rey» figuraron los cantantes Felipe Romito, Clara Oyuela, Carlos Giusti, Emma Brizzio, Norma Palmeri, Tota de Igarzábal y Renato Cesari; dirigió la orquesta el maestro Ferruccio Calusio; la coreografía estuvo a cargo de Margarita Wallman y la dirección de escena de Carlos Piccinato.

CONCIERTOS

CONCIERTOS SINFONICOS DIRIGIDOS POR BUSCH

Dentro del sitio reservado a los maestros extranjeros, correspondió a Fritz Busch la dirección de la Orquesta Sinfónica de Chile en cuatro conciertos, que se llevaron a efecto los días 11, 18 y 25 de Julio y 1.º de Agosto, respectivamente.

La de Fritz Busch es una personalidad que pudiera decirse ya está incorporada a nuestra vida de conciertos, como que han sido frecuentes sus actuaciones desde hace más o menos ocho años. Pero esta misma familiaridad de su presencia, lejos de restarle interés, le da, por el contrario, un atractivo mayor, pues este maestro posee el supremo don de saber renovarse en cada concierto, animando con vitalidad insospechada aún las páginas musicales más conocidas. De los directores que nos han visitado, tal vez ninguno como Busch haya conseguido establecer, casi instantáneamente, un nexo emocional directo entre la obra, el conjunto instrumental y el público; así se trate de una composición que se ejecuta frecuentemente, como de una primera audición. Maravillosa cualidad del genio interpretativo de este maestro es ella, a la que cabe unir otra que para nuestros músicos reviste especial valor, la de interesarse en cada visita por ejecutar composiciones de autores nacionales, con lo que su estada entre nosotros es doblemente significativa y valiosa.

En su primer concierto, Fritz Busch presentó la Obertura «Festival Académico» de Brahms; las «Variaciones sobre un tema

de Haydn» del mismo autor; el estreno absoluto de «Metamorfosis», última obra escrita por Richard Strauss, y la «Quinta Sinfonía», de Beethoven.

Dos aspectos muy diferentes de la obra de Brahms, mostraron las obras programadas. Comprendemos lo que para el público alemán, y sobre todo para el de formación universitaria, representa escuchar los temas de canciones estudiantiles que les recuerdan tiempos pasados. Pero, aparte de ello, y observando únicamente el aspecto musical a que se ve reducida entre nosotros, la grandilocuente Obertura «Festival Académico» es poco más que tolerable, ya que su desproporcionada textura orquestal y el endeble contenido temático no forman, de manera alguna, un total equilibrado. De mucho mayor valor son, sin duda, las «Variaciones sobre un tema de Haydn», donde la maestría que poseyó aquel músico para dar interés a la variación (expuesta de manera indudable en las Variaciones para piano sobre un tema de Paganini), se hace presente a través de una orquestación maciza, como es siempre la suya, pero de innegable interés artístico. Busch animó estas obras con absoluta propiedad estilística.

La última obra escrita por el anciano maestro Ricardo Strauss «Metamorfosis», para una agrupación de veintitrés ejecutantes de instrumentos de cuerda, nos puso frente a un significativo fenómeno de agotamiento en la vigorosa personalidad del creador de «Till Eulenspiegel». En efecto, esta obra es muy poco más que una divagación orquestada con acierto: ella recuerda—y tan sólo lejanamente—la mano del potente músico que fué Strauss, ahora reducido en su dimensión como hombre y como músico, pues poco después de escribir esta «Metamorfosis», expresión de su ocaso como creador, fué llamado a comparecer ante el tribunal de desnazificación en su patria. Triste destino de una de las figuras cumbres en la música de este siglo y particularmente de la música alemana. «Metamorfosis», si en algo recuerda pasajes de «Muerte y Transfiguración» u otros poemas sinfónicos de su autor, es para darnos cierta oscura sensación de angustia, sensación que se acentúa profundamente al usar, ya en el final de la obra, el tema de la Marcha Fúnebre de la Sinfonía Heroica de Beethoven.

Finalmente, Fritz Busch ofreció una versión de la Quinta Sinfonía de Beethoven, sobre la cual juzgamos innecesario insistir, pues ya es sabido sobradamente, cuanto puede obtener de la música beethoveniana este director, cuya potencia recreadora encuentra en ella un campo apropiado para manifestarse con toda amplitud.

En su segundo concierto, Fritz Busch presentó la Sinfonía «El Reloj» de Haydn, las «Variaciones Sinfónicas», de Dvorak y la Cuarta Sinfonía de Schumann.

La ejecución de la Sinfonía «El Reloj», bastante conocida de nuestro público de conciertos, estuvo animada con la fina y exacta batuta que era de suponer en su director, y con la cual logró renovar el atractivo de esta divulgada producción del padre de la sinfonía. El estreno de las «Variaciones Sinfónicas» de Dvorak, nos puso en contacto con una obra de dimensiones muy extensas, en la que el

autor checo se complace en querer demostrar su adhesión a moldes formales germánicos en los que, sin duda, no logra obtener mayor interés, salvo en lo que recuerda la producción de un Brahms o un Wagner. Dvorak no consigue marchar mucho más allá de una excesiva frondosidad sonora, condimentada con uno que otro rasgo tomado al rico folklore de su patria.

Terminó este concierto con una ejecución, profundamente lírica, de la poética Cuarta Sinfonía de Schumann, obra de méritos singulares en que la rica personalidad del autor despliega su fantasía y su peculiar manera de desarrollar a través de una construcción alejada del academismo, llevada a cabo con una orquestación brillante. Este concierto, —cuyo programa en líneas generales era de excesiva densidad,—logró en Fritz Busch el animador profundo que necesitaba. La Orquesta respondió bien a las exigencias del maestro.

En el tercer concierto, escuchamos a Busch dirigir la «Obertura Leonora N.º 2» de Beethoven, la «Décima Sinfonía» de Franz Schubert y, como estreno en Chile, la «Cantata de Navidad» del músico chileno Juan Orrego, en que participó como solista la soprano Adriana Herrera de López.

Diremos primeramente que la ejecución presentada de la Obertura Leonora N.º 2, fué digna de marcar una fecha en la actividad de nuestra orquesta. Tal vez nunca antes pudo apreciarse con mayor propiedad la dramaticidad y el interés sinfónico que forman la substancia de esa página admirable de la obra beethoveniana. Pasaremos ahora a la Décima Sinfonía de Schubert para decir que, a pesar de cuanto la riqueza de las ideas schubertianas dan a esa extensa obra, calidad que no puede negarse, tal vastedad se obtiene a través de repeticiones que, a nuestro juicio, en los días que corren podrían omitirse, para evitar así la caída del interés del auditorio. Si las repeticiones de fragmentos, utilizadas en la obra de los autores clásicos, muy a menudo no son respetadas al pie de la letra por los directores actuales, sin mayor desmedro para la apreciación del pensamiento de sus autores, bien podría hacerse algo similar con esta Sinfonía, cuyos cuarenta y cinco minutos son a todas luces excesivos, a pesar de la vitalidad y el lirismo que encierran.

El estreno de la «Cantata de Navidad» de Juan Orrego, merece un comentario más detenido. Ya con ocasión del estreno de otra obra suya llamamos la atención sobre la coincidencia de este joven músico con otros representantes de la nueva generación de compositores chilenos, en cuyos estilos se advierte un retorno al predominio expresivo y al uso simplificado de los recursos técnicos. En ellos, los avances dados al arte musical por las diversas escuelas europeas de este siglo, lejos de seducirles en desmedro de la espontaneidad del discurso musical, aparecen usados con deliberada medida, subordinados a la preocupación expresiva. Esto mismo, pero en un nivel de depuración y de elevación estilística que es todo un mensaje de renovación para nuestra música, es lo que encontramos en esta Cantata. Sobre textos de San Juan de la Cruz y de Lope de Vega, Orrego usa una escritura fluida, de lineaturas precisas, en que se hace presente un hálito emocional y poético, ornado de sugerencias

arcaizantes, dentro de un elevado estilo. Es, en total, una obra surgida de una inspiración sana y espontánea, en cuya acertada realización, se combinan la voz y los diseños orquestales, depurados hasta lo indispensable, en el servicio de una refinada sinceridad expresiva. Seguimos insistiendo en que esta vuelta a la simplicidad marca un rumbo nuevo para nuestra música, que ahora, a través de Orrego y de otros músicos de su generación, ya no utiliza, por innecesaria, cierta beligerancia estilística, armada con áspera acritud sonora, con que la generación anterior de músicos chilenos (y de otros países americanos) quiso subrayar su decisión de romper con el tradicionalismo y ponerse al día con las nuevas tendencias que agitaron los primeros treinta años de este siglo. Que dicha beligerancia no obsta para que en nuestra música se hayan producido obras de calidad, consideramos innecesario demostrarlo, pero, sin duda, es interesante constatar que viene ahora—y precisamente del sector juvenil—una actitud crítica frente a lo entendido por «modernismo musical», con su complejidad de recursos y de teorías, frente a las cuales los jóvenes músicos de hoy no se sienten de manera alguna en actitud de acólitos. Para nosotros, esto es un signo de madurez, y por ello lo saludamos como una corriente de indudable trascendencia para nuestra música. Volviendo a la obra en sí misma, diremos que a través de Busch y de la voz de Adriana Herrera, soprano cuyas reconocidas condiciones musicales le permitieron una actuación destacada, esta obra produjo una profunda impresión en el auditorio, que la premió con insistente y prolongado aplauso.

Para dar término a su actuación en esta temporada, el maestro Busch eligió un programa que comprendía obras de Max Reger, Mozart, Strawinsky y Wagner. Las «Variaciones sobre un Coral», del ceñudo contrapuntista alemán, son muestra de un arte sabio ciertamente, pero estático, sin vuelo ni fuerza comunicativa; nos señalan que la solidez y el interés de la construcción no siempre son equivalentes a la belleza. Todo lo contrario, nos muestra la siempre nueva Sinfonía «Linz» de Mozart, cuya estructura llena de interés encierra ideas de ascendencia dramática muy acusada y aparece trabajada con esa gracia y elevación que caracteriza el arte del maestro salzburgués. La ejecución de esta obra alcanzó contornos superiores como era de esperarlo, pues es sabido que Busch es uno de los intérpretes mozartianos más destacados en la hora presente.

En la última parte del programa el maestro ejecutó en primera audición, el «Scherzo a la rusa», una de las últimas producciones de Igor Strawinsky. Cuanto de característico posee la orquestación del genial músico se hace nuevamente presente en esta obra, en que el interés con que aparece elaborado un sencillo motivo popular ruso, no exento de cierto matiz irónico, pone de relieve el inagotable poder que, como creador de sonoridades, distingue a esta figura relevante de la música contemporánea. Por último, Busch dirigió dos trozos de Wagner, «Encantamiento del Viernes Santo» y «Preludio de los Maestros Cantores». Siendo como ha sido Busch quien ha logrado mayor profundización y poesía en las ejecuciones que se han ofrecido de Wagner entre nosotros, no puede extrañar el

resultado impresionante que logró frente a estas conocidas partituras, cuya fuerza y dramatismo llegaron hasta el auditorio con renovado vigor. La Orquesta Sinfónica de Chile tuvo en este concierto una de sus mejores actuaciones de la temporada.

DOS NUEVAS PRESENTACIONES DE PAUL PARAY

Después de actuar en Buenos Aires, volvió a Chile el maestro francés Paul Paray para dar término a la serie de cuatro conciertos que había dejado iniciada durante su visita en el mes de Junio. Los conciertos bajo la dirección de Paray se realizaron los días 8 y 14 de Agosto.

El director francés ofreció en el primero de sus conciertos obras de Mozart, Schubert, Roussel y Mussorgsky. Se ejecutó la Obertura «Bodas de Fígaro» (bella página mozartiana que pasará a la historia anecdótica de nuestra música, gracias a un «crítico» que observó «errores de fraseo» en sus inexistentes partes de trombón) de la cual obtuvo una versión que, sin duda, ha sido superada en anteriores ocasiones por nuestro conjunto orquestal. A continuación, la Sinfonía en Si menor, llamada «Inconclusa», de Schubert, de la cual Paray supo sacar partido en cuanto sus temas de lánguida expresión le permitían hacerlo, aunque dicha languidez apareció peligrosamente acentuada en el segundo movimiento de la sinfonía, en que el Andante con moto quedó muy cerca de un Adagio, con indudable relajación de la trabazón formal que fué afectada sensiblemente por tan acentuada lentitud.

En suite completa, Paray ejecutó a continuación «El Festín de la Araña», del músico francés Albert Roussel, quien estrenó este ballet en París en 1913. El lenguaje musical de Roussel, más cercano al de contornos precisos y finamente coloreados de un Fauré, que al evanescente fluir armónico de un Debussy, encontró fiel traductor en Paul Paray, quien animó la partitura con batuta certera y sensible.

El número final fué la versión orquestal de Ravel para los «Cuadros de una Exposición» de Mussorgsky. La síntesis de dos mentalidades geniales, una en el terreno de la creación y otra en el de la orquestación, no ha podido ser más fructífera en resultados. El lenguaje poderosamente dinámico, y aun plástico, del músico ruso, aparece revestido con la deslumbradora paleta orquestal raveliana, que encuentra siempre nuevas posibilidades para traducir las imágenes sonoras, en una fantástica acumulación de efectos y hallazgos a cual más novedoso. Es cierto que tal obra, por la compleja disposición instrumental, habría necesitado un ensayo más prolongado, a fin de evitar ciertas «infidelidades» corrientes en los instrumentos de metal, pero pese a ello, la versión de Paray logró ser expuesta en forma correcta por la orquesta, quien recibió, junto con el maestro, el entusiasmo y merecido aplauso del público.

El segundo y último de sus conciertos, fué dedicado a obras de Berlioz, Debussy y Rimsky Korsakoff. La «Sinfonía Fantástica», obra que nos dice mucho de aquella inquietante personalidad artís-

tica que fué la de Berlioz, compositor y crítico, dueño de una arrogancia militante que le hacía proclamar y difundir sus principios estéticos ya fuera escribiendo o componiendo y siempre con una fogosidad contagiosa, fué ejecutada en ese concierto. Hoy en día, lejos del ambiente que allá por 1830 vió aparecer súbitamente aquel audaz innovador musical que provocó las más agrias disputas, nos queda, sin embargo, frente a la música de Berlioz, una admiración sincera por su audacia innovadora expresada, sobre todo, en el manejo de la orquesta, fuente a la que concurren ávidamente no sólo Liszt y Wagner, sino hasta algunos de «los Cinco» rusos. En la «Sinfonía Fantástica» hay trozos como la «Marcha al Cadalso» y el «Sueño de una Noche de Aquelarre», que dicen elocuentemente de la anticipación genial demostrada por Berlioz frente al desarrollo que la música sinfónica tendría muchos años más tarde. Desafortunadamente la versión ofrecida por Paray no consiguió estar a la altura de los méritos indiscutibles de la obra. Pudo observarse cierta tendencia a conseguir efectos muy exteriores, con olvido de la profundización que necesita el fuerte dramatismo que encierra la composición, muy ajena, por cierto, a todo preciosismo de matización o de fraseo, en los que el maestro francés suele incurrir.

Algo extraña fué también la versión ofrecida por Paray de «La Mer» de Debussy. Quien le ha escuchado excelentes realizaciones de obras francesas modernas, no habría esperado ciertamente que el trípico debussyano pudiera fragmentarse en sus manos al extremo de convertirlo en una yuxtaposición de trozos carentes del impulso y el nexo vital que les une, pese a que no hay asomos de conceptos formales tradicionales en esta obra fundamental de la música «impresionista». Se dió, por ello, muy disminuída en sus valores tan compleja obra, cuyas sutilezas sonoras van engastadas siempre en un total sólidamente construído. Y luego se ofreció la ejecución número cien mil del «Capricho Español» de Rimsky Korsakoff. Tan demasiado conocida y popularizada partitura, pese a su brillante ropaje orquestal, coloreado al uso de la época, da de sí muy poco para ofrecer una versión que pueda llamarse original. En esta ocasión fué animada con una agitación danzante que sirvió a maravilla para ilustrar los pasajes más característicos. Su melodismo, lleno de gratas sugerencias, y el fastuoso despliegue sonoro estuvieron expuestos con propiedad, y el público supo demostrar su entusiasmo aplaudiendo en forma digna de otros tiempos, de aquellos en que esta obra se ejecutaba dos y tres veces en cada temporada.

CONCIERTOS DIRIGIDOS POR VICTOR TEVAH

Los tres últimos conciertos de la temporada sinfónica del presente año, estuvieron a cargo del maestro chileno Víctor Tevah.

En el primero de ellos, se ejecutaron obras de Mozart, Beethoven y Debussy, a saber: La «Pequeña Serenata Nocturna», el «Concierto para violín y orquesta» y «La Demoiselle Elue», respectivamente.

La de este concierto ha sido, sin duda, una de las actuaciones

más afortunadas del maestro Tevah, ya que la interpretación del escogido programa alcanzó en todas sus partes un nivel artístico muy elevado. La «Serenata Nocturna» de Mozart, cuya inagotable belleza resume maravillosamente lo distintivo del arte mozartiano, tuvo en esta oportunidad una realización verdaderamente magistral. Si es ya reconocido que Tevah sabe sacar un partido extraordinario de las obras de autores clásicos, esta vez lo confirmó de manera irrefutable al obtener una ejecución tan depurada, exacta y finamente expresiva como exige el arte de Mozart.

En el Concierto para violín, de Beethoven, actuó como solista Fredy Wang, primer violín de la orquesta. Buena afinación, expedición técnica y un serio concepto musical acreditó al solista frente a esta obra, fundamental para todo cultor del arte del violín, dando a su parte un relieve que en todo momento se mantuvo a la altura del interés que Tevah dió al acompañamiento orquestal, por otra parte mucho más que un acompañamiento, ya que este concierto es casi una sinfonía con violín concertante.

En la tercera parte, con la colaboración del Coro «Ana Magdalena Bach», que dirige Marta Canales y de las cantantes Carmen Barros y Teresa Orrego, se ofreció una versión de la «Demoiselle Elue», esa fina estampa musical, que no por ser obra de la juventud de su autor es menos representativa del nuevo rumbo tomado por la música de su época. Muchos de los elementos que más tarde desarrollaría ampliamente el creador de «Pelleas et Melisande», se hacen presentes en los suaves contornos melódicos, en cierta vaguedad tonal, en la atmósfera irreal que surge de este poema lírico. El coro femenino «Ana Magdalena Bach», como es sabido uno de los mejores conjuntos de su género existentes en el país, actuó con toda eficiencia con sus bien equilibradas voces y su depurada escuela musical. En nuestra opinión consideramos, sin embargo, demasiado numeroso el conjunto coral usado en esta obra, pues, la dicción francesa se afectaba y asimismo la sutileza del tejido armónico. Las solistas actuaron con entera posesión de sus roles, y demostraron las dotes musicales y vocales que les son reconocidas. El maestro Tevah realizó una seria labor de concertación, dando término con mucho brillo a uno de los conciertos mejores de la temporada.

El segundo de los conciertos de Tevah se realizó con un programa que comprendía la Sinfonía «Londres» de Haydn, la «Tocata» y «Concertino para piano y orquesta» del músico uruguayo Héctor Tosar y la Fantasía de «Romeo y Julieta» de Tchaikowsky.

La interpretación de la Sinfonía de Haydn, que Tevah ha dirigido en varias ocasiones, alcanzó una calidad consecuente con lo que el director ha sabido demostrar frente a obras de autores clásicos. Esto nos ahorra mayores detalles, pues sería redundar en el elogio que merece su trabajo de dirección en este aspecto.

Las obras de Héctor Tosar, joven músico uruguayo de poco más de veinte años, acreditan un músico de auténtica estirpe. Su lenguaje un tanto ampuloso y con cierto exagerado despliegue de medios orquestales, no deja dudas respecto de lo que este compositor ha logrado asimilar en técnica y aun en orientación estética,

frente a las personalidades más salientes de la música contemporánea. A Tosar le preocupa la búsqueda de sonoridades y el juego variado de la orquestación, a la vez que el interés rítmico, que sobresale en la elaboración de sus temas. De las obras ejecutadas, la que mejor pueda representar un lenguaje propio, tal vez sea la *Tocata*, en que se hace presente una fibra musical de calidad indudable, inteligentemente revestida con una interesante orquestación. El «Concertino», con tener pasajes muy bien logrados entre una verdadera efusión orquestal, no la juzgamos como que haya conseguido equilibrarse en sus tres movimientos, pues los dos primeros nos parecen mucho mejor logrados que el último, en que hay una desmesurada euforia sonora, algo carente de justificación. Cuando se tiene veinte años, se puede incurrir en exageraciones, y no importa constatarlo sino para demostrar la indudable vitalidad que posee el estilo de Tosar, en quien hay un músico a carta cabal que, años adelante, dará a la nueva música americana—como ya lo está dando—una aportación de valor sobresaliente.

La *Fantasia* de «Romeo y Julieta», de Tchaikowsky, ha sido ejecutada por Tevah en oportunidades anteriores. El dramatismo y el vuelo lírico que el músico ruso impuso a esa construcción sinfónica de vastas dimensiones, una de las obras mejores del romántico y solitario compositor, tuvo en Víctor Tevah un animador profundo y vigoroso. Como en ocasión anterior, el maestro obtuvo una versión cuya vitalidad y brillo sonoro animó con nuevos bríos la sólida estructura de esta difundida partitura.

La temporada sinfónica de abono llegó a su término, con el concierto ofrecido el Viernes 5 de Septiembre, siempre bajo la dirección de Víctor Tevah, y que contó con la participación del Coro de Concepción.

En este concierto, de relieves excepcionalmente destacados, se ejecutaron dos obras sinfónico-corales en primera audición; fueron ellas la *Cantata N.º 4*, «Christ Lag in Todesbanden», de J. S. Bach y la «Misa de Requiem» de Gabriel Fauré.

El programa se inició con la transcripción para orquesta del *Preludio y Fuga en Re*, para órgano, de Bach, realizada por Eduardo Van Dooren, compositor holandés de larga actuación artística en nuestro país. Esta transcripción, que acredita un músico de sólida técnica, realza la obra original sin llegar a los extremos efectistas que son comunes en varias conocidas transcripciones de J. S. Bach, y conserva un marco de austeridad muy apropiado.

El Coro de Concepción actuó con brillo en la ejecución de la *Cantata N.º 4* de Bach, una de las más hermosas y divulgadas cantatas de iglesia entre las cerca de trescientas debidas al Cantor de Santo Tomás de Leipzig. Da que pensar, cuando ahora nos es dado escuchar esta obra con un coro y un conjunto orquestal de excelentes condiciones, lo que era la ejecución de estas cantatas, en vida de J. S. Bach, entregadas al arbitrio de un coro reducido, díscolo e irreverente. Ahora, en cambio, el mensaje musical, con toda su pura luz mística, se realzó en toda su grandeza al poder escucharse en con-

diciones de ejecución como nunca pudieron lograrse mejores en nuestro medio.

La Misa de Requiem de Fauré, es más una obra escrita con idioma amable, de contornos sensitivos, que la traducción hondamente trágica de lo que encierra el tema de la misa funeral. Fauré no logra, por ello, alcanzar profundidad expresiva ni siquiera para evitar el no contradecir, como lo hace, el texto litúrgico con el musical, cuyas manifestaciones no logran adquirir un relieve siquiera cercano a él. En el lenguaje de Fauré, sutilmente armonizado, pero sin patetismo ni vigor, las diversas partes de la Misa se disuelven en un blando lirismo, con muchos bellos aciertos, que en las partes de solo,—encargadas en esta ocasión a Blanca Hauser y Jenaro Godoy—, se acercan francamente al modelo operístico. Pero, aparte de estas consideraciones, la obra fué presentada de una manera impecable. Cuanto podía exigirse en matización, fraseo y expresividad, fué alcanzado en la mejor forma por el Coro, los solistas y la orquesta. El maestro Víctor Tevah, supo mantener en todo momento la unidad de la concertación con un trabajo de calidad relevante. Se cerró así, brillantemente, la temporada sinfónica del presente año, con una audición que es demostrativa del alto grado de desarrollo alcanzado por nuestro ambiente musical. Se demuestra pues, con hechos su capacidad para ofrecer audiciones que no eluden parangón con las de los más avanzados medios artísticos extranjeros.

EL CORO DE CONCEPCION EN CONCIERTO DE OBRAS «A CAPPELLA»

Una nueva visita a Santiago, realizó este año el Coro de Concepción, que dirige Arturo Medina, durante la cual ofreció en el Teatro Municipal una audición de obras «a cappella» que se llevó a efecto el Miércoles 4 de Septiembre.

Nos parece innecesario insistir en esta ocasión sobre los extraordinarios méritos artísticos que posee el conjunto coral formado en la ciudad sureña, pues ya dicho coro no sólo ha sobrepasado todo esfuerzo similar hecho en nuestro país, sino que figura a la cabeza de sus congéneres en el Continente. La antigua tradición musical de Concepción, donde las actividades corales se iniciaron hace unos treinta años con la fundación del «Orfeón Ibero-Chileno», dirigido por Pablo Vidales (músico que trajo a Chile el culto de la música coral que mantiene Cataluña a través de su mundialmente conocido Orfeón de Barcelona), ha sido llevada ahora, con el esfuerzo de Arturo Medina, a su más valiosa realización.

La ejemplar disciplina que expone este conjunto, y que le permite obtener los efectos más sutiles en lo que se refiere a matización, fraseo y expresión, dentro de una homogeneidad vocal extraordinaria, a la menor sugestión de su director, pudo ser esta vez nuevamente apreciada a través de un programa que comprendió obras de Victoria, Lassus, Scarlatti, Rameau, Gevaert, y un grupo de composiciones de autores chilenos, como A. Urzúa y J. López. En todas estas obras, la firme personalidad musical de Arturo Medina quedó

de relieve una vez más, al ofrecer interpretaciones dentro del más exigente estilo, para el cual todo elogio está de más. El grupo de obras chilenas, de las cuales destacaremos una valiosa composición del malogrado músico Armando Urzúa Guardia, que acredita las sobresalientes condiciones que poseía este artista, ofreció una oportunidad para apreciar algo de la todavía escasa producción coral de nuestros compositores. Ellos podrían ahora sentirse estimulados ante la posibilidad de ser interpretados por un conjunto tan perfecto como el Coro de Concepción, gracias al cual el arte chileno tiene un nuevo motivo de orgullo.

LA SOPRANO DOROTHY MAYNOR

Tan interesante como valioso es el aporte dado al arte del canto por la raza negra en este siglo. De improviso surgieron de ella figuras de relieve mundial como Marion Anderson, Paul Robeson, Ellabelle Davis y la soprano Dorothy Maynor, cuya visita hemos recibido en Julio último.

En esta artista se ha podido apreciar una base técnica extraordinaria, como que es casi sobrehumana su capacidad de respiración, que le evita todo problema de esa especie, sobre la cual Dorothy Maynor ha conseguido cimentar su excelente escuela de canto y cultivar una fina musicalidad. Su voz, de muy bello timbre y de calidad homogénea en todo su extenso registro, puede, por ello, desenvolverse en condiciones muy favorables y ofrecer, como lo hizo, interpretaciones de señalada calidad.

Dorothy Maynor alternaba en sus programas, arias antiguas, «lieder», trozos de ópera y «negro spirituals», en los que, sucesivamente, iba mostrando aspectos diferentes de su rica personalidad interpretativa. Entre lo mejor de su desempeño recordamos su versión de trozos de Haendel, el Aria de Lía de «L'Enfant Prodigue» de Debussy, y «lieder» de Strauss, Schumann y Schubert, en todos los cuales esta cantante expuso su admirable virtuosismo vocal y la riqueza expresiva de su temperamento. El pianista Ludwig Bergmann acompañó con especial acierto el desempeño de la artista negra, acreditándose como un músico de condiciones destacadas.

LA VIOLINISTA MAGDALENA OTVOS WERNER

Desde comienzos de este año se ha acercado en nuestro país la joven violinista húngara Magdalena Otvos Werner. Formada en el Conservatorio de Budapest, destacó pronto sus condiciones en su país natal, donde recibió elogiosos conceptos de destacados músicos y compositores que apreciaron su desempeño.

Días después de terminar con éxito una jira de conciertos por el sur de Chile, Magdalena Otvos se presentó en el Teatro Municipal, acompañada por Eliana Valle.

Magdalena Otvos presentó un programa de gran responsabilidad, compuesto únicamente por obras de Haendel, Vitali, Beethoven, Brahms y Castrucci. En la interpretación de este programa la joven

violinista acreditó un temperamento musical de innegable calidad y sobresalientes condiciones técnicas. No negaremos su indudable afición por el estilo brillante de la ejecución que le llevó en algunos casos, a forzar los marcos formales de las obras, e incluso a colocar el interés virtuosístico sobre el interpretativo. Como asimismo el que incurriera en algunos defectos de técnica que afectaron su ejecución pasajeramente. Todo esto es fácil de corregir con los años y el trabajo constante, pues lo principal, la materia prima de una ejecutante de calidad, está allí sin ninguna duda. De su concierto, lo mejor, a nuestro juicio, ha sido el Concierto de Castrucci, en el que se aliaron la seguridad de ejecución y la musicalidad de esta joven artista en una interpretación feliz. Eliana Valle demostró nuevamente en esta ocasión ser la pianista chilena que mayores méritos ha logrado reunir entre las que cultivan el difícil arte de acompañar.

SONIA VERBITZKY Y LOYONNET

En el Teatro Municipal, con un programa de extraordinaria calidad, se presentó el 24 de Julio la cantante rusa Sonia Verbitzky, acompañada por el pianista francés Paul Loyonnet. Sonia Verbitzky participó en el movimiento musical europeo como intérprete de las obras de canto escritas por las grandes figuras de la música de este siglo, durante una época prolongada. En su concierto presentó el ciclo completo de «Amores del Poeta» de Schumann; «Cinco canciones para niños» de Silvestre Revueltas, y las «Infantiles», de Mussorgsky.

Es inevitable que el tiempo logre afectar a un cantante en su aspecto meramente físico, restándole posibilidades en los medios vocales. Pero lo que el tiempo no logra dañar es la riqueza musical, la profundidad interpretativa y la seriedad artística, cuando se la posee de verdad. Esto sí que Sonia Verbitzky entregó y con exceso, al auditorio que la escuchó. Por ello las versiones de Schumann fueron, desde el punto de vista interpretativo, elevadas muestras de la calidad musical de esta artista, como asimismo, y especialmente, las «Infantiles» de Mussorgsky, cantadas en su idioma original, en que la mano genial del maestro ruso se muestra con toda su fuerza. En castellano cantó Sonia Verbitzky las «Canciones Infantiles» de Silvestre Revueltas, malogrado músico mexicano, en las que pudieron apreciarse sus interesantes condiciones de compositor y su inspiración fresca y original. El pianista Loyonnet, acompañó con muy adecuada comprensión del importante papel que posea el piano en tan selecto programa.

EL GUITARRISTA ALBOR MARUENDA

Después de varios años de ausencia de Chile, el guitarrista Albor Maruenda ofreció un concierto en la Sala Cervantes, en el mes de Agosto. En el programa figuraban obras de autores españoles como Milán, Sanz, Sors, Tárrega, Falla, Albéniz y Moreno Torroba, además de un grupo de composiciones de J. S. Bach y Haendel.

Son conocidas de nuestro público de conciertos las estimables condiciones musicales de este concertista, a quien se ha podido apreciar debidamente durante su prolongada permanencia en el país. Dichas condiciones de intérprete las mantiene Albor Maruenda, indudablemente, aunque esta vez tengamos que observarle cierta despreocupación por la pulcritud de su técnica y por avanzar más allá de la simple exposición de las obras, sin profundizar debidamente no sólo su aspecto formal, sino el expresivo. El delicado timbre de la guitarra hace necesario que el ejecutante encuentre el medio de poder diferenciar los matices, y de desenvolver claramente la textura de las obras que ejecuta, ya que de lo contrario la monotonía es inevitable. Albor Maruenda, a quien otras veces hemos escuchado muchas de las obras de su programa en mejores condiciones, esta vez no nos satisfizo sino en líneas generales. Pero, aun dentro de las observaciones anotadas, su actuación mantuvo un nivel depurado, particularmente dentro de las obras antiguas, que alcanzaron una cuidada calidad sonora.

OTROS CONCIERTOS

Se presentó en la Sala Cervantes la soprano chilena Irma Munita, de conocida actuación como cantante de ópera, con un programa de «lieder», género en el que actuaba por primera vez. En primer lugar este concierto merece destacarse por el esfuerzo de superación que significa para una cantante de ópera trabajar en un género de mayor exigencia artística que el del repertorio siempre repetido que ofrecen año a año nuestras temporadas líricas. El deseo de superarse se acreditaba con el programa escogido por Irma Munita, que incluía, entre otras, obras de Bach, Beethoven, Liszt, Brahms, R. Strauss y autores españoles y chilenos. El material de voz de Irma Munita, brillante y homogéneo, está manejado con segura escuela. Musicalmente considerada, logró apreciables versiones, sobre todo en Beethoven y Strauss, además de una obra de Leng, en que su desempeño interpretativo estuvo a una altura destacada. La acompañó correctamente el pianista Diego García de Paredes.

* * *

Se ha formado una nueva sociedad musical dedicada a la divulgación de la música de cámara antigua y moderna. Esta es «Euphonia», que se anuncia como «Sociedad Internacional de Música», título ornado de cierto provincianismo que no ha sido hasta ahora debidamente explicado en su alcance. «Euphonia» ofreció el primero de sus conciertos en la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación, el Miércoles 13 de Agosto. Se presentaron en dicha ocasión obras de Purcell, Schoenberg, Mompou, Debussy, del chileno Carlos Lavín y del compositor alemán avencidado en Chile, Hans Helfritz. Sin ninguna duda, lo más interesante fué el estreno de las obras de estos dos últimos autores, como quiera que hasta ahora no se había escuchado nada de ellos en un concierto público. La obra

de Helfritz demostró un músico de seria formación técnica que en los «Cinco movimientos para violín y cello» exploya su estilo, de interés contrapuntístico, con indudables aciertos. La obra de Carlos Lavín, destacado folklorista y compositor, escrita en 1926 sobre textos auténticos de canciones araucanas, para voz, piano y clarinete, es ciertamente un bien logrado esfuerzo de estilización de folklore, pues la melodía aparece revestida con atractivo armónico en una ambientación de tinte impresionista. De los intérpretes de esta audición nos referiremos a Olga Fariña, soprano que cantó las obras de Lavín, y a los pianistas Carlos Oxley y Raúl Garrido, como asimismo los violinistas Pedro D'Andurain y Pablo Garrido y el cellista Atilio Quintano, quienes, pese a no tener mayor práctica en música de cámara, ofrecieron ejecuciones estimables.

La Sociedad «Euphonia», si cuida más el aspecto de ejecución en sus actuaciones posteriores, seguramente podrá desarrollar una interesante actividad en nuestro medio.

* * *

En tres conciertos realizados en el Municipal y en diversas audiciones de Radio, actuó entre nosotros el tenor Tito Schipa, una de las figuras mundiales del arte lírico. Este cantante, cuya prolongada actuación no ha conseguido abatir lo principal de su personalidad, esto es, el cuidado estilo de su canto, siempre refinadamente matizado y fraseado y el grato timbre de su voz, ofreció programas en que por desgracia abundaban trozos de «música de salón» de muy escasa calidad. Pero aún en ello, como en las arias de óperas adecuadas a su registro, su actuación tuvo siempre un interés innegable, el que surge de una voz grata, manejada con absoluto dominio y dentro de una cuidadosa observación de sus posibilidades, sin forzar jamás el límite natural de ella. Le acompañó, no siempre libre de incurrir en arbitrariedades y efectismos, el pianista Federico Longás.

* * *

En la Iglesia de N. Señora de Los Angeles, se realizó, el 3 de Septiembre, el cuarto concierto de este año de la Sociedad «Nueva Música», con un escogido programa de primeras audiciones de obras para órgano y coro. Participaron en esta audición el organista Germán Kock y el Coro de la Escuela Moderna de Música.

En la parte dedicada a órgano sólo, se escuchó un grupo de obras de antiguos autores españoles de los siglos XVI y XVII, como Cabezón, Cabanilles, Aguilera de Heredia y Correa de Araujo, entre las cuales deben destacarse, por su belleza y el interés de su estructura, las «Diferencias sobre la Gallarda Milanesa» y un «Villancico» de Manuel A. de Cabezón, quien, junto a Cabanilles, de quien se ejecutó un interesante «Tiento de Falsas», hablan elocuentemente del tesoro que oculta la música española de esa época y que

no ha sido todavía tan divulgado como merece. El organista ejecutó estas obras con entera posesión estilística.

El coro femenino de la Escuela Moderna de Música y con acompañamiento de órgano, bajo la dirección de Alfonso Letelier, cantó a continuación las «Letanías a la Virgen Negra», de Francis Poulenc, obra de las mejores que se han dado a conocer de este autor, pues reúne de manera muy feliz la expresión propia de una obra de arte religioso a una realización musical depurada, en que el músico francés utiliza novedosos recursos armónicos y vocales. La interpretación de esta obra fué sobresaliente, lográndose por parte del Coro una versión plenamente a tono con la fina textura de la obra.

Dos villancicos anónimos, recogidos en la Isla de Mallorca, para cuatro voces mixtas, cantados con mucho acierto por un octeto del mismo conjunto coral y luego dos obras para órgano de Pachelbel y J. S. Bach respectivamente, pusieron término a este concierto de «Nueva Música», que fué otra bien lograda iniciativa en su labor de difusión musical.

* * *

En la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación, el 11 y 17 de Agosto, ofreció dos recitales el auténtico dúo nacional formado por las Hermanas Loyola. La primera audición estuvo dedicada a obras de música popular, originales de las Hnas. Loyola y escritas dentro del estilo y estructura de las canciones tradicionales criollas y aborígenes. Señalamos como las más interesantes aquellas inspiradas en pregones santiaguinos como *Los Melones*, *Peritas de Agua* y la graciosa resbalosa *Diablito de Talamí*. La segunda presentación de carácter coreográfico-musical ofreció un panorama de los bailes antiguos del país, que fueron ejecutados por Margot y Estela Loyola y elementos masculinos. Hubo conciencia artística en el espectáculo y auténtica gracia dentro de la severidad que la investigación requiere. Las hermanas Loyola pusieron de manifiesto su capacidad para interpretar el folklore de Chile, que sienten muy profundamente y que han estudiado con cariño. Hizo la presentación el escritor y costumbrista señor Antonio Acevedo Hernández.

* * *

En la sala del Instituto Chileno Norteamericano se efectuó el recital ofrecido por Adele Breaux, contralto que desempeña labores pedagógicas en Concepción. La primera parte estuvo dedicada a lieder de Brahms y Strauss, que fueron ejecutados con propiedad de estilo y musicalidad. En las *Prosas Líricas* de Jacques Pillois, los recursos vocales de la contralto le permitieron subrayar con nobleza estas páginas. El programa terminó con un grupo de canciones chilenas y un interesante número de negro spirituals.

DANIEL QUIROGA N.

CRONICA RETROSPECTIVA

Gradus ad Parnassum de Johann Joseph Fux

CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

El unísono, terceras, quintas, sextas y octavas, y todo intervalo hecho a base de estos mismos, son consonancias. Unas son perfectas y otras imperfectas. El unísono, quintas y octavas, son perfectas. Las terceras y sextas, son imperfectas. Los intervalos restantes son disonancias, incluyendo la quinta falsa (quinta disminuida).

Estos son los elementos para toda armonía en música. El propósito de la armonía es dar placer. El placer es estimulado por la variedad de los sonidos. Dicha variedad resulta de la progresión de un intervalo a otro, y la progresión se obtiene por medio del movimiento. El movimiento en música se realiza al pasar de un intervalo a otro en cualquiera dirección, ascendente o descendente; esto puede ocurrir de tres maneras distintas: por movimiento directo, por movimiento contrario o por movimiento oblicuo.

CONSONANCIAS PERFECTAS E IMPERFECTAS EN EL CONTRAPUNTO DE NOTA CONTRA NOTA

José.—¿Podría usted explicarme, mi querido maestro, por qué en el contrapunto de nota contra nota deben emplearse más consonancias imperfectas que perfectas y cuál es la razón por la cual en el comienzo y final del ejercicio deben aparecer las perfectas?

ALOYSIO.—Vuestra precipitación me fuerza a explicar la materia desordenadamente, pero a pesar de ello la celebros. Las consonancias imperfectas son

más armónicas que las perfectas. Por lo tanto, si una composición de esta especie que tiene sólo dos voces y que, por lo tanto, es muy simple, contiene muchas consonancias perfectas, resulta pobre como armonía. La regla que se relaciona con el comienzo y final puede explicarse de esta manera: el comienzo debe expresar perfección y el final relajamiento. Desde el momento que las consonancias imperfectas son específicamente faltas de perfección y no expresan relajamiento, el comienzo y final deben ser confeccionados a base de consonancias perfectas.

SEGUNDA ESPECIE DE CONTRAPUNTO

ALOYSIO.—Antes de iniciar la explicación de esta especie, debéis saber que envuelve el problema de las medidas binarias. El compás se divide en dos partes iguales, la primera de las cuales se expresa como tiempo fuerte y la segunda como tiempo débil. El tiempo fuerte lo denominaremos con el término griego «thesis» y el débil como «arsis». La segunda de las especies en contrapunto se obtiene situando dos notas de una voz contra una de la otra. La primera de estas notas está en la thesis y debe ser siempre consonante. La segunda está en el arsis y puede ser disonante si se aparta de la precedente por marcha conjunta. Sin embargo, si se aparta por salto de una tercera o mayor, debe ser consonante.

José.—¿Fuera de esto, cuentan para esta especie los principios enunciados

en el contrapunto de nota contra nota?

ALOYSIO.—Ciertamente; agregando que, en esta especie, el penúltimo compás debe ser una quinta seguida por una sexta mayor, si el Cantus Firmus, o coral, está en la voz inferior. Y si éste está en la voz superior, debe ser una quinta seguida por una tercera menor.

Sería conveniente que hicierais un ejercicio antes de proseguir. Procedamos para ello a escoger un Cantus Firmus.

JOSÉ.—Lo trataré y os ruego seáis paciente si incurro en errores. Todavía tengo escasos conocimientos de la materia.

CONTRAPUNTO A TRES PARTES

ALOYSIO.—Que la composición a tres partes es la de mayor perfección, es evidente, puesto que en ella puede hacerse uso de una triada completa sin necesidad de agregar otra voz.

JOSÉ.—Estoy ansioso por saber cómo debe escribirse esta clase de composiciones, a pesar de que temo que haya en ello tantas dificultades que me confundan.

ALOYSIO.—No hay motivo de inquietud, si os aseguráis comprender con claridad todas las reglas que os enseñaré y recordar los principios que rigieron para el contrapunto a dos voces.

Comenzaremos, como en el caso anterior, por ejercicios de nota contra nota a tres partes, cuidando de que las dos voces superiores sean consonantes con la voz inferior. Hay que observar aquí que la triada armónica debe usarse en cada compás si no hay razones especiales que lo impidan.

JOSÉ.—¿Qué es una triada armónica?

ALOYSIO.—Es la combinación de los intervalos de tercera y quinta.

(Fux aplica el término de «triada armónica» sólo para los acordes en posición fundamental y no para sus inversiones).

JOSÉ.—¿Y por qué algunas veces resulta imposible usar la triada?

ALOYSIO.—Ocasionalmente, para obtener una línea melódica mejor, os

veréis obligado a emplear consonancias que no pertenecen propiamente a la triada, como ser sextas y octavas. Mas, a menudo lo haréis para evitar la sucesión de consonancias perfectas.

(Fux llama sucesión de consonancias perfectas a las quintas y octavas paralelas).

EPILOGO

JOSÉ.—El camino que me habéis señalado, venerable maestro, es rudo y espinoso. Se hace difícilmente posible dedicar el tiempo a una tarea tan dura sin agotarse.

ALOYSIO.—Entiendo vuestro temor, mi querido José. Y simpatizo con él. Pero la montaña de las musas sólo se alcanza por un sendero tortuoso. No hay técnica, por modesta que sea, en la cual el aprendiz no deba pagar el noviciado por lo menos de tres años. ¿Qué puedo decir entonces de la música, la que no sólo sobrepasa a toda ciencia y arte en ingenio, dificultad y riqueza, y no tiene rival entre las demás artes liberales? Los beneficios que vuestro esfuerzo pueda traerós, la esperanza en el éxito, la facilidad para escribir lo que gradualmente iréis adquiriendo, y la firme seguridad de saber que lo que hacéis está bien hecho, podrá daros valor.

JOSÉ.—Parece, venerado maestro, que deseáis poner fin a nuestro trabajo.

ALOYSIO.—Sí. ¿Habéis notado con qué debilidad y torpeza, puedo hacer frente a mi vieja enemiga, la gota, que se ensaña contra mí? Había intentado agregar a estas lecciones algunas sobre composiciones a más de cuatro partes. Sin embargo, quiero deciros que quien domina la técnica de escritura a cuatro, tiene el camino abierto a las demás, puesto que a medida que las voces aumentan, las reglas deben ser observadas con menor rigidez.

Que os ayude la suerte y rogad a Dios por mí.

(Publicado en 1795, el «Gradus ad Parnassum» de J. J. Fux, fué el tratado de contrapunto en que estudiara Haydn, Mozart y Beethoven).

EL RINCON DE LA HISTORIA

El Centenario de la Canción Nacional

El 17 de Septiembre de 1947 cumplió cien años de gloriosa vida ciudadana la Canción Nacional; es decir, para hablar con mayor propiedad, la letra que escribiera en 1847 el noble poeta romántico don Eusebio Lillo. Por esa época de 1847, en que el Ministro de Relaciones don Manuel Camilo Vial pidiera los nuevos versos al joven vate, por entonces en su vigorosa veintena, contaba el país con un primigenio Himno Nacional, que había compuesto en 1820 el más chileno de nuestros músicos iniciales: Manuel Robles, el simpático cojo Robles, que tenía en su alma la tradición secular de la colonia, porque era torero, encumbrador de volantines y cantor de tonadas. En la música de su Himno latían los acordes muy siglo XVIII de un conocedor de Mozart y de Haydn, que fueron sus modelos. El pueblo, si bien había olvidado a Robles, voceaba frenética y patrióticamente en las grandes ocasiones esos versos volcánicos, violentos y sinceros, escritos por el argentino chileno don Bernardo Vera y Pintado en el fragor mismo de la acción revolucionaria.

Largos días titubeó el poeta Lillo. Su exquisita visión artística echaba de menos en los versos de Vera y Pintado todo lo que para él significaba lo nuestro: el mar, la montaña. Pero sentía también su alma de libertario y político de barricadas, que había de sostener el fusil en mano sus ideas democráticas en 1851, que en ese coro latía una gran tradición de democracia y libertad. Teníamos al igual en 1847, una música asociada a los grandes triunfos de la raza, aquella que había compuesto en Londres en 1827,—que escrúpulos eruditos nos hacen retrotraer a 1826,—don Ramón Carnicer, músico catalán que había sentido en carne propia el despotismo de Fernando VII en contra del cual habían luchado los chilenos. Esta doble inspiración movió la pluma de don Eusebio Lillo y con pulso firme escribió, al tenor del pentagrama de Carnicer, las estrofas henchidas de dulce poesía de nuestro Himno Nacional. Como reminiscencia y eslabón de enlace con la Patria Nueva, quedaban incorporados al nuevo Himno los versos del coro de Vera y Pintado:

Dulce Patria, recibe los votos
con que Chile en tus aras juró
que o la tumba serás de los libres
o el asilo contra la opresión.

Esa tarde del 17 de Septiembre de 1847 hubo paz espiritual entre Chile y España y el encargado de negocios don Santiago Távira, pudo escribir a su ministro el Duque de Sotomayor: «La letra del Himno Nacional que se canta en el Teatro en presencia de las autoridades, poniéndose todos los espectadores de pie, a imitación

de lo que se practica en Inglaterra cuando se entona el «Dios Guarde al Rey», ha sido modificada».

Quedaban todavía los problemas técnicos. Se cantaban con entusiasmo las estrofas, pero en la difícil partitura de Carnicer había algo que no prendía. Por estas razones fué el empeño de diversos músicos nacionales, Eliodoro Ortiz de Zárate, Fabio de Petris y don Enrique Soro, de adaptar y fundir letra y música. Por decreto de 12 de Agosto de 1909, firmado Montt-Domingo Amunátegui, afianzado por el reciente firmado por Aguirre Cerda-Raimundo del Rfo (27 de Junio de 1941) que restableció en la quinta estrofa el adjetivo «tranquilo», se llegó a establecer el canon de la Canción Nacional y el Himno de Ramón Carnicer, remozado por la letra de don Eusebio Lillo, es la voz auténtica con que el pueblo de Chile expresa sus alegrías y dolores.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

José Subirá. Historia de la Música Teatral en España. Colección Labor. Barcelona. 1945.

Este manual de José Subirá, autor que se ha consagrado en el campo de la musicología por su valioso aporte al estudio de la tonadilla escénica, aborda el vasto tema del desarrollo de la música teatral en España. Ha sido escrito en síntesis histórica y se ha procurado dar el mayor margen posible a la amenidad y al desfile de músicos y danzantes del antiguo tablado español. Apoya Subirá su construcción en los eruditos textos de la escuela musicológica del siglo XIX, representada por Pedrell y sus discípulos, en las prolijas monografías literarias de Emilio Cotarelo y en la colección que reuniera Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca de Madrid. Fiel a los propósitos de esa escuela, Subirá se ve contenido por la brevedad de la síntesis, pues cada capítulo podría ser desarrollado en forma monográfica. Le resulta difícil moverse en un campo tan dilatado, en el espacio y en el tiempo, pero logra presentar un útil compendio para los estudiosos que necesitan tener a su disposición obras genéricas. El libro se abre con un capítulo en que se buscan los gérmenes de la música teatral en los *misterios* que, como los de Mallorca o Elche, tienen actual vivencia escenográfica, pero cuya música no corresponde a la primitiva. El siglo XV se llena con la figura de Juan de la Encina y sus representaciones o Eglogas que marcan con mayor claridad el camino hacia un género típico. Con Gil Vicente se afianza la voluntad de escribir música netamente escénica y con Lucas Fernández aparece el coro como elemento indispensable en el género. Analiza el autor en seguida los resultados de la evolución posterior: la tonadilla escénica, la zarzuela, el género chico y los intentos de una ópera nacional española. Termina en un epílogo, desgraciadamente un tanto vago, que enumera los nombres de los cultores actuales de la música escénica. Creemos que la obra de Manuel de Falla y sus contemporáneos debería señalarse como la cúspide de una evolución.

La obra satisface ampliamente los fines pedagógicos que el autor se ha propuesto, pero falta una bibliografía metódica que señale con precisión las fuentes básicas de este manual.

E. P. S.

Eduardo M. Torner. «El Folklore en la Escuela». Biblioteca «La Escuela Activa». Editorial Losada. Buenos Aires. 1946.

En la autorizada Biblioteca «La Escuela Activa», que dirige el pedagogo Lorenzo Luzuriaga, apareció no hace mucho este pequeño volumen, lleno de interés. Eduardo M. Torner es sin duda el

primero de los folkloristas españoles contemporáneos. Su «Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana» es uno de los más valiosos editados en la Península. La obra de investigador y de crítico cumplida posteriormente por Torner al frente de la sección de folklore musical del Centro de Estudios Históricos de Madrid, sus trabajos sobre la música escénica en los días de Lope de Vega y, señaladamente, sus fidelísimas transcripciones y trabajos analíticos sobre las obras de los vihuelistas españoles del Siglo XVI, dieron a la personalidad del autor del libro que reseñamos un destacado relieve en los campos de la musicología contemporánea.

El señor Torner hace notar en la introducción de su libro que le ha guiado como propósito fundamental «más que ofrecer un repertorio de folklore, realizar un ejemplario de temas que el maestro puede ampliar». Dentro de estos prefijados límites, su trabajo es excelente. Los maestros de música y directores de conjuntos corales en las escuelas hallarán en estas páginas preciosas indicaciones, avaladas por la experiencia, para el desempeño de su delicada misión educadora. Pero debemos hacer notar que no sólo al folklore musical se refieren las apreciaciones de este escrito. Contiene capítulos muy sugerentes sobre utilización de las viejas leyendas y narraciones populares en la formación de los espíritus infantiles.

La parte consagrada a juegos y danzas es quizá la más original del libro. Diseños rítmicos de ambos servirán para que vuelvan a ser impulsados desde la escuela ingeniosísimos entretenimientos que educan la imaginación de los niños tanto como el airoso desarrollo de sus cuerpos. Los juegos de ronda y las antiguas danzas infantiles han desaparecido casi totalmente de los jardines y de las plazas en nuestras ciudades modernas. Tesoro que se está perdiendo a la vez que el de los viejos romances y canciones que estuvieron prendidos de sus labios generación tras generación. No hace falta calificar el repertorio de cantos arrabaleros que lo sustituye. En este aspecto, la pedagogía más avanzada no puede recomendar sino una vuelta atrás, hacia la recuperación de ese maravilloso legado del arte tradicional de cada nación.

Una selecta y bien ordenada bibliografía cierra este libro. Guiados por ella, fácilmente pueden los maestros ampliar el material que en estas páginas se les ofrece para extraer del folklore las esenciales aportaciones que encierra para la educación artística de los escolares.

S. V.

Merlyn Severn. «Sadler's Wells Ballet at Covent Garden». A Book of Photographs. Ed. John Lane. The Bodley Head. Londres. 1947.

Mucho más que podrían decir las páginas, apretadas de comentarios históricos y técnicos, de un libro sobre el Sadler's Wells Ballet, nos refiere esta colección de admirables fotografías, obra de Merlyn Severn. Asombra la nitidez, el gusto, la fidelidad con que han sido recogidos por la cámara diversos momentos en la represen-

tación de los últimos ballets de gran éxito ofrecidos en el secular escenario del Covent Garden por la ya internacionalmente famosa compañía de ballet inglesa.

Merlyn Severn disfrutaba en Gran Bretaña antes de la pasada guerra un merecido prestigio por sus fotografías de arte. Su obra «Ballet in action», similar a la que ahora acaba de editarse, demostró con qué sensibilidad sabía esta artista captar las imágenes huidizas de un cuerpo de baile en movimiento, desentrañando en sus gestos detenidos todo el aporte estético y toda la calidad técnica de cada uno de los bailarines participantes en ese complejo fenómeno emocional que es el desarrollo de un gran ballet moderno. Al aplicar sus conocimientos anteriores y su enriquecida experiencia a esta crónica gráfica del Ballet Sadler's Wells, la autora ha cumplido una obra maestra. Tanto como los aficionados al ballet pueden recrearse en la contemplación de unas fotografías donde se recoge el latido auténtico de la escuela contemporánea más avanzada en este arte, y los estudiosos y los profesionales de la danza hallarán en ellas muchas enseñanzas.

Cinco son los ballets a que se consagra esta obra: «The Sleeping Beauty» de Petipa, «Miracle in the Gorbals» de Helpmann, «The Rake's Progress», de Ninette de Valois, «Symphonic Variations» de Ashton y «Adam Zero» de Helpmann. «La Bella Durmiente» como «El Lago de los Cisnes», su hermano gemelo entre los ballets de Tchaikowsky-Petipa, representa la cumbre del ballet ruso de gran espectáculo y profundas raíces clásicas, anterior a la aparición de Diaghileff. Resucitar ese monumento de un arte que pertenece al pasado vivo de la danza en igual manera que las sinfonías de Beethoven son logros de una permanente grandeza en la evolución musical, señala hasta que punto los Sadler's Wells dominan la más compleja técnica y pueden servirse de ella con eficacia. Las «Variaciones Sinfónicas» del coreógrafo inglés Ashton, pertenecen a ese género híbrido de ballets sinfónicos que un tiempo animara el genio de Massine; por ejemplo, «Presagios» sobre la Sinfonía Patética de Tchaikowsky. Una escenografía reducida al mínimo (cortinas con dibujos geométricos); del mismo modo, simplísimo vestuario, no impiden a los ojos seguir la combinación matemática de los pasos de una danza que traduce el tejido motivico de una obra de concierto. «The Rake's Progress», concebido por Ninette de Valois, establece un paso más allá, al combinar los procedimientos del ballet tradicional y la danza «pura» con un expresionismo que incorpora todas las audacias del ballet moderno. «Adam Zero» y «Miracle in the Gorbals» de Helpmann son ya en absoluto ballets expresionistas. Un hondo y áspero sentido social es su fondo. Personajes de fuerte caracterización psicológica se funden y destacan en la trama de unos ballets que, en tendencias cercanas a las de escuelas como las animadas por Jooss, Mary Wigman o Marta Graham, hacen acopio de los recursos de la pantomima, de la danza «sin puntas» e incluso de elementos dramáticos, para dar sello a esa nueva forma de teatro danzado que constituye el ballet moderno. Moderno o de vanguardia como fruto de la post-guerra de 1918,

ya que hoy las aguas del ballet parecen remontarse hacia cauces tenidos por viejos no hace mucho.

El Sadler's Wells Ballet, ante el momento crucial en que se halla el arte de la danza, parece adoptar una posición ecléctica. No se abanderiza en ninguna de las corrientes extremas y, dominando por igual todas las técnicas, presenta así un panorama amplio de cuanto el ballet es en nuestros días.

S. V.

Cecilia Berry. «Folk Song of Old Vincennes». Chicago. Fitzsimons Company.

El Vincennes a que se refiere el título de este cancionero de música popular, pertenece al estado de Indiana en Norteamérica. El libro lo forman una serie de melodías populares recogidas por Cecilia Berry, en las que no es difícil advertir la influencia de la música popular de Francia, Canadá y el Noroeste de los Estados Unidos. El folklore de Vincennes en realidad es una resultante de esa compleja herencia.

Treinta y ocho de las canciones están transcritas con su texto en francés e inglés. Todas ellas han sido dispuestas en partitura para canto y piano por la recolectora. Los puristas en el estudio del folklore podrán objetar a estos arreglos su exceso de ornamentación e incluso un acompañamiento armónico más rico del que parece deducirse de la simplicidad de las melodías.

Avalora este cancionero una introducción escrita por Joseph Carriere, presidente de la American Folklore Society, plena de una interesante documentación. Cada una de las canciones lleva al pie notas que señalan las conexiones del folklore de Vincennes con sus orígenes en la música popular francesa, inglesa y del Nuevo Mundo.

«Estudios Afrocubanos». Revista editada por la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Director: Fernando Ortiz. Volumen V. La Habana 1940-46.

Las dificultades creadas a la prensa cubana por las restricciones en el consumo de papel que impuso la guerra, obligaron a una suspensión temporal de la revista «Estudios Afrocubanos». Quedó ésta interrumpida en su IV Volumen. El V, que ahora aparece, contiene una serie de interesantes trabajos que recogen las actividades de la Sociedad de Estudios Afrocubanos durante los años 1941 a 1946 inclusive.

El sumario de este volumen de la revista «Estudios Afrocubanos» es el siguiente: Fernando Ortiz, «Estudiemos la música afrocubana»; Fernando Ortiz, «La música religiosa de los Yoruba entre los negros cubanos»; Fernando Ortiz, «La clave xilofónica de la música cubana». Ensayo etnográfico; Fernando Ortiz, «La habilidad musical del negro»; Gaspar Agüero y Barreras, «El aporte africano a la música popular cubana»; Ramón Vasconcelos y otros,

«Las comparsas populares del carnaval habanero»; Emilio Roig de Leuchsenring, «Las comparsas carnavalescas de La Habana en 1937»; Enrique Andreu, «La tragedia de un Beethoven negro»; Rómulo Lachatañeré, «El sistema religioso de los Lucumís y otras influencias africanas en Cuba»; Fernando Ortiz, «Por la integración cubana de blancos y negros»; Concha Romero James, «On the relations on blacks and white». Manifiesto de la Asociación contra las discriminaciones racistas. La fundación del Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos.

El «Modern Music Quarterly».

Los editores de esta importante revista musical nos han hecho llegar una nota en la que explican que las irregularidades que en su publicación experimenta el Modern Music, se deben al alza ininterrumpida que experimenta la industria editorial. Como otras revistas y libros que no persiguen otros fines que los más desinteresados de cultura, Modern Music es principalmente sostenida por erogaciones voluntarias de las personas interesadas en su labor. Estas no han bastado para cubrir el déficit de la revista durante el año 1946. En el presente año, Modern Music publicará tan sólo algún número, sin fijación del plazo en que pueda ser puesto a la venta.

Modern Music ha sido durante veintitrés años el órgano oficial de la Liga de Compositores de Estados Unidos. En la actualidad lo dirige un comité formado por los compositores Aarón Copland, Douglas Moore y Walter Piston. Deseamos vivamente que las dificultades editoriales de esta valiosa revista sean superadas en bien de la cultura musical de las Américas.

LIBROS APARECIDOS

BIOGRAFIAS

- NIEDER, C., Brahms y Keats. Londres Orion Press.
 DEUTSH, Schubert: A Documentary Biography. Londres Ed. Dent.
 EINSTEIN ALFRED, Mozart. Londres Ed. Cassell.
 GEIRINGER, K., Haydn: A Creative Life of Music. Nueva York. Ed. Norton.
 VALLAS, LEÓN, Vincent d'Indy. La Jeunesse. París Albin Michel.
 MARTINOV, Dimitri Shostakovitch. Moscú. Musqiz.

TECNICA

- LOWE, C. EGERTON, A Musical Miscellany of Terms and Facts. Londres Lengnick.
 MORRIS, R. O., The Oxford Harmony, Vol. I. Oxford University Press.
 BOOTH, VICTOR, We Piano Teachers. Londres. Skeffington.
 SMITH, C. T., Music and Reason: The Basis of Listening, Composing and Assessing. Londres. Watts.
 HASKELL, ARNOLD, The National Ballet. Londres. Black.
 FIELD HYDE, F. C., Vibrato vocal, Tremolo y «Judder». Oxford. University Press.

PARTITURAS

- HANSON, HOWARD, Symphony N.º 1 («Nordic»). Nueva York. Ed. Carl Fischer Inc.

- Symphony N.º 2 («Romantic»)
 Symphony N.º 3
 Symphony N.º 4
 Organ Concerto
 Three Miniatures para piano.
 RUBBRA, E., Sinfonía Concertante para piano y orquesta. Londres. Boosey y Hawkes.
 BRANSON, DAVID, Jazz Español. Oxford University Press.
 DEMUTH, NORMAN, Overture for a Joyful Occasion, for full orchestra. Londres. Bosworth.
 MONTGOMERY, BRUCE, Ode on the Resurrection of Christ, for chorus and orchestra. Londres. Novello.
 SAMPSON, GODFREY, The Bells, for eight-part chorus and orchestra. Londres. Novello.
 FIELD, JOHN, Nine Nocturnes for piano. Londres. Augener.
 WARLOCK, PETER, Folk-Song Preludes. Londres. Augener.
 BRANSON, DAVID, Three Elizabethan Poems for medium voice and piano. Londres. Elkin.
 DELIUS, ED., Three Orchestral Pieces. Londres. Boosey & Hawkes.
 BRITTEN, BENJAMÍN, Quartet N.º 2 (Miniature Score). Londres. Boosey & Hawkes.
 FINZI, GERALD, Dies Natalis (Miniature Score). Londres. Boosey & Hawkes.
 BERKELEY, LENNOX, Divertimento in B. Flat, for orchestra (Miniature Score) Londres. Chester.

Han colaborado en la Revista Musical Chilena:

Allende, Pedro Humberto: Compositor y Profesor de Composición, chileno. (N.º 2).

Almeida, Renato: Investigador e historiador de la música brasileña. Autor de una «Historia de la Música en el Brasil». (N.º 1).

Amengual, René: Compositor chileno. Director del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile y Profesor de Análisis de la Composición en el mismo establecimiento de enseñanza. (N.º 5).

Arc, Roland d': Crítico musical francés. (N.º 13).

Ayestarán, Lauro: Musicólogo uruguayo. Autor de varios estudios sobre la música tradicional y artística del Uruguay. (N.º 19).

Baeza G., Mario: Director del Coro de la Universidad de Chile. Profesor de música del Instituto de Humanidades «Luis Campino». Chileno. (N.º 4).

Baeza M., Mario: Crítico musical chileno. Secretario del Departamento de Extensión Artística de la Universidad de Chile. (N.º 1).

Beattie, John W.: Musicólogo norteamericano. Decano de la Facultad de Música de la North-western University (Illinois). (N.º 16).

Cárcamo, Fidel: Director del Coro de Niños del Conservatorio Nacional. Profesor de Música de la Escuela Normal y del Liceo Experimental «Manuel de Salas». Chileno. (N.º 10).

Clavero, Luis: Profesor de Flauta del Conservatorio y ejecutante en la Orquesta Sinfónica de Chile. Chileno. (N.º 24).

Copland, Aaron: Compositor y Profesor de Composición, norteamericano. Autor de varias obras de crítica y teóricas. (N.º 12).

Curt Lange, Francisco: Musicólogo uruguayo. Director del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo. Autor de numerosas obras sobre la música de las Américas. (N.º 24).

Chase, Gilbert: Musicólogo norteamericano. Profesor de la Columbia University. Jefe de la División Latinoamericana de la N. B. C. de Nueva York. Autor de «La Música de España» y de otras obras de historia y de crítica. (N.º 13).

Fuller, Frederick: Liederista y crítico musical inglés. (N.º 15).

Gayán, Elisa: Profesora de Piano del Conservatorio Nacional de Música. Secretaria de la Asociación de Educación Musical. Chilena. (N.ºs 9, 13).

Haas, Andrée: Danzarina y profesora de Rítmica Auditiva del Conservatorio Nacional de Música y de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Chilena. (Nos. 7-8).

Herrera Mac Lean, Carlos: Crítico musical uruguayo. Director General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay. (N.º 14).

Humeres, Carlos: Crítico musical del diario «El Mercurio». Profesor de Historia del Arte del Conservatorio Nacional de Música. Director de la Escuela de Bellas Artes. Chileno. (Nos. 2 y 6).

Hurtado, Leopoldo: Musicólogo y crítico argentino. Autor de varias obras sobre Historia de la Música. (N.º 10).

Isamitt, Carlos: Compositor e investigador chileno. Profesor de Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional de Música. Profesor-Jefe de la Sección Pedagogía del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes. Autor de varios estudios y transcripciones sobre la música araucana. (Nos. 3, 5, 11, 12, 13).

Lawler, Vanett: Educadora musical norteamericana. Secretaria del Departamento de Música de la Unión Panamericana de Washington. Secretaria de la Music Educators National Conference. (Nos. 7-8, 24).

Leng, Alfonso: Compositor chileno. (N.º 5).

Lelelier, Alfonso: Compositor chileno. Director del Coro de la Escuela Moderna de Música. (N.º 5).

Lira Espejo, Eduardo: Crítico musical chileno. (Nos. 5, 10).

Meza, Teobaldo: Profesor Especial de Música de Colegios Secundarios. Chileno. (Nos. 15, 16).

Montecino, Alfonso: Compositor y pianista chileno. Profesor de Historia y Análisis del Conservatorio Nacional de Música. (N.º 3).

Negrete, Samuel: Compositor y Profesor de Armonía del Conservatorio Nacional de Música. Chileno. (N.º 5).

Núñez N., Pedro: Compositor chileno. Profesor Secundario de Educación Musical. Profesor del Liceo Experimental «Manuel de Salas». (N.º 3).

Orrego S., Juan: Compositor chileno. Profesor de Historia de la Música y Análisis de la Composición del Conservatorio Nacional de Música. Secretario del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes. (Nos. 4, 5, 20-21, 22-23, 24).

Pereda Valdés, Ildefonso: Crítico musical uruguayo. (N.º 5).

Pereira Salas, Eugenio: Musicólogo e historiador chileno. Profesor de Historia de la Facultad de Filosofía y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Profesor-Jefe de la Sección Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. (En todos los números).

Quiroga, Daniel: Crítico musical del diario «La Hora», Chileno. (Nos. 5, 11, 17-18, 19, 20-21, 22-23, 24).

Reyes, Laura: Profesora e Inspectora de Música en las Escuelas Primarias. Chilena. (Nos. 12, 17-18).

Salas, Filomena: Secretaria de Extensión Musical. de la Facultad de Bellas Artes. Secretaria del Departamento del Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes. Secretaria de la Revista Musical Chilena. Chilena. (Nos. 2, 3, 5).

Salas Viu, Vicente: Musicólogo chileno. Profesor de Historia de la Música del Conservatorio Nacional. Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes. Director de la Revista Musical Chilena. Autor de varios libros sobre materias musicales. (En todos los números).

Salazar, Adolfo: Crítico y musicólogo español. Autor de varios libros sobre estética e historia de la música. (N.º 10).

Santa Cruz, Domingo: Compositor chileno. Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Director del Instituto de Extensión Musical. Profesor de Composición y Análisis de la Composición del Conservatorio Nacional. (En todos los números).

Sás, Andrés: Crítico musical peruano. Compositor y Profesor de Música. (Nos. 11, 12).

Seeger, Charles: Musicólogo norteamericano. Jefe del Departamento de Música de la Unión Panamericana. Autor de varios libros y ensayos sobre música. (Nos. 2, 14).

Sepúlveda, María Luisa: Compositora chilena. Profesora de piano y folklorista. (N.º 5).

Siccardi, Honorio: Crítico y compositor argentino. Autor de un estudio sobre las «Sonatas de Scarlatti» y otros libros. (Nos. 7-8, 17-18).

Steinberg, Gabor: Compositor húngaro residente en Chile. (Nos. 9, 13).

Talamón, Gastón: Crítico musical argentino. (N.º 5).

Urrutia B., Jorge: Compositor Chileno. Profesor de Armonía, Historia y Análisis del Conservatorio Nacional. (N.º 9).

Vallas, León: Crítico musical francés. Autor de un extenso estudio sobre Debussy y otros libros. (N.º 5).

Vega, Carlos: Musicólogo y folklorista argentino. Autor de numerosos tratados sobre el folklore musical americano. (Nos. 20-21, 22-23).

Velasco, Santiago: Compositor colombiano. (N.º 6).

Vuillermoz, Emille: Crítico musical francés. (N.º 5).