

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

25-26

OCTUBRE-NOVIEMBRE 1947

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 3. *Santiago, Octubre-Noviembre de 1947* N.º 25-26
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL

<i>En torno a la música de cámara</i>	3
DANIEL QUIROGA N. — <i>Aspectos de la Ópera en Chile en el Siglo XIX</i>	6
GILBERT CHASE. — <i>Fundamentos de la cultura musical en Latino-América</i>	14
ENRIQUE ANDREU. — <i>Tragedia de un Beethoven Negro</i>	24
MARÍA LUISA SEPÚLVEDA. — <i>Generalidades sobre pregones</i>	30

MUSICA Y VIDA

<i>Hábitos y preferencias en Música</i>	33
<i>El canto coral en la Universidad</i>	35

ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA

<i>Contestaciones de Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra, Teobaldo Meza, Priola de Laudien y Virginia Rojas Gatica</i>	39
--	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	48
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga N.</i>	52

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Tras de las bambalinas (Gluck en París)</i>	60
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Don Miguel de Cervantes Saavedra y la Música</i>	62
---	----

EDICIONES

<i>LIBROS APARECIDOS. Resumen bibliográfico</i>	64
<i>REVISTA DE REVISTAS</i>	68
	69

EDITORIAL

EN TORNO A LA MUSICA DE CAMARA

EN las manifestaciones musicales chilenas de estos últimos años se advierte que, junto al desarrollo muy grande y firme de los conciertos sinfónicos, las actividades de música de cámara tienden a hacerse débiles y a obscurecer el marco de su prestigio. A los conciertos muy variados y de un nivel serio que el Instituto de Extensión Musical ofreció a partir de 1941, teniendo por base el Cuarteto Chile, han sucedido temporadas donde la frecuencia de las audiciones se ha hecho irregular, su naturaleza misma ha parecido ser menos precisa y, muchas veces, el resultado artístico de los conciertos no ha logrado satisfacer ni a los organizadores ni al público. En el año que termina, sólo las audiciones de orquesta de cámara y unos pocos conciertos dispersos, representan el movimiento total de este género.

Parece que la música de cámara, que fué el principio de nuestra cultura musical de elevados fines, hubiera pasado a segundo término, a pesar de los esfuerzos bien dirigidos de quienes la han tenido a su cargo. Chile tuvo sociedades de cuartetos desde el siglo XIX, y nadie que conozca la historia de la música chilena deja de venerar la memoria de don José Miguel Besoáñ, que fué uno de los apóstoles más entusiastas del género que nos ocupa. Las entidades que organizó duraron muchos años y sólo fueron interrumpidas por las conmociones de la Guerra del Pacífico y de la Guerra Civil de 1891. Posteriormente, don José Miguel, desde su casa, situada junto al actual edificio de la Universidad de Chile, de la cual era pro-Rector, fué el mantenedor de un sistemático y auténtico centro de música de cámara, que sólo la fatiga de los años le obligó a poner fin. La Sociedad Bach, para no citar otras iniciativas privadas, abordó por muchos años la música de cámara coral y las audiciones de orquesta de cámara.

Frente al problema de esta música, ha solido discutirse la naturaleza de sus conciertos y el repertorio mismo que debe incluirse en ellos. Música de cámara es toda aquélla que está destinada a un público reducido, a ejecutarse en salas pequeñas, idealmente en salones, y que tiene por característica el que sus intérpretes, ya sean solistas o casi solistas, deban desarrollar una labor de gran responsabilidad y de considerable exigencia técnica, para borrar en seguida su individualidad y su posible gloria en aras de una expresión musical refinada e íntima.

La música de cámara, por consiguiente, es antivirtuosística, es concentrada y para medios que saben, desean y pueden escucharla. Es cara y no tiene la resonancia del solista que cosecha ovaciones en salas repletas, que le exigen más y más despliegue de técnica y de exhibicionismo. Es por eso que la música de cámara parece la flor de la producción musical; en ella no se puede mentir, no hay trucos y todo lo que se dice y se escribe, está en la transparencia poética y en la intimidad espiritual de un núcleo de iniciados.

Para los que profesan el culto por la masa, la gran devoradora de nuestros días, que necesita estridencias y trompeterías llamativas, el cuarteto de cuerdas debe tal vez resultar un arte un tanto anacrónico. Sin embargo, todo compositor sabe que los buenos cuartetos son pocos y que el que logra escribirlos cimenta un prestigio artístico muy sólido. Otro tanto ocurre con el lied; tan opuesto y tan lejos del arte teatral, que es raro encontrar quien, después de haber cantado en la ópera, pueda transportarse a la delicada interpretación de su texto poético y de su íntimo lirismo musical. Muchos creen que la música de cámara es el refugio en que se asilan aquellas personas que, por deficiencia de sus dotes naturales, no pudieron descollar como solistas. Sin embargo, es sabido cómo a los grandes virtuosos, los que mayores éxitos han obtenido, les atrae y fascina la idea de liberarse del gran público y de hacer música en recogimiento.

Nuestro medio necesita un impulso serio en favor de la música de cámara; debe volver a construir sobre los cimientos progresivos y lentos de descubrir los núcleos de aficionados que quieren oír la y que puedan llegar a oír la; comprendiendo que no podemos de la noche a la mañana tener los elementos mejores del mundo. Nuestro ambiente es pequeño; no contamos con todo lo que necesitaríamos, ni podemos aprovechar a todos los que pretenden resolver en los conciertos de cámara el problema que ha acarreado la comercialización de las presentaciones de solistas.

Nuestra música de cámara debe basarse no sólo en el repertorio clásico, sino continuar la labor emprendida hace años de hallar un sitio para la música contemporánea. Sin retroceder ante las tendencias más avanzadas, que pueden manifestarse en audiciones especiales de un público especializado; también debemos cuidar la necesidad de extender el conocimiento de la música a la anterior al siglo XVIII, cuya producción, fuera de la ópera, es casi íntegramente de cámara. Los conciertos históricos, si así se les puede llamar, son indispensables en un medio como el nuestro, en que los estudios de esta índole están desarrollados desde hace mucho tiempo. No debemos abandonar el pasado, o mejor dicho el antepasado, ante la omnipotencia de lo que constituye el presente de los conciertos, que se mueven con un siglo casi de retraso. No sólo las obras inglesas del Renacimiento tienen esa actualidad sorprendente que nos maravilla; los clavecinistas, la música de cuerdas, las arias y sobre todo los grupos de madrigalistas que pueden formarse, nos acercarán a un campo inmenso que el público frecuenta rara vez. Y esto para no citar lo que puede encontrarse en los últimos siglos medioevales, de los que algo conocemos, aparte de por ediciones impresas, por discos tan fundamentales como los grabados por el profesor Curt Sachs. A todo este panorama vastísimo se habrá de agregar, porque así siempre ha ocurrido, la presentación de música chilena, que en el campo de cámara no ha dejado de aparecer, pese a todos los inconvenientes que la cercan.

Hacemos votos por que, sin abandonar lo que este año se ha logrado en el terreno de la orquesta de cámara, se ponga un cuidado inteligente en un aspecto indispensable de nuestra actividad musical. Es de él de donde saldrá la semilla más productiva para las iniciativas futuras; en el tamiz de las obras de cámara es donde se evidencian los que poseen verdadera preparación y auténtica capacidad de creadores y de ejecutantes.

D. S. C.

ASPECTOS DE LA OPERA EN CHILE EN EL SIGLO XIX (*)

P O R

Daniel Quiroga Novoa

DESDE el día histórico de 1830 en que se inauguró la era de la ópera en Chile con el estreno de «El engaño Feliz», de Rossini, no pasaría año, y esto hasta hace muy poco tiempo, sin que una compañía italiana llegara hasta nosotros y durante temporadas largas, a veces hasta de medio año, centralizara a su alrededor todo cuanto constituía la inquietud «artística y social», calidad doble adquirida por ese espectáculo y que, todavía hoy, suele reconocérsele.

Hasta el amanecer de 1900, Chile vería sucederse una inmensa cantidad de espectáculos operísticos; se familiarizaría con los personajes cuyas vidas violentas o sufrientes se mostraban ante sus ojos y se sabría de memoria los nombres y aficiones de las «divas» y «divos» que acaparaban la atención de las más opulentas capas sociales cuya importancia se ostentaba en el remate de palcos de nuestro Municipal.

¡Cuántas figuras patricias sienten todavía emoción recóndita e irrefrenable, al recordar «sus tiempos». Aquéllos en que, ebrios de goce lírico, desenganchaban el coche de la «diva» y lo arrastraban en triunfo hasta el hotel. Pudo muchas veces llover torrencialmente, pero esa multitud olvidaba todo y, bajo los balcones, renovaba su entusiasmo hasta que ella, en señal de agradecimiento, volvía a regalar los oídos de sus admiradores con una nueva repetición de un «aria» que antes había provocado tan desbordante emoción.

Sabemos de quienes llevaban al teatro palomas y canarios, para soltarlos cuando, entre tempestuosos aplausos, *Lucía* diera fin a su «delirio» o cuando *Gilda* terminara la cadencia última del «Caro nome». Flores en profusión insospechada se lanzarían al escenario mientras un insistente vocerío pediría una y otra vez: «bis, bis», hasta que la «diva», lanzando besos y abrazos a todos, expresara su imposibilidad física de seguirles complaciendo.

¡Ah, aquellas «seratas D'Honore», cuando la beneficiada, junto con los aplausos más entusiastas que nunca, recibía tributos magníficos de la admiración del público! Los diarios recogían las impresionantes listas de obsequios. Se leen allí: tinteros de plata y cristal; tarjetas de oro con inscripciones; artísticos relojes de porcelana, prendedores, aros, perlas y brillantes; resplandecientes coronas de oro imitando hojas de laurel... Todo con un esplendor a tono con la opulencia de los munífcos criollos, cuya identidad no se oculta en esas informaciones, pues publican las iniciales de quienes aliaban el placer lírico al orgullo de saberse envidiados.

«Epoca de oro», dicen los que recuerdan esos tiempos. ¡Cuán-

(*) Los párrafos del presente trabajo forman parte de un ensayo que, con el mismo título, pero con mayor desarrollo, está en preparación. Nota del Autor.

tas anécdotas no circulan todavía entre lo que resta de aquellas generaciones que la vivieron? Pero, aparte de lo que ellas significaban de brillante y placentero, poco podemos encontrar que haya sido verdaderamente valioso para el serio cultivo de la música. Esas aficiones, esos gustos artísticos, que este siglo ha ido sepultando cada día, representaban a generaciones que vivieron en gran parte fuera de la realidad, despreocupadas de sus obligaciones para el porvenir musical de Chile. Era un tiempo de goce, de vivir liberal y placentero, en que el arte musical podía simbolizarse con una garganta privilegiada que emitía melodías acariciantes. Riqueza, ostentación y placer, he allí el marco dorado de ese cuadro creado por la ópera y sus fanáticos cultivadores de nuestro opulento siglo XIX.

Fortunas inmensas se derrocharon en traer compañías italianas de ópera que incluían orquesta, coros, trajes y decorados. No importaba el precio. Chile, que veía abrirse generosamente sus riquezas mineras, pagaba con largueza cuanto era necesario.

Mientras tanto, ni un solo compositor de mérito lograba destacarse, como fruto de esta euforia, sino hasta los últimos años del siglo. Tampoco había ejecutantes. Un historiador, al recorrer el ambiente cultural de la época, anota, con justeza, que al lado del floreciente estado de nuestra literatura, y sobre todo de los cultivadores de la historia, no existen músicos que puedan alcanzarles en sus méritos. En las artes plásticas hubo un Pedro Lira y un Rafael Correa; un Nicanor Plaza y un Virginio Arias. De ellos han quedado pinturas y esculturas de innegable calidad. Pero «sólo el Conservatorio Nacional de Música y Declamación resultó por entonces estéril; no produjo un solo artista lírico o dramático». Y más adelante agrega el historiador: «No fué en realidad abundante el número de los cultores artísticos dentro del país, porque el medio social no les era todavía propicio» (*).

No se oculta la deformación sufrida por el gusto musical de la época ni aun en las palabras citadas más arriba, que buscan infructuosamente, no compositores ni ejecutantes, sino «artistas líricos». Tan fuerte era, como se ve, el trastrueque de los valores de la música y de su cultivo, aun hasta después de sobrepasados los años culminantes del operismo italiano.

Tras la frondosidad operística, el fin del siglo diecinueve sólo entrega a la música chilena el nombre del violinista Aurelio Silva y el del compositor Ortiz de Zárate, artistas que merecieron el honor de ser becados en Europa; frutos tardíos de nuestro Conservatorio, que no hacía sino repetir, en pequeño, las líneas dadas a la música desde el escenario del Teatro Municipal. Recorrer los programas de las presentaciones públicas de alumnos, es encontrarse con dúos, tríos y arias de las óperas en boga. Y los instrumentistas, tocarían «Fantasías» sobre motivos operísticos, rivalizando en sentimentalidad y hueco virtuosismo.

Música de cámara, sólo por excepción se suele encontrar en las presentaciones de sociedades privadas, casi siempre extranjeras,

(*) Luis Galdames.—«Ensayo de Historia de Chile». 1938.

y aún así, Mozart y Beethoven, deben alternar con Bellini o Donizetti. Tímidamente, se puede ver el nombre de un Saint-Saëns, y aun el de un Mahler, en un concierto privado ofrecido en 1894, al que ningún diario dedicó comentario alguno.

Nada podía mostrar Chile que fuera suyo en música. Ni pensar en el folklore ni menos en su cultivo. Sólo la curiosidad impulsó al público hacia un grupo de mineros del Tamaya que, en 1894, presentaron sus danzas en el local de la Exposición Industrial y Minera. Los comentarios destacan el aspecto exótico del espectáculo. ¿Para qué preocuparse por crear algo nuestro si todo se podía comprar? Aparte de esto, no es de extrañar que no aparecieran nombres de artistas nacionales, pues, no hay que olvidar que—y todavía es posible encontrar reminiscencias de ello—practicar profesionalmente un arte era cosa mal vista. Nadie que se estimara podía actuar en público. Tan sólo el salón de la casa serviría para lucir habilidades o estudios. Actuar en público no era digno de un caballero ni de una señorita... Eso quedaba para los artistas, gente algo sospechosa, que sólo en muy contadas ocasiones podían tener el honor de ser recibidos en los salones familiares. «Es artista...». Decir esto no era muy buena recomendación que digamos y suponía una infinidad de cosas. Pero, sobre todo, este difundido prejuicio social ayudó a mantener el atraso sufrido por el cultivo de la música sería durante más de medio siglo.

ALGUNAS CIFRAS Y ALGUNAS FECHAS

La ópera, como ya dijimos, hizo su entrada triunfal en Chile en Junio de 1830, cuando en el Teatro Nacional se presentó «El Engaño Feliz», de Rossini, por la Compañía Scheroni. Esa temporada, que nos dió también el estreno de «El Barbero de Sevilla», abrió el cauce de la invasión lírica italiana, pese a las imperfecciones con que esos espectáculos se presentaban en los primeros años de su iniciación. Con el tiempo, y a medida que las exigencias del arte lírico aumentaban, hubo necesidad de fundar un teatro especial para la ópera.

Fué éste el primer Teatro Municipal que hubo en Chile, construído en el mismo sitio que el actual, inaugurado en 1857. El valor de su construcción fué de seiscientos mil pesos oro. Eugenio Pereira (*) nos da un resumen elocuente de las obras dadas al siempre ávido público santiaguino durante los primeros treinta años transcurridos desde el estreno de la primera ópera. Por él sabemos que se dieron 21 óperas de Bellini; 16 de Verdi; 9 de Rossini; 7 de Donizetti; 5 de L. Ricci; 3 de Mercadante; 2 de Piccini; 2 de Sanelli; 1 de Paër; 1 de Nicolai; 1 de Adam; 1 de F. Ricci; 1 de Fioravanti; 1 de Nini; 1 de Auber; 1 de L. Rossi y 1 de Painsi. Semejante invasión de «bel canto» no disminuiría sino que aumentaría, a medida que las compañías importadas mejoraban en calidad, en razón directa con la floreciente situación económica del país.

(*) Eugenio Pereira.—«Los orígenes del arte musical en Chile». 1942.

Tal fué lo ocurrido especialmente después que el antiguo Teatro Municipal fué destruído por un incendio, en 1870, al término de una función dada en honor de Carlota Patti. Durante tres años, la ciudad careció de Teatro Municipal y las compañías debieron emigrar a escenarios más reducidos. Pero después de ese lapso, el 16 de Julio de 1873, el actual Teatro Municipal abrió sus puertas en medio de un entusiasmo indescriptible, «pues el público asaltó la boletería, rompiendo vidrios y quebrando puertas. Se introdujeron más personas de las que cabían, siendo impotentes los esfuerzos de la policía para contener aquella avalancha de gente».

El nuevo Teatro Municipal, construído según los planos del Scala de Milán, abrió sus puertas con «La Fuerza del Destino». Desde entonces ha sido el centro de nuestra vida musical y artística. Aquel abundante repertorio italiano, se verá reforzado con nuevos títulos y constantes novedades, pues no era extraño que en Santiago de Chile se estrenaran óperas con pocos meses de diferencia con el estreno en Europa.

Por ello conviene anotar las fechas de estreno de algunas óperas que, aun hoy, atraen público entusiasta pese a que figuran en nuestros carteles hace ya muchos años. A lo que parece, a nadie preocupa el que se haya perdido la contemporaneidad de los estrenos en Europa y su «première» en Chile como antes. Anotaremos también las fechas de otros estrenos importantes que merecen recordarse.

El Guarany, del compositor brasileño Carlos Gómez, fué estrenada el 6 de Septiembre de 1881. El 26 de Octubre del mismo año se dió *Aída* de Verdi. *Carmen* de Bizet, se estrenó el 27 de Agosto de 1884; *La Misa de Requiem*, de Verdi, se estrenó durante la temporada de ópera, el 22 de Noviembre de 1887. *Lohengrin* de Wagner, con un costo de «cinco mil francos oro, entre música, decorados y trajes», se dió el 17 de Octubre de 1889. En los años siguientes se dieron a conocer *Cavallería Rusticana*, el 17 de Julio de 1892; *Pagliacci*, el 24 de Agosto de 1893; *Manon Lescaut* de Puccini, en 1894. El año 1895, nos trajo el estreno de *Mefistófeles* y de la ópera chilena *La Florista de Lugano*.

No deja de ser curioso el juicio de un crítico, que en 1894, al comentar la representación de «La Traviata» decía: «Sin embargo, como «La Traviata» viene figurando desde hace ya tantos años sin interrupción en nuestras temporadas líricas, no despierta el mismo vivo interés que otras partituras más modernas y que no se escuchan con tanta frecuencia».

Por lo que se ve, en los días que corren nuestros empresarios de óperas todavía no toman en cuenta la acertada observación del cronista de hace más de cincuenta años...

«LA FLORISTA DE LUGANO» Y OTRAS ÓPERAS CHILENAS

Desde que «La Telésfora» de Aquinas Ried, primera ópera nacional, quedó sin estrenar por inconvenientes de último momento, en la temporada lírica de 1846, igual destino de silencio forzoso alcanzaría a las restantes producciones de su autor: «Il Grenatiere»

(1860); «Walhala» (1863); «Diana» (1868), obras todas que alcanzaron a ser escritas, en todo o en parte, pero que no lograron presentarse en público.

En el incipiente marco de nuestra creación musical de esa época, no faltaron, sin embargo, quienes desearan entregar su tributo al dominio incontrarrestado que ejercía el arte lírico, único norte de la vida musical, y buscaran, con mayor o menor fortuna, acertar en la composición de una ópera. Así, en los años siguientes a los vividos por Ried, encontramos a Adolfo Jentzen y Manuel Camilo Orrego, autores premiados en un concurso habido en 1884, con sus óperas «Arturo di Norton» y «Belisario» respectivamente. Este esfuerzo sería seguido más tarde por compositores de más logrados frutos, como Ortiz de Zárate y Domingo Brescia, quienes verían estrenadas sus obras, el primero con «La Florista de Lugano» en 1895, y el segundo con «La Salinara», en 1900.

Después de esa fecha, la producción operística chilena entra a una etapa de desarrollo muy interesante. Remigio Acevedo, en 1901, estrena «Caupolicán», 1er. Acto. Ortiz de Zárate estrena en 1902 el «Lautaro», Raúl Hugel, en el mismo año. «Velleda». Al año siguiente Alfonso Leng escribiría «María» que mantiene inédita todavía. Pero no nos corresponde seguir este movimiento. Volvamos, pues, a la primera representación de una ópera chilena.

El primer fruto de significación pública, limitado, claro está, a los marcos generales de su época, que pudo ofrecer Chile en el campo musical anterior a 1900, fué la ópera «La Florista de Lugano», de Eleodoro Ortiz de Zárate.

Este músico, que desarrolló amplísima actividad en todos los terrenos de su arte, nació en Valparaíso el 29 de Diciembre de 1865, en un hogar que le hizo conocer la música desde sus primeros años. Una vez en Santiago, siendo estudiante, Ortiz de Zárate, que cultivaba la música desde niño, sintió el embrujo de la época, la atracción del escenario de la ópera, al igual que todos los jóvenes (y no sólo los jóvenes) de aquel tiempo. Un biógrafo suyo nos lo explica con palabras elocuentes: «una cosa por sobre todo amargaba su existencia en aquella época: era un deseo que no le daba paz un instante y por cuya realización habría dado la mitad de su vida: asistir a la ópera, ir al Municipal».

Y el joven Ortiz de Zárate decidió ir al Municipal. Esto le costó poner fin a sus estudios en el Internado, después de una brusca escena con su tutor. Pero ya los dados estaban echados y el músico, libre de otras disciplinas, fué a ofrecer sus servicios al Teatro Municipal, como corista. Tras un ligero examen fué aprobado. Como desde muy joven trataba de escribir música, en el ambiente que había logrado para sí estos trabajos tomaron incremento y de tal manera le fueron propicios, que cuando en 1885 el Gobierno abrió concurso para pensionar en Italia a un estudiante de música, fué Ortiz de Zárate el premiado por el jurado compuesto por Tulio Hempel y Daniel Antonietti, Director del Conservatorio Nacional y Maestro director de la Ópera, respectivamente.

Ingresó, pues, al Conservatorio de Milán, capital mundial de

la ópera, donde hizo rápidos progresos. Su primer trabajo para el teatro, «Juana la Loca», ópera sobre un libreto de Ghislanzoni, mereció ser estrenada en el Teatro del Real Conservatorio de Milán. Una vez alcanzado el término de sus estudios, Ortiz viajó por Suiza, y fué al visitar Lugano, donde concibió su ópera «La Florista de Lugano», de la cual escribió libreto y música. Esta ópera, fué estrenada en Santiago al regreso del compositor, en la temporada de 1895, y fué esa ocasión, como dijimos, la primera en que una ópera nacional lograba ser representada junto al repertorio italiano tradicional.

Un argumento que hoy, mirado con nuestros ojos, es tal vez demasiado ingenuo, es el de esta ópera. Habla de los amores de Osvaldo, un cantante, con la Condesa de Luini, durante una fiesta dada en su Palacio a orillas del Lago de Lugano. Laura, florista del pueblo, reconoce al pasar por la calle la voz de Osvaldo, su antiguo amante y resuelve esperarle fuera para darse a conocer. Cuando esto se produce, Osvaldo siente renacer su antiguo amor por ella. Pero esto ha sido presenciado por Chinchilla, un personaje intrigante que, despedido por el rechazo dado por la Princesa Luini a sus requerimientos, va en busca de Fabio, pescador, enamorado de Laura, y le relata la cita que Laura y Osvaldo han convenido. Con el influjo del alcohol, Fabio idea un plan para dar muerte a ambos amantes, y en efecto, horada el bote en que éstos huirán por el lago esa noche. Así ocurre que, simultáneamente, Osvaldo y Laura ya en medio del lago, sienten sobrevenir furiosa tempestad, mientras en tierra, el Palacio de los Luini arde por obra de Chinchilla que así goza de doble venganza ante el estupor de los sencillos pobladores. Laura y Osvaldo perecen ahogados en el lago y la Condesa de Luini, cercada por el cruel Chinchilla, se arroja a las llamas antes que entregarse a su perseguidor. Una apoteosis final, nos muestra a Osvaldo y Laura subiendo al cielo envueltos en una nube, en medio de gran éxtasis amoroso.

No podemos perder de vista la época en que «La Florista de Lugano» se estrenó en Santiago. Mientras en Europa la música ya no era sólo un pretexto para oír melancólicas «arias» y «cavatinas», recargadas de floreos vocales, aquí era eso, y sólo eso, el alimento espiritual desde hacía muchos años. Ver entonces que un músico chileno podía escribir en estilo semejante al de los favoritos compositores de nuestros abuelos, era digno de provocar un entusiasmo por completo sincero.

La crítica santiaguina recibió a «La Florista de Lugano», con todas las palmas del triunfo. «El Ferrocarril» elogia las oberturas del primer y segundo actos y los tres intermezzos orquestales del segundo «que fueron muy bien ejecutados por la orquesta».

Relata después que «la acogida hecha al señor Ortiz de Zárate fué la más cordial y entusiasta desde el primer momento, oída la introducción a la partitura. Los llamamientos a escenas y las aclamaciones se repitieron durante todo el primer acto sin interrupción.

Se le presentaron muchos regalos de objetos de valor artístico y varias coronas». El mismo diario objeta la excesiva prolongación de esta ópera que, a pesar de tener sólo dos actos, demoró más de tres horas. Insinúa la necesidad de hacer algunos arreglos «en el acto segundo sobre todo, que con sus tres intermezzos y las escenas mímicas del barítono y el bajo primeramente y, en seguida, de la florista y su amante al tomar la fuga, se hace demasiado largo».

Por su parte «La Ley» toma otro aspecto. Dice el comentarista: «cuando pienso en la vida lánguida que lleva el arte lírico entre nosotros y la facilidad con que sale la ignorancia a desdeñar el mérito que se levanta, me parece ver agrandarse la modesta figura de Ortiz de Zárate, luchando y venciendo toda clase de contratiempos y obstáculos para la representación de su ópera. Ha sido, en realidad, un triunfo soberbio y cumple agregarme al coro de alabanzas tan justas como merecidas que, desde la noche del estreno, persiguen al joven compositor».

Algunas alusiones contenidas en el párrafo anterior quedan aclaradas en el mismo diario, en un largo artículo publicado días más tarde. Por él sabemos que no fué fácil incluir la ópera del músico chileno en el repertorio de la Empresa Antonietti y que sólo pudo hacerse por un acuerdo de la Municipalidad que dispuso su representación. Pero esto no significó que la ópera chilena se diera en buenas condiciones. Tuvo tan sólo un ensayo general, y careció de decorados nuevos y de trajes apropiados. El articulista recuerda el éxito logrado en el estreno de la obra y relata que hubo veintidós llamados a escena tan sólo en el primer acto. Elogia la música en general, y su orquestación, diciendo que «entre los mejores trozos figuran el sólo de Chinchilla, la Meditación de Fabio y el dúo de Fabio y Chinchilla, como también el Concertado anterior a la plegaria, que es lo mejor de la ópera junto con el dúo final.»

Tanto los elogios como las observaciones críticas, nos muestran el nivel de nuestros asuntos musicales en ese tiempo. La prensa cambiaría notablemente de actitud frente a esta misma obra, cuando en 1918, volvió a ser representada. El progreso experimentado por la música, y sobre todo por la crítica, se dejó sentir crudamente respecto de esa ópera.

Sin embargo, la figura de Ortiz de Zárate cumplió un papel de no poca importancia en su tiempo. Como compositor de rara fecundidad (es autor de siete óperas, música sinfónica, vocal y de cámara), profesor de música y animador de la «Academia Musical Beethoven», logró señalar rumbos mejores a quienes, siendo muchachos, abrigaban el deseo de ampliar el estrecho horizonte musical que vivían. Así fué como, en los albores de este siglo, un grupo de jóvenes músicos, como homenaje a quien era entonces la máxima figura musical chilena, formaron una «Academia Ortiz de Zárate», en que este músico, sin embargo, no intervenía en nada. Allí se destacó la actividad de unos jóvenes estudiantes que se llamaban Alfonso Leng, Carlos Lavín, Eduardo y Alberto García Guerrero,

Jorge Valenzuela Llanos, etc. De todos ellos tenemos evidencia en nuestra vida musical de hoy.

Tiene, pues, mucha razón «Monsieur Croche», cuando escribiendo en el filo de dos siglos, nos recuerda que sería un error «creer que la música nació ayer, mientras que tiene un pasado cuyas cenizas habría que remover; pues contienen esa llama inextinguible a la que nuestro presente deberá siempre una parte de su esplendor».

Santiago, Octubre de 1947.

FUNDAMENTOS DE LA CULTURA MUSICAL EN LATINO-AMERICA

P O R

Gilbert Chase

EL término «Latino-América» es una ilusión semántica, una ficción filológica. Es una de esas utilitarias expresiones que ni pueden ser lógicamente defendidas ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural. En consecuencia, no hablaré de la «Música Latino-Americana», sino de la música surgida dentro de esa inmensa y variada región que, para respetar lo establecido, llamaremos América Latina. No intentaremos describir esa música en conformidad con modelos aceptados o preconcebidos. Ciertamente, una honesta apreciación de ese material, de inmediato condenaría al fracaso un intento de tal clase. Tan sólo por medio de supresiones y distorsiones puede la música de América Latina acomodarse a la concepción corriente de lo que se tiene por música de América Latina. Ni los sones de rumba de una banda muy popularizada ni las egocéntricas creaciones de un Villa-Lobos pueden servir como una adecuada unidad métrica para medir las infinitas ramificaciones de una compleja cultura musical que se extiende desde la más primitiva a la más falsificada expresión. En América Latina nos hallamos con música que responde con sorprendente fidelidad a tradiciones africanas ancestrales. Hallamos música que conserva inconfundibles vestigios de los sistemas tonales pre-colombianos. Hallamos música que presenta una extraña mezcla de elementos africanos y europeos. Hallamos música que representa la transplatación de melodías y ritmos de España. Encontramos innumerables permutaciones y combinaciones de estos estilos, para no hablar de otras variadas influencias, como las del canto llano eclesiástico, el *bel canto* italiano, la zarzuela española y el jazz norteamericano. En los modelos que se conservan de la composición colonial nos encontramos con imitaciones de la polifonía europea y de las técnicas clásicas, con influencias de compositores tales como Pergolesi y Haydn, influencias que preponderan durante el siglo XVIII y el temprano siglo XIX. En los dominios del arte musical moderno podemos enumerar ejemplos de creación musical muy variada, que parte desde la más conservadora a la más radical de las tendencias e incluye tanto el neoclasicismo y el post-romanticismo, como el nacionalismo, el folklorismo, el impresionismo y todos los demás «ismos» nacidos de cambios de la estética o, simplemente, de la moda. En modo alguno yo he agotado el catálogo de esta música, pero pienso haber llegado en su conocimiento hasta el punto de comprender que la música latino-americana no puede ser encuadrada dentro de fáciles generalizaciones, porque ofrece la misma infinita variedad, los mismos bruscos contrastes y oposición de extremos que caracterizan al clima y la topografía de este hemisferio.

Desconfío de que, por un proceso de ofuscación estética, sea posible disponer en cierta línea la cultura musical de acuerdo con la visión miope de las personas que dominan tan sólo un limitado aspecto de la música, por creer que él sólo presenta un valor cultural. Constituyó para mí una sorprendente experiencia oír a un pseudo-crítico declarar públicamente que el «jazz» o el «swing» no podían ser legítimamente considerados en una discusión sobre cultura musical. Para dejar en claro las cosas antes de avanzar en estas consideraciones, permítaseme decir que empleo el término «cultura» en su sentido antropológico, no como lo utilizan los estetas de gabinete. Y por «música» sobrentiendo la totalidad de las creaciones sonoras sistemáticamente organizadas y socialmente empleadas; no tan sólo aspectos cuidadosamente seleccionados de ese total. Entre la música de los negros de la Guayana Holandesa y la música que se escucha en las salas de conciertos de Buenos Aires se extiende un amplio golfo. Pero es un golfo que nuestra perfección cultural debe querer y poder atravesar en un momento dado; porque la música de esos negros de la Guayana no representa menos una parte de la cultura humana que las acursiladas amenidades sonoras de los *porteños*.

Es un hecho significativo que la música folklórica y primitiva cuenta mucho más en las preocupaciones musicales de los latino-americanos que en el caso de Norteamérica. Casi todos los compositores latino-americanos presentan el doble carácter de folkloristas o de etnólogos musicales. Considérese una obra tan monumental como la Historia de la Música Brasileña de Renato de Almeida; dentro de sus más de quinientas páginas, casi dos tercios se consagran a la música primitiva, folklórica y popular del Brasil. Y esta sección *precede* a la consagrada a la música artística, porque lo primero debe ser lo primero. En verdad, lo lógico de esta disposición se hace evidente cuando examinamos el desarrollo del arte musical en Brasil durante los pasados setenta y cinco años y comprobamos en qué extensión los compositores brasileños han alimentado sus creaciones en la fuente de las canciones y danzas tradicionales de su país. El catálogo de sus obras abunda en títulos como *batuque*, *congada*, *chôro*, *acalanto*, *ponteio*, *macumba*, *samba*,— todos nombres inexplicables si no recurrimos a las referencias músico-etnológicas que han producido estas formas tradicionales. Una situación similar prevalece en otros países de América Latina, incluso aquéllos cuya historia musical aún no ha sido escrita. De lo que se deduce, en consecuencia, que la cultura musical en América Latina descansa en gran medida sobre el fundamento de la tradición popular; o, más precisamente, sobre una estrecha correlación entre la tradición popular de la música folklórica y la tradición académica del arte musical.

La música folklórica es muy vieja, pero el concepto de la música folklórica es relativamente nuevo. El concepto de una anónima cultura folklórica sólo adquiere significado por el contraste con un cuerpo de individualmente creadas obras de arte o al menos de obras de arte deliberadamente creadas y reconocidas como expre-

sión de una individualidad artística. Establezco esta calificación porque deseo orillar la controversia existente entre el origen «comunal» frente al «individual» de la música y de la poesía folklóricas. La única cuestión que quiero subrayar es que en la discusión de la música de las civilizaciones pre-colombinas en América, en modo alguno nos encontramos ante una música «folklórica» ni un «arte musical» en la acepción moderna de estos términos. Toda música fué tradicional, porque fué transmitida oralmente, sin que existiera ningún método de notación musical. Pero estas tradiciones musicales fueron preservadas por un cuerpo de músicos profesionales, cuidadosamente instruidos a este efecto, y el uso de la música estuvo estrechamente relacionado con funciones cívicas, religiosas y militares. Hablando de la música en las naciones antiguas, escribe el doctor Curt Sachs: «Allí donde fué respetado el modelo oficial de un centro educativo, tienen que haber existido ley y lógica, medida y cálculo». Estas condiciones prevalecieron en la América pre-colombina, al menos entre los aztecas y los incas. Podemos decir, por tanto, que esos pueblos tuvieron un *sistema* musical, aunque se mantuviera en un relativamente primitivo nivel.

Todos los primeros cronistas españoles informan sobre la importancia de la música y de la danza en la vida azteca. Algunos de ellos, es cierto, reaccionan con la música azteca de la misma forma que reaccionan hoy muchas personas respecto a la radio del vecino; la consideran como un ruido infernal del que se sienten felices de escapar cuando pueden. Esta parece haber sido la actitud del audaz soldado y veraz cronista Bernal Díaz del Castillo, cuando escribió: «Desde los altares y los templos de los ídolos nos atormentan con tambores y trompetas que nunca dejan de sonar». Al referirse a la ocasión en que Cortés y sus soldados se presentaron ante Tenochtitlán, escribe Bernal Díaz: «Oímos desde el gran templo un tambor que tenía el más doliente sonido, como un instrumento de demonios; y junto con esto, muchas sonajas y conchas y trompetas y silbatos». Después de todo, Bernal Díaz fué uno en el manejo de soldados que se halló en una extraña y hostil tierra. Bajo tales circunstancias, no podríamos esperar de él otra clase de apreciación de la música azteca. Pero la nomenclatura que nos ofrece resume con claridad suficiente los recursos instrumentales de los aztecas: tambores, sonajas, trompetas tubulares de madera, caña y arcilla, así como varios tipos de pitos. Cronistas que acudieron después de la conquista, como Sahagún, Mendieta y Torquemada, nos proveen con detalles adicionales. Distinguieron entre dos tipos principales de tambores aztecas: el *huéhuell*, o gran tambor vertical, y el *teponaztlí*, o pequeño tambor portable, colocado horizontalmente y capaz de producir dos diferentes sonidos. Melódicamente, los recursos musicales de los aztecas fueron muy limitados. Tuvieron tan sólo un instrumento, una especie de flauta vertical, capaz de ejecutar una verdadera melodía. En este aspecto los indios aymarás y quéchuas del imperio inca estuvieron más avanzados. Conocieron dos instrumentos: la *quena*, o flauta, y la *antara*, o flauta de pan, ambas capaces de producir casi elaboradas melodías. Todos los testimonios

de que disponemos, incluidos los que representan los instrumentos pre-colombinos que se conservan, parecen indicar que el sistema musical de los aztecas y de los incas se basó en la escala pentatónica. La armonía les fué desconocida.

Ya que éste no es un tratado arqueológico, no estamos obligados primordialmente a excavar en los fundamentos largo tiempo enterrados de esa cultura musical. Nuestra misión principal es la de estudiar las bases sobre las cuales se ha alzado la estructura viviente de la música latino-americana. Basta con señalar la existencia de las grandes civilizaciones pre-colombinas en las cuales se dispuso de una música organizada, con variantes grados de complejidad. Hasta qué punto las tradiciones musicales pre-colombinas sobrevivieron a la conquista y en qué grado pueden haber influido sobre la actividad creadora de los compositores de América Latina, son asuntos que no pueden ser discutidos sino en relación a las condiciones que prevalecen en cada país particular.

Sabemos cuál fué la impresión que la música de los indios produjo sobre los hombres blancos que la oyeron por primera vez. Sería interesante conocer el punto de vista de los indios sobre la música europea, por contraste. Pero ello queda para nuestra imaginación. Suponemos que los indios se sentirían al principio sorprendidos, después impresionados y finalmente,—en muchos casos,—fascinados por la música de los europeos, con su aporte de instrumentos melódicos, su riqueza armónica y su complejidad polifónica. El Padre Antonio Sepp, uno de los misioneros jesuitas en la región de La Plata, escribió en su «Relación del Viaje por el Uruguay» (1691): «En nuestros botes tocamos instrumentos de música y cantamos, y ocurrió que los bárbaros de aquellas costas nos oyeron ya desde lejos; y atraídos por la música, se nos acercaron, desnudos como estaban, y escucharon con sumo gusto aquellas melodías». El Padre Carrasco. S. J. ejecutó una pintura al óleo de una escena similar, donde se ve a un grupo de misioneros jesuitas que navega a lo largo de un río sobre una balsa, tocando y cantando, mientras un grupo de salvajes se agolpa en la ribera, a lo que parece en una actitud de fascinada atención. Los músicos misioneros tocan un arpa, un laúd y un violín.

Todo esto, simplemente subraya el hecho de que la Iglesia jugó un papel de extraordinaria importancia en la introducción de la música europea a través de las vastas y vírgenes regiones que habrían de transformarse en «América Latina». Los españoles persiguieron una doble conquista: espiritual y material. Profesaban una fe que imponía un celoso proselitismo en sus adherentes, y la música fué el más poderoso de los aliados en su campaña de conversión y de educación cristianas. Todavía más, la Iglesia Católica no tuvo ninguna restricción ni prejuicio en su posición respecto de la música. El canto gregoriano, la elaborada polifonía, los semi-populares villancicos, *a cappella* o acompañados de instrumentos, todo fué admitido, reconocido y usado con amplios propósitos. Por otra parte, los misioneros creyeron en el valor de recrear la música y la danza tradicionales. Introdujeron guitarras y enseñaron a

los indios las danzas folklóricas de España. Con sus autos sacramentales, o piezas de teatro religioso, sentaron los fundamentos del teatro lírico en el Nuevo Mundo. Porque la Iglesia precisaba de música, la música empezó a ser una parte esencial en la fábrica de la cultura colonial de América Latina.

Existe en América una tendencia hacia avergonzarnos de nuestra cultura colonial, considerarla como algo que se podría ignorar o dar de lado. En el caso de la música, han prevalecido la negligencia y la ignorancia. Permítaseme referir una anécdota que no quiero ofrecer con la intención de desacreditar a ninguna persona o país determinado, sino simplemente como ejemplo de una situación general. Hace unos años, el director de la Escuela Nacional de Música de Caracas hizo una inspección a los sótanos de aquel edificio y se encontró con una gran caja de madera, oculta debajo de los escalones por donde se descendía a aquellos lugares. Lleno de curiosidad, la hizo abrir, y, para su mayor sorpresa, la encontró llena de manuscritos musicales. Una investigación posterior reveló que aquellas partituras pertenecían a compositores venezolanos de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. En su mayor parte eran composiciones religiosas para solos, coros y orquesta. Los manuscritos fueron estudiados, catalogados y copiados por el compositor y musicólogo venezolano Juan Bautista Plaza, quien publicó más tarde una selección de esa música bajo los auspicios del Gobierno de Venezuela. Hace pocas semanas yo he tenido el privilegio de transmitir por radio una de aquellas composiciones en las series musicales de la Universidad del Aire de la NBC. Fué el motete «In Monte Oliveti» de Cayetano Carreño, maestro de capilla en la Catedral de Caracas durante cuarenta años y abuelo también de la famosa pianista venezolana Teresa Carreño. Aseguro que ésta es una hermosa obra, que bien merece oírse, no una sino muchas veces. A semejanza de otras obras de antiguos compositores venezolanos de este grupo,—que incluye a José Angel Lamas, Juan Manuel Olivares y Juan José Landaeta,—el motete de Carreño debe ser conocido y aceptado como la obra de un clásico americano, un memorable aspecto de nuestra herencia musical.

Pero, por poco, olvido la moraleja que debía adornar mi narración. La caja de madera descubierta bajo los escalones de aquel sótano simboliza la herencia de la música colonial en América Latina. Ignorada y despreciada, se ha visto hundida en el polvo a través de varias generaciones. ¿Y será la publicación de esta música a la larga el símbolo de un renacimiento? Así lo creo. No sabemos qué descubrimientos o qué desengaños pueden esperarnos en otros archivos musicales de la América Latina. Acá y allá disponemos de un conocimiento definitivo de ciertas cosas que ha valido la pena conservar; y no tan sólo como piezas de museo. En Río de Janeiro, por ejemplo, existe la música de José Mauricio Nunes García, que vivió entre 1767 y 1830, algunas de cuyas obras han sido publicadas en el Archivo de Música Brasileña editado por el doctor Correa de Azevedo. Mucha de la música de este prolífico compositor parece que se ha perdido, pero se conserva bastante como para denotar a

un poderoso y original talento, que justifica su reputación como una de las mayores figuras creadoras de fines del período colonial. Puedo hablar con un conocimiento personal del «Tantum Ergo» para voces e instrumentos de viento de Nuñez García, una valiosa obra que transmití hace algún tiempo en la serie «Música del Nuevo Mundo». En la Bogotá colonial vivió Juan de Herrera, cuya Misa de Requiem data de 1704; y en Santiago de Chile, a fines del siglo XVIII, hallamos a José de Campderrós, quince de cuyas composiciones, que incluyen dos misas completas, se conservan. Volviendo al norte, a la ciudad de México, allí hemos oído al polifonista del siglo XVI, Hernando Franco, de quien ahora se coleccionan y editan numerosos manuscritos; más tarde, en la primera mitad del siglo XVIII, nos encontramos con Manuel Zumaya, compositor de la primera ópera mexicana, y con Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México y compositor de varios muy atractivos villancicos, o canciones polifónicas en un estilo semipopular. Es posible que algún día conozcamos la publicación de una colección organizada que sea una especie de «Monumentos de la Música en el Hemisferio Occidental», una vasta empresa cooperativa de la musicología americana que hará valedera, con el estudio técnico que la complete, una información sobre la herencia histórica de la música en las Américas.

Las luchas por la independencia política que alcanzaron su clímax durante las primeras décadas del siglo XIX, tuvieron sus repercusiones, a la vez inmediatas y remotas, en la vida musical de América Latina. No me he de referir simplemente al auge de la música patriótica, una vez que su significado es ante todo político. No obstante, el hecho de que las canciones nacionales y los aires de origen popular adquiriesen un significado patriótico, por medio de su asociación con los movimientos de independencia, es de una particular importancia. Las bandas militares de los ejércitos libertadores, que tocaban para distracción del populacho en cada plaza pública, incluyeron en sus repertorios, no sólo las nuevas marchas patrióticas, sino también danzas populares criollas como el *pericón*, el *cuándo* y el *cielito*. Como yo escribí alguna vez, «las bandas militares, con sus conciertos públicos al aire libre, inauguraron una era de ejercicio democrático de la música, en el cual los elementos patrióticos y populares se dieron estrechamente enlazados». Podemos considerar, por otra parte, la considerable circulación de música que produjo el movimiento de los ejércitos libertadores. San Martín atravesó con su ejército Los Andes, desde la Argentina a Chile. Con él vino el *cuándo* y echó raíces en Chile. Siguió hacia el norte, al Perú, donde sus soldados se aficionaron a la *zamacueca* y volvieron con ella a Chile, donde acabó por hacerse danza nacional bajo el nombre de *cueca*. No pretendo trazar ninguna trayectoria con propósitos científicos, sino meramente indicar el proceso general de diseminación de la música que tuvo lugar durante las guerras de independencia. Fué durante este período donde se verificó el surgimiento y cristalización de aquellas formas musicales populares

que eventualmente fueron a proveer de elementos al desarrollo del nacionalismo musical en América Latina.

No podemos deducir que la independencia política,—que no se alcanzó simultáneamente en todos los países de la América Latina—, fué inmediatamente seguida por una correspondiente manifestación de independencia artística. El más notable, o cuando menos el más celebrado, de los compositores latino-americanos del siglo XIX fué el brasileño Carlos Gomes, quien escribió óperas sobre todo en un obligado estilo italiano, que fueron aclamadas en Italia. Es cierto que su famosa ópera *O Guarany* se basa en un tema indígena; pero esto no la hace ser menos italiana; después de todo, muchas óperas europeas se habían también basado en argumentos americanos. A mi entender, el hecho esencial es que Carlos Gomes fué un compositor altamente competente. Su música, que todavía se escucha, presenta un valor dentro de sus límites. ¿En qué tradición musical americana podría haber hallado un modelo para sus grandes óperas? No existía ninguna tradición americana de la gran ópera (tampoco existe hoy, de hecho). Gomes eligió el mejor modelo que pudo hallar y lo imitó con éxito. El representa un competente profesionalismo que es bastante raro de hallar entre los compositores americanos del siglo XIX. No creo que esto constituya un valor despreciable. Estimo que la barrera que cierra a la música americana durante el siglo XIX está formada, no tanto por una falta de talento creador en potencia, como por la de un competente ejercicio profesional y la de una bien organizada vida musical, en la que el compositor encuentre amplias oportunidades para la práctica de su actividad. Desde el punto de vista de la creación, la música de América Latina durante el siglo XIX se redujo en gran medida a la simple imitación por parte de aficionados, de los modelos europeos. Ese *amateurismo* es una falta más grave que la imitación. No dudo que este juicio mío será combatido por aquellos críticos que toleran cualquier especie de incompetencia cuando se la puede disfrazar bajo los colores del chauvinismo. Son los extremistas del «americanismo musical». A ellos me referiré más adelante.

La doctrina del nacionalismo musical, que establece que cada país debiera crear sus obras de arte musical sobre el fundamento de las tradiciones de su folklore, alcanzó considerable ímpetu en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Típicas manifestaciones de esa doctrina fueron la escuela nacional rusa, representada por los llamados «Cinco», y el movimiento de nacionalismo musical encabezado en España por Felipe Pedrell y prolongado hasta el siglo XX por sus discípulos: Albéniz, Granados y Falla. Como ha sido establecido varias veces, el nacionalismo musical fué un medio obvio de auto-afirmación de aquellas naciones cuyas potencias creadoras en música estaban adormecidas hacía largo tiempo o todavía no habían tenido lugar de manifestarse. Era, por tanto, natural que el nacionalismo prendiera en los países de América Latina que luchaban por su propia expresión artística. El movimiento comenzó esporádicamente acá y allá, sin uniformidad cronológica ni ideológica. Los críticos brasileños se esfuerzan por hallar

rasgos de nacionalismo en la música de Carlos Gomes. Quizás tienen razón. Se precisa de un conocimiento muy íntimo de la música brasileña para juzgar en tales materias. En todo caso, las primeras definitivas manifestaciones de nacionalismo en la música brasileña aparecen desde 1860, cuando Brasílio Itebêre da Cunha escribió su «Sertaneja», rapsodia brasileña para piano, que se dice que Liszt incluyó en su repertorio. Más tarde, en el campo de la música sinfónica, apareció la «Suite Brasileira» de Alexandre Levy, que concluye con una *samba*. Esto data de alrededor de 1890. Entre tanto, en México, Julio Ituarte publicó sus «Aires Nacionales» y, en La Habana, Ignacio Cervantes llevó a cabo sus «Danzas Cubanas». Esto eran aún hojas en el viento. Y pronto no cabría duda hacia qué dirección el viento soplaba. Como sugerí al comienzo de este escrito, a uno le basta una ojeada a los catálogos de la música contemporánea latino-americana para apreciar con qué extensión ha estado dominada por el nacionalismo musical. Raro es, ciertamente, el título que no alude a algún elemento nacional o folklórico: «Danzas Argentinas», de Julián Aguirre; «Sinfonía Argentina», de Juan José Castro; «Bachianas Brasileiras», de Villa-Lobos; «Toada em Moda Paulista», de Camargo Guarnieri; «Tonadas de Carácter Popular Chileno», de Pedro Humberto Allende; «Suite Cubana», de García Caturra; «Sinfonía India», de Carlos Chávez; «Acentos de América», del uruguayo Vicente Ascone; y así hasta el infinito.

El nacionalismo musical ha dado grandes pasos en la América Latina durante el siglo presente gracias, en gran parte, a la adhesión amplia de dos destacadas personalidades creadoras: Carlos Chávez, de México y Heitor Villa-Lobos, de Brasil. El primero, que nació en el cambio de siglo, deriva sus doctrinas de nacionalismo musical de las ideologías de la Revolución Mexicana. Establece categóricamente: «Negamos la *música profesional mexicana* anterior a nuestra época, porque no es el fruto de una auténtica tradición mexicana». El significado de las palabras «música profesional mexicana» es que tan sólo la tradición folklórica o popular de tiempos anteriores presenta un valor para Chávez. Este no dudó en estampar su aprobación a una melodía popular mexicana del siglo XIX llamada «La Paloma Azul», aun admitiendo que en ella se observa la influencia de la ópera italiana, que prevaleció en aquella centuria en toda América Latina. En la declaración recogida más arriba de Carlos Chávez están también implícitos los principios que este músico y sus seguidores han descubierto y expresado como «la verdadera tradición mexicana» en música. Sin duda, esta «verdadera tradición mexicana» se ejemplifica en obras tales como la «Sinfonía India» de Chávez, sus «Cantos de México», su ballet «El Fuego Nuevo» y su *sinfonía proletaria* «Llamadas». No está del todo claro en qué medida esta tradición se ilustra también en su «Concierto para cuatro cornos y orquesta» y en su «Sinfonía de Antígona». Un crítico, por cierto, afirma haber encontrado ese fondo mexicanista hasta en las más «abstractas» composiciones de Chávez. Así, al considerar la «Sonatina 36», la «Tercera Sonata» y los «Preludios para piano», Herbert Weinstock escribe: «Son asensuales, austeras, caracterizadas

por la dureza de los paisajes de las mesetas de México». Al ocuparse de las primeras obras de Chávez, el mismo crítico escribe: «El espíritu de la música, su carácter melódico y armónico se derivan de lo europeo». Aparentemente, las palabras «se derivan» y «europeo» son las más imposibles de relacionar en el vocabulario crítico del señor Weinstock, incluso hasta cuando se ocupara de la música de Mozart. El señor Weinstock evidentemente no ha reparado en el hecho de que la mayor parte de la música moderna europea es «asensual», «austera» y se «caracteriza por su dureza», aunque haya sido escrita por compositores que nunca pudieron contemplar las mesetas mexicanas.

No se reciba la impresión de que estoy atacando al nacionalismo musical. A mi juicio, ni se le debe atacar ni defender, sino simplemente dejarle que siga su curso natural. Si se me permite autocitarme de nuevo, me agradaría repetir lo que ya he dicho sobre este asunto: «La función histórica del nacionalismo folklórico parece ser la de facilitar a las naciones musicalmente a retaguardia o retrasadas, el adquirir su propia e íntima expresión por la afirmación de los rasgos característicos que toman su fuerza de la acción acumulativa de la tradición indígena». No me opongo al nacionalismo musical como no podría oponerme a un río que sigue su curso hacia el mar. Pero no desearía tampoco caer en el error de confundir al río con el mar.

Eso es precisamente lo que muchos campeones del nacionalismo musical están haciendo. Se concentran en los estrechos arroyuelos del nacionalismo y nunca miran al ancho mar de la música, que se extiende más allá. Cada uno de los impulsos que ondulan las aguas de la corriente nacionalista se muestra magnificado a sus ojos, incluso cuando va a hundirse en el fondo del amplio mar de los valores universales. Falta de objetividad y distorsión de los valores artísticos, son los defectos capitales del punto de vista nacionalista en materias estéticas. Mucho daño puede causarse si nos permitimos a nosotros mismos la persuasión de que un compositor que emplea un atuendo de instrumentos aborígenes,—*maracas, bongoes, güiros, claves*, etc.—es *ipso facto* más «americano» y, en consecuencia, más «significativo», que un compositor que escribe tan sólo para orquesta de cuerdas. Difícilmente se pueden hallar dos obras que acrediten más a la música «americana» que las «Cinco Piezas» de Domingo Santa Cruz, de Chile y la «Fuga Criolla» de Juan Bautista Plaza, de Venezuela, ambas escritas para orquesta de cuerdas. La composición de Santa Cruz es por entero de un carácter no nacional; al menos, yo no creo que alguien pudiera deducir la nacionalidad del compositor por esta música. La Fuga de Plaza está basada en un tema que deriva del *joropo*, una danza típica de Venezuela. Incluso, si se me obligara a dar una opinión, pienso que de las dos obras, la de Santa Cruz es tal vez más incitante y original considerada *como música*. Como música, he aquí el nudo de toda la cuestión. Hasta que no aprendamos a pensar puramente en términos deducidos de los valores musicales, sin cegarnos por consideraciones nacionalistas, no habremos superado nuestra adolescencia artística.

El peligro de consignas semejantes a «nacionalismo musical» o «americanismo musical» es que reducen los valores creadores al nivel de una campaña política. Los campeones del americanismo musical urgen a los compositores de este hemisferio a crear una música que sea «inconfundiblemente americana». El afán del compositor americano, de acuerdo con alguno de esos campeones, debería ser «conseguir una producción que al ser en su sustancia americana, *esté por completo aparte del arte europeo*». (La cursiva es mía). La proposición es manifiestamente absurda, aunque haya aparecido en un difundido artículo sobre «Los Compositores Latinoamericanos y sus Problemas». El compositor latinoamericano tiene muchos problemas; la mayor parte de los cuales se relacionan con los mismos que sufren sus colegas de todo el mundo, y se refieren a materias semejantes a cómo alcanzar un adecuado ejercitamiento profesional, cómo conseguir la interpretación de su música y cómo encontrar una manera de vivir dentro de su profesión. Pero escribir música «por entero aparte del arte europeo» no es ciertamente un problema. Hablando desde el punto de vista de la creación, el problema del compositor latinoamericano de hoy es el mismo que haya tenido cualquier compositor en cualquier tiempo: adquirir tal maestría sobre las tradiciones técnicas de su oficio, que su individualidad pueda libremente afirmarse por sí misma en una expresión original. Debemos prestarle todos los estímulos posibles y nuestro reconocimiento, pero basados solamente en su habilidad para producir hermosa música, sin restricciones chauvinistas. Por lo que se refiere a la originalidad, permítasenos recordar las palabras de Miguel de Unamuno: «Ser original no es ser aboriginal».

TRAGEDIA DE UN BEETHOVEN NEGRO (*)

P O R

Enrique Andreu

COMPILANDO material de investigación para hacer un estudio sobre algunos aspectos de la vida del negro en el sur de los Estados Unidos, como miembros que somos del Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos, a fin de que ese material pudiera servirnos como elemento comparativo para combatir la discriminación racista, mi compañera Zoila Gálvez y yo encontramos los datos necesarios para una semblanza de la triste y doliente personalidad de Tom Bethune, esclavo ciego de nacimiento, conocido, no quiero aquí analizar si con razón o sin ella, por el sobrenombre de «El Beethoven negro», quien tuvo una vida tan extraordinaria que parece increíble, y que también fué víctima de la discriminación racista más brutal, a pesar de la invalidez que sufría, y tal vez por ello mismo.

La vida de Tom Bethune, «El Beethoven negro», puede compendiarse así. Allá por el año 1857, ocupaba su gran mansión de Georgia, en unión de su familia, el Coronel James Greene Bethune, blanco esclavista, dueño de una gran dotación de esclavos negros.

Una noche, mientras la familia dormía, se oyeron en toda la casa apasionados acordes musicales, que fueron formando en un explosivo crescendo una arrebatadora pieza musical improvisada, que un pianista desconocido estaba ejecutando. Luego, suaves y dulces notas, dieron al espacio una sentimental balada que tocaba a menudo la hija mayor del Coronel, pero que, según los testigos, estaba aún más exquisitamente expresada en la ejecución de aquel gran pianista desconocido.

El Coronel James Greene Bethune, al despertar y oír aquello, encendió una bujía y saltó de su cama hacia la escalera. Con la bujía en la mano fué al piso bajo, mientras su esposa e hijas en batas de dormir, avanzaban cautelosas detrás de él. Sentado al piano, medio desnudo, en el gran salón de actos, y tocando con la seguridad de un veterano, estaba un muchacho negro.

¡Dios nos asista! ¡Pero si es Tom el cieguecito!, en una exclamación general, dijeron todos asombrados. Entonces, el muchachito, al darse cuenta de que había sido descubierto y sorprendido, presa de una intensa excitación nerviosa, reventó a reír, aplaudiéndose a sí mismo ruidosamente, dando con el pie en el suelo como un loco, mientras movía su cabeza de un lado a otro y hacía con la cara las muecas más fantásticas, para convertir en un pasaje

(*) Reproducimos en su parte sustancial el texto de una conferencia leída en el Club Atenas de La Habana por el investigador cubano Enrique Andreu. Su texto encierra valiosas apreciaciones sobre una singular personalidad de la música americana del Siglo XIX.

cómico lo que para él en aquellos momentos era un verdadero drama.

Ante tal acontecimiento insólito, los comentarios de toda la familia allí presente tomaban ya la proporción de un verdadero escándalo, con toda la casa encendida y en movimiento, mientras la servidumbre de esclavos negros, esperaba, silenciosamente, qué habría de ocurrir después de aquel atrevimiento del negrito en el piano.

Ese fué el comienzo de la fenomenal carrera artística de Tom Bethune, negro ciego americano que nació esclavo, que luego fué conocido en todas partes con el mote de *El Beethoven negro*, y quien, como todos los negros del Sur de los Estados Unidos en el año 1857, llevaba el apellido de su amo.

Para el Coronel Bethune, el descubrimiento del talento de Tom, el ciegucecito, fué de una suerte sin paralelo. Para el genial negrito esclavo, que entonces contaba menos de diez años de edad, dicho descubrimiento se convirtió en una fuente de lágrimas. La explotación económica más violenta y la discriminación racista más brutal, hicieron de su vida una sucesión de hechos trágicos numerosos.

Nacido cerca de Muscogee, Georgia, Tom era el hijo número veinte de una mujer esclava llamada Caridad, que pertenecía a un hacendado nombrado Wiley Jones.

El niño esclavo Tom nació ciego, y se decía que en muchas ocasiones presentaba síntomas de idiotez. Por este motivo, cuando el hacendado Wiley Jones vendió a la madre con algunos de sus hijos en una subasta pública en el mercado de esclavos de Columbia, Georgia, en 1850, al comprador, Coronel Bethune, dueño de una extensa plantación, le dió el niño ciego como regalo, o «de contra», según haría entre nosotros un comerciante espléndido al hacerle una buena venta a un buen comprador.

En poder del Coronel Bethune, al niño Tom no se le dió educación alguna. Y aún cuando invadió subrepticamente el salón de actos en aquella media noche memorable para dar aquel asombroso concierto, él nunca antes había estado más cerca del piano que para oírsele tocar a una hija del Coronel, estando apostado en el portal o desde la parte exterior de la mansión Bethune.

Investigaciones que se hicieron para conocer desde cuándo databa su afición por la música, dieron como resultado comprobar que desde hacía mucho tiempo a Tom se le notaba una extraña sensibilidad para los sonidos. Mientras andaba por la plantación con los hijos del Coronel, para quienes tenía la devoción y la fidelidad de un perro, a menudo imitaba el llanto de un niño, el canto de un pájaro cualquiera o el sonido del pájaro carpintero, o cantaba fragmentos de canciones que escuchaba en plantaciones distintas.

El descubrimiento del gran talento del esclavo para recordar los sonidos y su fantástica habilidad para reproducir en el piano toda composición musical que oía, fueron inmediatamente explota-

dos por el Coronel Bethune, pero al principio con poco interés, o con un interés muy relativo.

En los conciertos dados en casa del Coronel para sus amigos, el negrito esclavo tocaba no sólo todas las composiciones que él le había oído en el piano a la señorita de la casa, sino sus propias improvisaciones. Eran éstas improvisaciones algo así como llamadas de la Naturaleza con toda su intensidad telúrica, lamentos raciales unas veces, y otras obras suaves y cadenciosas como las aguas de un río dormido, o de ambiente campesino, de un intencionado sentido bucólico, improvisaciones que encantaban a todos aquéllos que las oían, aún a los que eran usualmente indiferentes a la música. Una publicación de aquella época, *All the year round*, en un reporte sobre el esclavo prodigio, dijo: «Se hace difícil creerlo, pero es profundamente cierto: este negrito es una verdadera maravilla».

Y entonces, dado el gran éxito obtenido, el Coronel Bethune pensó en explotar en toda forma a su esclavo. Alquiló salas de conciertos, vendió boletos y se convirtió en empresario y director de un espectáculo que hoy mismo habría sido algo muy interesante, pero que en aquella época de plena esclavitud del negro, era asombroso y nunca visto. Así, en pocos meses, exhibiendo a su negrito prodigio, el Coronel Bethune capitalizó más de cien mil dólares libres de todos los gastos realizados, cantidad que entonces era una considerable fortuna. El Coronel había encontrado, pues, con Tom el cieguito, una verdadera mina de oro humana.

El repertorio del esclavo negro Tom fué creciendo enormemente, según el tiempo pasaba y él iba haciendo más extensas sus jiras de conciertos. Hizo su repertorio oyendo tocar a músicos profesionales ocasionalmente o de manera expresa para él, cosa que hacían por curiosidad para luego comprobar que el cieguito esclavo negro, después de oír cada obra una sola vez, podía reproducirlas sin que les faltara ni una nota, avalorándolas todavía más con una admirable interpretación personal. Lo prodigioso de esto queda demostrado en la nota documental siguiente, que aparece en uno de sus programas: «Tom el ciego puede tocar únicamente lo que oye o lo que él improvisa. Hasta hace dos años dos mil obras que había escuchado las tenía en su repertorio. Pero ahora las ha desechado y tiene otro repertorio de unas cinco mil obras nuevas, dependientes única y exclusivamente de su memoria».

También el ciego Tom demostraba su fenomenal memoria, de «idiota», como decía el Coronel Bethune, según escribe un periodista de aquella época, oyendo un discurso de quince minutos, que él podía repetir palabra por palabra sin perder una sola sílaba, aun cuando no entendiera en general su contenido. Así podía igualmente cantar canciones en francés o alemán, con oírlas una o dos veces, repitiendo toda la letra, las notas, el estilo y la expresión.

Para presentarlo en forma teatral, el Coronel Bethune obligaba a su esclavo ciego a adoptar todos los estilos y maneras de un ser subnormal, de un infrahombre, o mejor dicho, de una especie de gorila domesticado que obedeciera coactivamente su mandato

imperativo. Nunca se le ocurrió presentarlo como un ser normal que realizaba una función digna de admirarse por lo meritoria. Todo lo contrario. Rebajaba su condición digna, de cabal ser humano, hasta lo infinito, presentándolo más bien como un fenómeno patológico, extorsionando su decoro personal y su condición de hombre, para que así le produjera un mayor rendimiento, explotando de paso, por sugestión, la vanidad, la ignorancia, la brutalidad y las bajas pasiones del público racista, que asistía asombrado a aquellas demostraciones en que un esclavo negro y ciego podía hacer con facilidad lo que a tantos blancos de mentes lúcidas les era imposible. Por eso, no era extraño que en muchas ocasiones, antes de comenzar el espectáculo, el Coronel Bethune se dirigiera al auditorio diciendo en el momento de salir para actuar su esclavo: «Señoras y señores: este muchacho prodigio, de mente débil, es un salvaje que esta noche especialmente se encuentra de muy mal humor, y he tenido que poner en peligro mi vida para que cumpla su deber presentándose ante ustedes». Así resultaba más impresionante la magnífica *récita* que oía momentos después aquel público boquiabierto.

Un cuadro de lo que era la vida y las actuaciones del esclavo que explotaba con saña y provecho el Coronel Bethune, nos lo da a conocer un periodista de Baltimore, en una crónica, cuando nos dice: «Tom el ciego, se sentó al fin como a media yarda de distancia del piano. Movía extrañamente los brazos, y hacía raros visajes con el rostro. Sus pies cuando no estaban sobre los pedales, se movían constantemente. Tom respondió a algunas bromas gruesas de su amo con unas sonoras carcajadas, que coreó con gusto una gran parte del público. Nada hasta aquel momento indicaba que aquel ser tuviera un cerebro equilibrado, sino que, por el contrario, se trataba de un tipo subnormal. Entonces, el Coronel ordenó con voz de trueno: «A ver muchacho, ahora tócanos algo de Beethoven». Y Tom el ciego se transfiguró. Echó noblemente su cabeza hacia atrás, y pudimos oír sorprendidos la Sonata Claro de Luna, ejecutada de manera magistral. Luego, como un exponente de su capacidad, llenaron la sala, las más bellas y difíciles obras de Weber, Chopin, Haydn y otros autores. Cuando Tom terminaba cada obra, se aplaudía rabiosamente a sí mismo, a la par que lo hacía el público entusiasmado, y solamente cesaba cuando su amo le daba unas palmaditas en el hombro como señal de aprobación y de que debía continuar actuando. Hubo un momento en que yo sorprendí lágrimas en los ojos sin luz del esclavo, no sé si por la emoción del triunfo o por alguna otra causa», dice el periodista sin querer profundizar más.

Este mismo crítico de Baltimore nos dice también de cómo una noche, después de haber actuado Tom el ciego, se destacó de entre el público, de improviso, un conocido compositor, residente en aquella ciudad, se sentó al piano tocando una obra de catorce páginas, y pidió que Tom que ya estaba cansado le hiciera el acompañamiento. Así lo hizo. Y pasando después a la derecha, ejecutó toda la parte superior con mucha mayor brillantez que su autor, como la cosa más natural.

El hambre de dinero del Coronel Bethune hacía que forzara sin cesar al pobre ciego, día por día, y año sobre año, haciéndole trabajar constantemente hasta el agotamiento. Y entonces sus bellas improvisaciones fueron cada vez más espaciadas, hasta que ya no pudo improvisar más. El genio se extinguía por exceso de trabajo.

Un observador nos cuenta, en una dramática narración, que el momento más doloroso de Tom el ciego en sus actuaciones era aquel en que se concentraba en sí mismo como si un alma angustiada se apoderara de él conturbando su faz, y comenzando una improvisación, dejaba correr sus dedos negros sobre el teclado, como un suspiro que se rompe, como si el alma atormentada de su raza diera al espacio todos sus sufrimientos al verse despreciada, perseguida, y hasta lo infinito explotada.

En 1860, Tom el ciego tocó en la Casa Blanca de Washington, para el Presidente de la República, que entonces lo era James Buchanan, asistiendo a la *recita* numerosos altos personajes del gobierno. Se dice que quienes lo oyeron en la Casa Blanca quedaron admirados de sus condiciones. Pero nada hicieron para favorecerlo en el orden personal.

En 1863, el periódico *Littell's Living Age*, se refiere al gran talento creador de Tom el ciego, y fué el único periódico que tomando en serio sus facultades emprendió su defensa y protestó de que este ser humano fuera sacrificado a la avidez de dinero de su amo. Pero esta protesta no se tomó en consideración y se perdió en el vacío.

El *Littell's Living Age*, informa cómo el muchacho negro y ciego improvisó, cómo tocó a cuatro manos improvisando también las segundas, y con qué fidelidad repetía las obras que acababa de oír, concluyendo con estas palabras enaltecedoras: «No conocemos otro caso igual en la historia de la música».

La guerra civil de secesión no trajo tampoco reposo alguno a Tom el ciego. Al contrario: por esta causa su amo lo hacía trabajar todavía más. Ligado el Coronel Bethune a la política reaccionaria del Sur, que sostenía la tendencia esclavista con las armas en las manos, todo el dinero que producía Tom el ciego, que era más que nunca, se dedicaba por su amo al tesoro de los Confederados. Así, el racismo esclavista, nos presenta materializado algo que a simple vista podría parecer una paradoja: que un esclavo negro trabaje y produzca dinero para sostener a su propia raza esclava, y además que produzca recursos para mantener la guerra contra quienes tratan de libertarla. ¡Estas son algunas de las cosas que realiza el racismo con sus procedimientos inhumanos...!

Y aún cuando después el Norte triunfó, y los esclavos se libertaron, Tom el ciego siguió siendo esclavo, mejor dicho, un hombre libre prácticamente esclavo.

Tom el ciego tenía entonces diez y seis años de edad. Y el Coronel, a pesar de que el muchacho ya era libre por haber el Sur perdido la guerra, convenció fácilmente a la madre de Tom, que ya era muy viejita, para que lo dejara bajo su tutela y custodia, convirtiéndose en el guardián de aquel «pobre ciego idiota», según

él decía. Y la madre, ignorante y sugestionada, se lo cedió legalmente a perpetuidad, agradeciéndole encima que le hiciera un favor tan señalado.

Al Coronel Bethune le hicieron entonces proposiciones para que llevara su fenómeno a Europa, pero no las aceptó; aceptando en cambio otras que le hacían para los estados del Norte de los propios Estados Unidos.

Su tournée por los estados del Norte, fué sensacional. En Filadelfia, según un documento firmado por diez y seis connotados musicógrafos, se decía: «Tanto en sus improvisaciones, como en la interpretación de las obras que ejecuta, y en cualquier forma que se le examine, el ciego Tom demuestra ser la más fenomenal capacidad musical de la historia».

En 1866, por fin se decidió el Coronel Bethune a realizar el viaje a Europa llevando a Tom el ciego. Este viaje fué un triunfo gigantesco. Solamente sus conciertos de Londres le produjeron al Coronel una cantidad que entonces significaba tanto como ahora un millón de dólares.

Ignatz Moscheles, famoso pianista, compositor, maestro de Mendelssohn, exclamó entusiasmado: «Le he escuchado y nunca oí nada tan maravilloso».

Pasado algún tiempo de este viaje a Europa, el Coronel Bethune murió. Pero su muerte tampoco liberó a Tom el ciego. Un hijo del Coronel ocupó su lugar, y la mina de oro humana siguió en la familia. Y cuando este hijo murió su viuda lo sustituyó, beneficiándose también de la mina de oro humana, por derecho de sucesión.

Después, poco a poco, se dejó de hablar de Tom el ciego. En 1890 se reportó su muerte. Su madre murió en una miserable covacha, en plena indigencia, en Alabama, el año 1903, habiendo llegado a una senectud avanzadísima. Pero el reporte de la muerte de Tom el ciego fué falso. Precisamente en el propio año 1903 en que murió su madre, un actor de Nueva York que pasaba por una hacienda cerca de Hoboken, New Jersey, reconoció al casi olvidado ciego Tom, hablando con otro negro en la acera. Y dicho actor le dió cuenta de su hallazgo al manager de conciertos Percy G. Williams, que años antes había tenido negocios con el Coronel Bethune.

El manager Williams inmediatamente se apareció en la hacienda de Hoboken donde estaba Tom el ciego. Ya varios días después anunció que había contratado al ciego Tom por intermedio de la viuda del hijo del Coronel Bethune, nombrada Mrs. A. J. Lerche, que se había vuelto a casar hacía poco. Los años de 1904 y 1905 fueron de abundante dinero para el manager y la guardiana de Tom.

Luego, nada más se oyó hablar de Tom el ciego, hasta que en 1908 los periódicos informaron sobre su muerte. Y esta vez la noticia era cierta.

GENERALIDADES SOBRE PREGONES

P O R

M. Luisa Sepúlveda

Los pregones ponen de manifiesto uno de los aspectos más interesantes del alma popular. Como los cantos del trabajo, obedecen a un ritmo, ya que muchos vendedores callejeros caminan y al compás de sus pasos cantan el pregón.

Existen pregones hablados y cantados. Estos últimos han dado origen a numerosas canciones, algunas muy hermosas. Citaré unas pocas. Matilde Broders popularizó «La Picaronera», «Los Negros Fruteros» y otros que tan bellamente interpretaron los artistas de la compañía de ballet de Pérez Fernández. ¡Los dos pregones nombrados son obra de la compositora peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales del Solar.

En nuestro país tenemos numerosas canciones inspiradas o derivadas de pregones populares, entre otras «El Tortillero», publicada en «Stimmen der Völker» por Albert Friedenthal en 1889, y editada posteriormente por Antonio Alba en la Casa Kirsinger. «Mote mey pelado el medio», afortunada canción de Raúl Gardy, compuesta hace pocos años sobre un pregón que proviene seguramente del siglo pasado, como asimismo «La Aloja».

*Buena la aloja, casero;
rica y barata.
La vendo por medio real,
la vendo por real y medio.
Y lo que sobre, doy de llapa.*

El conjunto Martínez Ledesma hizo aplaudir, aquí en Santiago, una canción del folklore venezolano derivada de un pregón: «El Santero».

Los pregones han sido introducidos en obras artísticas de importancia, por ejemplo, en la ópera «Luisa» de Charpentier, en cuyo primer acto se oyen los gritos de los vendedores ambulantes como «una emanación del alma de París».

El poema sinfónico «La Voz de las Calles», del compositor chileno Pedro Humberto Allende, está construido a base de pregones santiaguinos de antaño.

* * *

En el año 1938, el músico peruano Emirto de Lima, publicó en el Boletín Latino-Americano de Música un ameno artículo sobre pregones. Cita los siguientes de París:

*Des harengs qui glacent,
Des harengs nouveaux.*

*Pommes cuits au four.
Ils brûlent, ils brûlent.*

[30]

Nos habla de los pregones de España y de Portugal, países en los cuales se acostumbraba hacer concurso de pregones. Enumera varios cantos de los vendedores de América: de Venezuela, Colombia, Cuba, Brasil, etc. De este último país, nos ofrece dos: uno de Río de Janeiro; de San Pablo, el otro.

*Cocada preta e branca
preta e branca, cor de rosa.*

*Senhora dona de casa
venha na janela a perció.
Tenho a empada cuetinha,
camarao arrecheiado.*

Lo que quiere decir:

*Señora dueña de casa,
asómese a la ventana para que vea,
tengo empanada calentita,
rellena con camarones.*

Estos gritos de los vendedores son como música en estado naciente.

En su obra «Baraja de Chile», Oreste Plath dedica un capítulo muy interesante a los pregones. Hay allí antiguos y modernos, de Santiago y de provincias, hablados y cantados. Merecen conocerse.

Quien estas líneas escribe, aportó su grano de arena en esta materia publicando, hace años, el folleto «La Voz del Pasado».

* * *

Publicamos a continuación algunos ejemplos de pregones santiaguinos recogidos por María Luisa Sepúlveda.

Vivo. **Pollero**

Las ga - lli - nas gor - das ga - lli - nas grandes
gor - das po - llos gor - di - tos

Melero

Moderado.

Comprará la miel? comprará la miel? Miel de pera mo-ta-güe-ná.

Habero

Del o - jo ne - gro el ha - be - ro

Motero

Mo - te mo - lio pa - la co - mí - a

Uvero

El u - ve ro con u - va ne - gra — El u -
ve - ro con u - va blan - ca —

Tortillero

Tor - ti - llas ca - lien - tes

MUSICA Y VIDA

Hábitos y Preferencias en Música

Nuestro siglo, caracterizado por la difusión cultural dirigida principalmente a las grandes masas, no ha logrado demostrar aún que la apreciación profunda del arte haya dejado de ser patrimonio de un reducido número de personas que forman la élite, que en mayor o en menor grado, según sea el medio en que actúe, ha pasado a ser el organismo regulador de los gustos y preferencias por una u otra forma de expresión artística.

El gusto por la música es una habilidad que se consume con placer, y éste determina preferencias por un estilo más que por otros. Hay un número crecido de personas para quienes la música es un fenómeno ante el cual no experimentan reacción alguna; pueden tomarla y dejarla con la misma facilidad. No hay duda que éstas no son las que envuelven problemas de importancia en la vida musical de un país. En cambio, aquéllas para quienes este arte es una necesidad, o en última instancia, un medio de esparcimiento más o menos agradable, pasan a ser el barómetro regulador de la actividad artística del mundo. Hay entre estas personas las que buscan en la música estímulo espiritual y para quienes, ocasionalmente, ésta puede representar un fenómeno de interés a su intelecto. Para otro grupo, la música es una experiencia pasional, un factor vital, un apoyo necesario en sus vidas. Uno y otro caso está exclusivamente regulados por lo que se da en llamar «gusto», y el significado que éste pueda adquirir aparece moldeado por la «admiración». Sin embargo, en la mayoría de los casos se producen fuertes contradicciones entre lo que el ser humano gusta y entre lo que admira. La admiración es una facultad intelectual, puesto que está sometida a la razón; en cambio el gusto es irracional, casi una inspiración, que puede sufrir notables alteraciones, sin que puedan prevenirse siquiera. El gusto por la música es prácticamente sencillo de conseguir; requiere en el individuo cierta disposición primaria en darse a ella, y dejar, si esto conviene a su temperamento, que penetre en forma más o menos superficial en su espíritu. Constatando en esto un punto de partida necesario para despertar en el ser la afición por la música, debemos reconocer que tal punto de partida no constituye el objetivo más importante en la educación. Lo que una persona requiere principalmente es el entendimiento necesario para poder captar en toda su integridad el sentido profundo que rige y cohesiona a la obra de arte en todas sus partes. No quiere decirse con ello que el auditor, como requisito ineludible, deba someterse al estudio analítico «a priori» de una obra, para poder comprenderla a fondo. Sin negar la ayuda que significa el proceso académico de análisis y síntesis que permite ver el detalle y su relación con el total en la obra de arte, puede considerarse que éste encuentra un

[33]

reemplazante de positivo efecto en la familiaridad que se logra por la audición repetida e inteligente de una composición.

No obstante, la habilidad para escuchar no es todo en el proceso de la recepción musical. Se necesita una disposición especial, que abra nuestro intelecto y espíritu a la captación del fenómeno artístico en toda su integridad. Cada ser aparece inconscientemente inclinado hacia una especie de conservantismo, en el sentido de que acepta de mejor grado aquellas obras que no le exigen mayor esfuerzo de escuchar. Esta actitud llega a tal extremo de relajación espiritual que una Sinfonía de Beethoven puede perfectamente servir de telón de fondo a un debate familiar en que se discuta, por ejemplo, el problema de la carestía de la vida. ¿Y por qué? Por la simplicísima razón de que la excesiva familiaridad con ella, pueda ponérsela por delante, sin que nada nos llame mayormente la atención en ella. Y sin que, por lo tanto, incomode a otras actividades que puedan desplegarse paralelamente a su ejecución. Es decir, ésta ha dejado de representar para nosotros, lo que intrínsecamente una obra de arte exige: un espíritu y un intelecto dispuestos activamente a su captación.

Generalmente se rechaza, o lo muy antiguo o lo demasiado nuevo; en todo caso nos resistimos a aceptar cualquier estilo con el cual tenemos poca familiaridad, porque no sabemos por dónde tomarlo. Hay veces que nos atrae el ser progresistas, y hacemos de él un ideal, pero comúnmente no sabemos cómo manejar este progreso. A muchos les interesa «lo nuevo» en la medida que coincida con las referencias que puedan hacerse de ello con otros fenómenos que nos son más familiares, para no mencionar aquellos casos en que lo nuevo se acepta exclusivamente porque es elegante ser anfitrión de las vanguardias artísticas de nuestro medio.

Los que saben verdaderamente escuchar,—manejando con inteligencia y sensibilidad su actitud frente al fenómeno artístico—, desarrollan automáticamente una habilidad especial de captación, un proceso analítico inconsciente, que les permite seguir el transcurso de las ideas generadoras al través de una obra. Solo éstos serán capaces de poder determinar con libertad sus aficiones artísticas. El saber escuchar es un atributo cultural y al mismo tiempo, una virtud que puede educarse. El tolerante pero inculto, es en este sentido siempre víctima de la incertidumbre de sus gustos; para encubrir tal defecto adopta por lo general actitudes dogmáticas y demagógicas frente al arte.

Al hablar de la «élite» se debe obligatoriamente distinguir en ella entre el grupo que forma el técnico,—ejecutante, compositor y crítico—, y el que forman los auditores que sostienen moral y económicamente la vida artística. Es este último grupo el que interesa al presente estudio y el que, de acuerdo con lo expuesto, está formado por las categorías más diversas, en lo que se refiere a la selección artística lograda por medio de sus inclinaciones.

No hay duda alguna de que la opinión del auditor puede ser grandemente moldeada por personas de conocimiento, por críticos, directores, publicistas, etc. Hecho demostrado en no pocas ocasio-

nes es que la comercialización o, muchas veces, la manifiesta incultura artística de los antes aludidos ha perjudicado enormemente a la masa. Lo que manifiesta día a día con mayor claridad que los «leaders» rara vez han tomado la responsabilidad de educar al público a escuchar música. Su labor se ha reducido a una mezquina iniciativa tendiente a despertar una superficial afición por ciertos modos de expresión musical logrando interés por el producto ofrecido, lo mismo que lograría un avisador haciendo la propaganda de un artículo que el público no necesita. El ejecutante en general está al servicio de ciertas tendencias, que estimula a despertar en sus auditores. El abanderamiento con determinados rumbos en arte, acaba siempre en un incontrolado sectarismo. Ni el compositor, ni el ejecutante, ni el «manager», ni el crítico, como tampoco el consumidor, si es parcial de alguna tendencia determinada en música, podrán ser agentes objetivos y profundos de su difusión, puesto que su posición aparece, quieranlo o no, principalmente sustentada por el hábito. Quien proclame que la única música de interés es la que se produjera en una determinada época de la historia (caso frecuente en los virtuosos), de hecho demuestra que ni siquiera es de valor su posición frente a su discutible especialidad. Y tal vez a este respecto tiene más profundidad de lo que pueda creerse la frase del crítico que dijo «quiero dejar de escuchar por algún tiempo la «Sinfonía Heroica», porque tengo demasiada admiración por la obra, como para permitir rebajarla a la categoría de un hábito».

El movimiento maquinal de la cola de un perro al que ofrecemos un sabroso alimento, no se diferencia grandemente del aplauso incontrolado de ese público sectario que vuelve a oír por centésima vez una obra con la misma inconsciencia con que el bien educado se descubre la cabeza al encontrarse con una dama que conoce.

JUAN ORREGO SALAS.

El Canto Coral en la Universidad

Que la música sea el único arte que precisa para su comunicación ser interpretado, presenta, a cambio de muchos inconvenientes, la posibilidad de un contacto más estrecho con el contenido de la obra artística; precisamente el que reciben aquellos que la interpretan. Existe una distancia inmensa entre el goce que produce escuchar una obra musical y el que se deriva de interpretarla, de dar cuerpo y vida a su espíritu. Y dentro ya de la función de recrear lo que crearon los maestros de este arte, la emoción se centuplica cuando se es parte en una interpretación colectiva, sobre todo en la práctica coral. ¡Son tan directamente humanos los medios de que se sirve!

Cualquiera que haya participado en la obra de un coro, recordará como experiencia preciosa la de ese ir penetrando, como tomados de las manos, por las misteriosas sendas de la música. Sentir los horizontes de fuego y el correr desolado de los ríos de lágrimas en Victoria; la angustia que estremece los madrigales de Montever-

de; las suavísimas colinas y los valles donde se orea el espíritu de los polifonistas franceses, o la delgada luz que se cierne sobre el paisaje en calma de Palestrina; sentir todo eso, y mucho más, es hacedero para quienes abren sus sentidos al raudal de tal música. Con todo, no nos conmueve como cuando, lentamente, y sintiendo la emoción propia reflejada en la de quienes nos acompañan, se nos descubren paso a paso y se hacen nuestras sus hondas perspectivas. Es como viajar por el seno de los grandes espíritus que labraron la música para enriquecer al nuestro con lo que en ellos no perece.

Mucho se ha escrito, desde un punto de vista a ras de tierra pedagógico, desde el de su utilidad social u otros parecidos, sobre la misión educadora de la música, y, más concretamente, del ejercicio en la música coral. Quizás todos esos puntos de vista se han considerado para propiciar la organización de coros escolares. Y sin tomarla en cuenta, o quizás dándola por descontada, esa misión más entrañable a la que tan de paso aludíamos, ha sido y viene siendo la que determina con más fuerza la razón de existir de los coros y la que, desde luego, proporciona la alegría, el confortamiento que derivan de participar en ellos. Hay una cierta mística que reúne y da cohesión a los esfuerzos de quienes se empeñan en una labor de esta clase. Todo coro crea, a la postre, una alta especie de confraternidad.

Debemos felicitarnos y colaborar con nuestra cordialidad en la obra que cumple el Coro de la Universidad de Chile. Nada tan hermoso como ver a este grupo juvenil derrochar entusiasmos en empresa tan levantada, cada año que pasa rica en frutos de mayor lozanía. Mario Baeza, su director, también un valor joven, ha sabido imprimir una dirección inteligente al conjunto. Iniciaron su labor con el cultivo de los clásicos de la polifonía renacentista y canciones universitarias. Hoy día, si el Coro de la Universidad de Chile puede emparejarse a las agrupaciones de su clase que cuentan con un mayor prestigio por la bondad de sus interpretaciones, las supera por la variedad y exquisita matización de su repertorio. No son sólo Victoria, Palestrina, Orlando de Lassus, Jannequin, Costeley, Morley, Byrd y otros maestros quienes figuran en sus programas. El coro estudiantil ha resucitado del injusto olvido en que yacían músicos como Vázquez, Aldomar, Fuenllana y Morales, egregios cultivadores del villancico y del romance madrigalescos de la escuela castellana y prepara una labor igualmente restauradora de polifonistas «desconocidos» de otras regiones de la música de los siglos XV y XVI. Respecto de la música moderna, igual de amplio criterio se mantiene. Con una dedicación a divulgar las obras de los músicos modernos de Chile muy digna de sumarse a los elogios que en todos sus aspectos merece la primera de las agrupaciones corales universitarias.

VICENTE SALAS VIU.

La nueva música de Argentina

En el curso de la recientemente pasada temporada de conciertos en Buenos Aires, un particular relieve alcanzaron las actuaciones de la Orquesta de la Asociación Filarmónica, dirigida por el maestro Juan José Castro. Interpretó este director con el citado conjunto la primera audición suramericana de la «Sinfonía en tres tiempos» de Igor Strawinsky, estreno que por sí solo habla con suficiente elocuencia del nivel técnico y de los altos intereses artísticos alcanzados por la nueva organización musical de Argentina.

La Liga de Compositores de Argentina, en el primero de sus conciertos, que tuvo lugar en el salón de audiciones del Instituto Francés, incluyó varias obras representativas de las tendencias de vanguardia en la música contemporánea, europea y nacional. Los pianistas Pia Sebastiani y Roberto Castro ejecutaron la Sonata para piano a cuatro manos de Paul Hindemith; el violista Juan W. Granat dió una versión impecable de la Elegía para viola sola de Igor Strawinsky, una de las últimas composiciones de este músico; Roberto Castro interpretó la Sonata para piano, de Juan José Castro y Pia Sebastiani su obra Cuatro Preludios para piano. El concierto se cerró con una versión del Cuarteto N.º 2 para cuerdas de Luis Gianno, cuya interpretación estuvo a cargo del Cuarteto Americano, formado por Ana Sujovolsky, Francisco Heltay, Hilde Heinitz y Germán Weill.

Michael Tippett, un joven valor que se destaca

Tras de la verdadera consagración de su talento musical que representan los últimos estrenos de Benjamín Britten, la crítica de Londres comenta en forma destacada los hechos de una nueva personalidad que se hace notar en el horizonte del arte inglés de última hora: Michael Tippett. «Es uno de los compositores mejor dotados y más originales de la Gran Bretaña actual», dice Robin Hull; y en la misma opinión abundan otros prestigiosos críticos.

Michael Tippett nació en Londres en 1905. Estudió hasta 1922 en el Real Colegio de Música de esta ciudad, siendo su profesor de Composición R. O. Morris. Fué este maestro quien estimuló en Tippett su interés por la música de la época isabelina y quien le ayudó a explorar el tesoro, en parte olvidado, de la producción madrigalesca inglesa del siglo XVI al XVII. La raíz del estilo de Tippett se sustenta en el perfecto dominio y conocimiento de esa música del pasado. Después de desarrollar una labor de vastas resonancias, como Director del Colegio Morley de Londres, que ofrece educación musical nocturna a los adultos ocupados en otras actividades durante la jornada habitual de trabajo, Tippett inició hace unos diez años su carrera de compositor. Su oratorio «A Child of Our Time» (1944), para solos, coros y orquesta, promovió una for-

tísima reacción desde su estreno. El texto, escrito por el propio compositor, comenta las persecuciones desencadenadas en la Alemania nazi contra los judíos, para hacer surgir de la música «una protesta vehemente contra las condiciones sociales que permiten persecuciones de esta índole». El plan del oratorio se ajusta en cierta manera al gran modelo de El Mesías de Haendel. «La música, ha dicho un autorizado comentarista, oscila entre el drama intenso que comenta (el asesinato de un diplomático alemán por un muchacho judío y las matanzas en masa que de ese asesinato se originan) y pasajes de una profunda meditación. Gran parte de su originalidad reside en la libertad rítmica que allí domina y que tiene tanto de común con los métodos seguidos en los madrigales isabelinos. Sin que tenga nada de arcaico o de artificial el modo adoptado por el joven compositor».

Al oratorio citado, han seguido en la producción reciente de Tippett tres Cuartetos para cuerdas, un Concierto para doble orquesta de cuerdas, la cantata «Boyhood's End» y una Sinfonía, que se ejecutará en 1948 en el Central Hall. Es significativo que la última obra de Tippett vaya a figurar en un grandioso festival que incluye «Las Bodas» de Strawinsky y «La Coronación de Poppea» de Monteverde, como si entre ambos extremos debiera situarse a la nueva y brillante personalidad.

ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA

Continuamos la publicación de las respuestas recibidas a nuestra primera encuesta, dirigida a compositores, intérpretes y profesores de música y, en general, a cuantas personas se interesan 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?

* * *

DOMINGO SANTA CRUZ. Compositor. Decano de la Facultad de Bellas Artes. Director del Instituto de Extensión Musical.

El primer punto que se plantea en la encuesta es el de saber a qué razones puede atribuirse el que la música contemporánea no goce del favor del público en la forma que parecería lógico, dado que el público está formado por personas que viven junto a los compositores de hoy día.

Sobre este tema se ha escrito bastante en la Revista Musical Chilena y yo mismo lo traté en el número uno de esta publicación. La cuestión puede resumirse en determinar quién tiene la culpa en esta falta de concordancia del que podríamos llamar consumidor de la música con el elemento productor. Para algunos, son los compositores los que se han distanciado de sus auditores, los que han evolucionado en una forma desmesurada y han salido a explorar regiones sonoras a las que el público no se siente atraído; los que han entrado, en un afán individualista, a no preocuparse del que oye y de si las nuevas formas y métodos de la música alcanzan al aficionado corriente. Los compositores, por su lado, se encuentran

frente a la supervivencia y la competencia tremenda de un pasado ilustre, que goza por añadidura de todas las ventajas de la difusión ilimitada de ediciones, discos y empresas comerciales que organizan los conciertos. Además, este pasado, que se concentra especialmente en torno a la producción de los siglos XVIII y XIX, está apoyado por los sistemas de educación y por la declaratoria de dogmas definitivos de la música, a que han sido elevadas las bases sobre las cuales se construyó la técnica musical a partir de los sinfonistas vieneses.

¿Cuál es la verdad en todo esto? Seguramente, como ocurre en todo fenómeno complejo, hay factores de responsabilidad en ambos lados. En mi concepto, el fenómeno a que asistimos es una inevitable consecuencia de la entrada a la vida musical de grandes masas de público, del empobrecimiento de los núcleos seleccionados, del desaparecimiento de los mecenas efectivamente desinteresados (no de los que dan dinero para ahorrarse después el pago de impuestos so pretexto de ser generosos con la colectividad), y del cansancio que tuvo que venir en los compositores por la repetición interminable de fórmulas y procedimientos de otra época. La música no puede dejar de estar a tono con la evolución del mundo actual, con sus inquietudes, con la etapa de transformación hondísima en que vivimos; el compositor vive esta crisis, la refleja en su obra para encontrarse frente a auditores que sólo quieren entretenerse con la música que cómodamente les permita seguir en una actitud de moluscos, pegados a las rocas colosales de los clásicos. El público no sabe oír ni puede oír en una sola ejecución lo que no conoce ni le es familiar. A los compositores no se les podía cerrar el camino, ni mucho menos desvirtuar la misión que ellos tienen de marcar las rutas del futuro. De ahí el drama, que agravan cada día las empresas comerciales, para las cuales la música no significa nada más que un anzuelo añadido a los muchos que permiten recoger millones. Este enemigo del arte que es el comercio, ha corrompido los auditorios y ha hecho nacer apetitos insaciables en los artistas, especialmente en los grandes nombres, creando una monstruosa deformación de la actitud del público en los conciertos. Ya dijo Debussy que para él el concierto corriente se acercaba extraordinariamente al circo, y que se imaginaba que en algún momento el pianista, por ejemplo, iba a tocar con el piano sujeto entre los dientes o con el violinista parado encima de un hombro. Los directores de orquesta han seguido en este camino de las «vedettes» y en todo el panorama es la música contemporánea la que resulta sacrificada, porque con ella no se pueden cosechar ovaciones colosales, ni ingresos desmedidos. En una palabra, yo creo que la música contemporánea es simplemente víctima del crecimiento de los públicos y de la explotación de esos públicos por intereses comerciales en que el arte no cuenta ni existe.

Para remediar este estado de cosas la encuesta formula algunas preguntas que señalan los medios a que podría recurrirse. Personalmente no soy partidario de la creación de conciertos especiales de música contemporánea y de cenáculos en que ésta sea cultivada con

exclusividad, sino en cuanto conviene acercar a los aficionados y estimular sus inquietudes. Al público, que es el que hoy día tratamos de cultivar, no le interesan ni atraen este género de iniciativas. Ellas no solucionan la cuestión.

En cambio, debe exigirse que en todos los conciertos se reserve una parte a la música contemporánea y que ésta se ejecute con frecuencia. En esta labor la actitud de la radio es indispensable. Soy un convencido de que la divulgación constante de obras modernas por radio es una de las palancas efectivas que pueden acercar a los compositores y al público y hacer que unos y otros se aproximen en sus puntos de vista. A este medio debe cooperar fundamentalmente la educación. Sin que la educación musical sea reformada y reajustada a las verdades actuales de la música, nada se puede conseguir. Si para los niños de las escuelas todo lo que no está en modo mayor o menor es un disparate, esos pobres futuros auditores entran a la vida musical con un criterio deformado y con una serie de manías que más tarde les impiden penetrar en el arte de su época. Si con los alumnos de los conservatorios nos esforzamos, por ejemplo, en que encuentren horrendas las quintas paralelas, que nadie hoy día espontáneamente aborrece de oficio, y si toda disonancia les parece aberración, no podremos si no seguir en un punto muerto sin remedio. La enseñanza debe considerar el aspecto relativo de muchas leyes tenidas hasta hace poco por verdades absolutas, admitir que la música ha variado de lenguaje y que los principios que rigen en el siglo XX son tan respetables como los del Romanticismo o del Renacimiento, y que éstos a su vez se hacen fuego entre sí en muchos puntos que por otra parte el siglo XIV miraba desde un ángulo sonoro enteramente distinto.

Respecto de la música chilena, creo que nuestro deber es procurar que ella se presente en el país en su totalidad. Es en cada nación en donde se debe producir la selección de su arte y de esta selección dar a conocer en el extranjero lo más significativo y valioso. Fuera de festivales que tengan una fisonomía especializada, a la manera de lo que es el Salón Oficial para las artes plásticas, creo que la música chilena debe ocupar en nuestros conciertos sistemáticamente una determinada parte. El público tiene, por mil razones y por lo general en todo el mundo, poca inclinación a escuchar las obras del músico a quien puede encontrar cualquier día andando por la calle; sus obras no deben aparecer en los conciertos como por favor, como robando el sitio de composiciones famosas del pasado, sino que deben ser objeto de igual cuidado e interés que el que se concede a las composiciones tradicionales. Soy, en consecuencia, partidario de que la música chilena tenga un apoyo especial, pero que no se le aparte de la vida total de los conciertos.

GUSTAVO BECERRA. Estudiante de los cursos de Composición en el Conservatorio Nacional de Música.

En el encabezamiento de esta encuesta se enfocan dos problemas actuales y latentes de nuestro ambiente musical: la indiferencia hacia lo nuevo en la creación musical y a veces la oposición hacia la misma. En el cuestionario que sigue se inquiriere sobre causas y posibles soluciones, tratando en especial, aquello que se refiere a nuestra música moderna nacional.

Si bien es cierto que en nuestro ambiente musical existen ambas cosas,—indiferencia y oposición hacia todo aquello que rompa un canon establecido,—las víctimas de ello son las creaciones de corte nuevo, tanto extranjeras como nacionales. Este fenómeno, si bien es predominante, no alcanza una mayoría aplastante de los auditorios corrientes. Lo que se debe a dos causas de muy distinto tipo: el esnobismo, que es el que atrae más prosélitos para la música moderna y el público educado, con capacidad para situarse y situar lo que oye en la época que le corresponde. Al lado de esto, hay un pequeñísimo grupo que llega, por intuición, al goce y la comprensión de las creaciones de los nuevos lenguajes.

Con todo, el estado en que nos encontramos no se debe a una causa cualquiera aislable, sino a un fenómeno de conjunto, con una multiplicidad de matices y factores.

En general, nuestro conocimiento del arte moderno, especialmente de la música, es todavía postizo y prematuro; no en lo que se refiere al tiempo, pero sí en lo que respecta a la preparación elemental de nuestro público.

La evolución artística principal más importante en el arte, no es conocida; o, por decirlo así, vivida por nuestro auditorio, que sólo conoce, y eso a duras penas, en audiciones fugaces y no reiteradas, los puntos máximos y más o menos aislados de la evolución de la música contemporánea. La multitud de causas que determinan este hecho, oscila entre nuestros inveterados prejuicios tradicionales y nuestra todavía ineficiente y escasa educación musical. En esto hay que distinguir dos aspectos: el aspecto internacional y el aspecto nacional.

1.º Aspecto internacional.—Encontrándose nuestro ambiente retrasado respecto de la evolución europea y siendo esto en forma irregular, es lógico suponer que aquellos auditores que viven una etapa anterior, les choque tomar conocimiento violento de algo característico de una etapa posterior, sea ésta inmediata o no. Muchos de nuestros auditores, están todavía sumidos en pleno clasicismo vienés. Otra gran mayoría, algo más avanzada, está viviendo el más intenso de los romanticismos musicales. El grupo más avanzado del público no iniciado de nuestro ambiente musical, considera todavía revolucionarios a Debussy y a Strauss. Toda esta situación es hija de nuestras cualidades específicas: nuestro aislamiento geográfico en el pasado, que determina la mayor velocidad que debemos imprimir a nuestra evolución para poder alcanzar la europea;

nuestra descuidada y todavía insuficiente educación musical al grueso público, educación muchas veces desorientada y poco atrayente y la comercialización excesiva del mecanismo de las audiciones y conciertos en el mundo, comercialización que amenaza detener el curso natural del arte.

2.º Aspecto nacional.—Las causas que determinan el estado de apatía respecto a nuestra música nacional, especialmente aquella que es de un franco corte moderno, arranca de razones típicamente criollas, siendo válidas para la música, tanto como para cualquier otro artículo de consumo habitual. Siempre tiene más prestigio lo extranjero, pues es supuesto de más calidad, aunque no la tenga, pero esto no es un resultado sin causas auténticas, pues arranca de la pésima calidad que tuvieron en un principio todas las noveles producciones de este país, incluyendo en esto la música. En nuestro tiempo, la música tiene enorme pujanza por ponerse al día, cosa que ha contribuido, en parte, a hacer desaparecer ese esoterismo enfermante de las pasadas épocas, pero esta difusión tiene una base algo dudosa, puesto que arrastra una gran cantidad de esnobismo.

Es necesario que la afición musical no se mida tanto por la asistencia a los conciertos, como por el cultivo de la música, en lo que se refiere a la ejecución y a la preparación elemental, única forma de alcanzar un criterio, si no una sensibilidad capaz de juzgar los lenguajes nuevos y situarlos dentro de la evolución general; en fin, hay imperiosa necesidad de crear una sensibilidad histórica. Para obtener esto hay que activarlo todo, desde la educación del niño hasta la del viejo; es decir, hay que hacer campaña en escuelas, universidades, conservatorios, sociedades de iniciación y práctica, teatros, cines, etc. Es necesario formarle al auditor un criterio capaz de juzgar el valor mismo de la obra sin correr el riesgo de alimentar un prejuicio.

Una de las armas más potentes e inmediatas se encuentra en una hábil programación de las audiciones radiales y de los conciertos, a esto sería una gran contribución una crítica seria y orientada.

TEOBALDO MEZA. Profesor de música en las escuelas públicas.

Al hablar de música contemporánea, habremos de referirnos sólo a aquella, la más reducida, de auténtica calidad artística, no a la otra, la más abundante, que presume de tal, la de circunstancias, modas o apariencias.

¿Que a qué razones puede atribuirse la indiferencia o la oposición del público respecto a esta música?

Considero que, en principio y fundamentalmente, aquí se trata de un problema de educación. La indiferencia y hasta la oposición del público respecto a la música contemporánea se debe, sencillamente, al hecho de que ella está fuera del alcance de su preparación.

¿Y cómo podría estimularse la cooperación del público en el progreso de la vida musical?

1) «¿Organizar conciertos consagrados a la música moderna?». ¿Para qué público?

2) «¿Crear una sociedad de músicos y aficionados que se interese por el análisis de la música moderna en reuniones de estudio, conferencias y conciertos?».—Sería extemporáneo y de pobres resultados.

3) «¿Campaña de conciertos radiados que desarrollase una labor previa de captación sobre la de los conciertos públicos?».—Menos todavía.

4) «¿Nuevo concepto de la educación musical impartida en las escuelas y liceos?».—Eso así; he aquí lo interesante.

La preocupación por cultivar musicalmente la sensibilidad estética del niño es sólo de nuestros días; aquí y en todas partes. No debemos extrañarnos, pues, que la actual generación, cuya vida estudiantil transcurrió en un ambiente pobre, cuando no hostil, al arte musical y que después no ha tenido estímulos ni oportunidades, sea, en su preparación, lo que actualmente es. De seguro, y por muchos años más, este público no responderá, no sólo a las expresiones del arte contemporáneo, lo que sería mucho pedir, sino tampoco a la música artística en general. Y ello es lógico. ¿Desde qué grado de su evolución artística se dirigen a él, que aún no ha recibido una seria iniciación, los grandes maestros? Si unos pocos de los asistentes a los conciertos vibran con el romanticismo, un número más reducido con los clásicos y una pequeña minoría selecta con el arte de todos los tiempos, ello se debe a razones muy especiales de temperamento, de ambiente, de educación o de herencia; la gran mayoría, físicamente apta, es estéticamente, sorda. No creo en la sinceridad de sus aplausos; puro esnobismo o contagio.

Nuestra gente, sin embargo, desea cultivarse; cualquiera puede comprobarlo. Ahí están los conciertos populares y educacionales, las audiciones de las bandas en las plazas públicas y los magníficos conciertos al aire libre de nuestra sinfónica nacional. Pero a esta gente no se le puede pedir refinamiento, ni siquiera la justa comprensión. La sensibilidad estética no es planta que crezca y se perfeccione espontáneamente; más que ninguna necesita de estímulos y cultivo. No obstante, entre nosotros no sólo han faltado estímulos y orientaciones, sino que, lejos de eso y muy a menudo, el cine, la prensa, el libro, la revista, el profesor y el conferenciante, con un criterio superficial o falso, han anarquizado la verdadera comprensión musical.

Comprender, mejor dicho, sentir la música, presupone oído musical y sensibilidad estética; de lo uno ni de lo otro se ha preocupado jamás nuestra educación.

La música, en general, llámese pura, descriptiva, dramática, de programa, o como quiera llamársela, tiene su expresividad en sí, autónoma, específica y ésta sólo es la que le da su valor artístico y su virtud de penetración íntima.

La música vocal, por ejemplo, no vale por el verso, ni la dra-

mática por la representación o el decorado, ni la romántica por el sentimiento que la inspira, ni la religiosa por su elevación espiritual. No porque los motivos inspirados sean en sí nobilísimos y de gran belleza lograrán dar pasaporte artístico a una música francamente mala. En arte, el motivo o tema de la creación, es secundario; lo esencial y definitivo es su expresividad característica. Esto es, sin embargo, lo que pocas personas, sin excluir músicos y maestros, entienden.

Ahora bien, para disfrutar de la música moderna y poder seguirla en sus avances armónicos, en su disolución de la tonalidad, en su verticalismo cromático, en sus nuevas escalas y arpeggios, en su polirritmia y colorido orquestal, etc., se necesitan un oído y una sensibilidad musical muy evolucionados. Y también haber dejado muy lejos el lastre de las asociaciones literarias, filosóficas, pictóricas, místicas o futilmente sentimentales. Ni pensar, ni analizar, ni... asociar. Sólo oír, sentir y disfrutar. El que (hablo del momento en que se escucha), sabe, piensa y analiza, es más cerebro que emoción, más un entendido que un artista.

Por lo demás, el oído musicalmente educado, percibe claramente la estructura y el carácter general de lo que escucha, sus aspectos armónicos, dinámicos, rítmicos y agógicos; va siguiendo, sin mayor esfuerzo, la aparición y enlace de los temas, su desarrollo y transformaciones, etc.; pero esta capacidad de oír con discernimiento no es, en sí, placer estético; es sólo el hilo que conduce.

Y el artista, a quien la magia de la música estremece, sentirá que toda su preparación técnica, presente y activa, fría y sapientísima, se disolverá en el placer.

Me parece que en eso consiste la superioridad y el fin del arte.

¡A qué estelar distancia, hay que decirlo, nos encontramos aún de esta capacidad!

Obra de la educación, y sólo de ella, así lo estimo, será la de formar al público comprensivo y vibrante del futuro; pero, para ello, habrá que enseñar a nuestros niños a oír.

El jardín infantil deberá ser también un jardín sonoro. Y esta iniciación, de fantasía y maravilla, perfeccionada y enriquecida a lo largo de toda la vida estudiantil, prolijamente encauzada, será la que forme la cultura musical del auditor que se desea.

En estos momentos de marcha, en que una reforma educacional arroja de nuestras aulas a la encumbrada pedantería y, fija su inquietud en el arco grande del porvenir, toma rumbos bellamente educadores, es preciso reconocer que ningún aspecto de la educación musical tendrá para el niño una mayor significación, utilidad y trascendencia, que éste de abrir su oído a la penetración del arte. Tarea para nosotros larga y difícilísima, ya que todo nos falta con qué realizarla: ni maestros, ni programas, ni material de enseñanza. Pero, es preciso comenzar.

La educación musical, valiosa entre todas y, por muchos conceptos, útil, es una necesidad espiritual. Despertar en el hombre el sentimiento de lo bello es encender una estrella en el cielo de su

huerto interior, es colocar una flor en la guirnalda fraternal del mundo.

Con respecto a si la música moderna de compositores chilenos «habría que difundirla y facilitar su comprensión como un aspecto más de la música contemporánea o si sería preferible prestarle una atención aparte», estimo que, siendo tan escasa nuestra producción —me refiero a la de calidad y no al número— concederle una atención aparte, atendiendo al número y no a la calidad, sería un mal entendido patriotismo. A pesar de ello, creo ventajoso darle, dentro de lo posible y de lo conveniente, una relativa preferencia.

FRIEDA DE LAUDIEN. Directora del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Santa María de Valparaíso.

La indiferencia del público no se refiere solamente a la música contemporánea, sino que a muchos otros problemas. En primer lugar, el ser humano tiene cierta inercia que le impide acogerse rápidamente a nuevas ideas. En segundo lugar, la crisis que azota al mundo entero con sus problemas más vitales, absorbe todos los intereses. En cambio, la oposición a la música contemporánea ya significaría una actividad, con lo que queda demostrado, que al público no le falta interés por la música. Creo que nuestra generación, educada y acostumbrada a la música clásica y romántica, no tiene en general bastante elasticidad para comprender los nuevos conceptos musicales. La joven generación—según mis experiencias—no se opone a la música moderna, pues ya nació con estas armonías y disonancias nuevas y no encuentra dificultad alguna en comprenderlas.

Estimular al público presenta algunas dificultades. El progreso de la vida musical, si es que consiste en cultivar la música contemporánea, se conseguirá solamente si se logra familiarizarla paulatina y progresivamente con las obras modernas.

Los conciertos consagrados completamente a la música contemporánea atraerían poco público, y, por consiguiente, no darían el rendimiento que se anhela, y por la escasez de público no podrían financiarse sin grandes sacrificios por parte de los organizadores.

La educación de la juventud me parece indispensable, eso sí, teniendo cuidado de no incurrir en la falta de hacerle despreciar la música clásica. «Progreso» no significa en este caso «Perfeccionamiento», sino que «el paso de un punto a otro».

Puesto que la música chilena no es más que una parte de la literatura musical internacional, parece lógico no tratarla como una cosa aparte. Hay que atribuirle la misma importancia y atención que al resto de las composiciones contemporáneas. Considero que cada país debe dar oportunidad a los compositores nacionales para hacerse oír. Cada espíritu creador necesita del eco que evoca su obra. No es la crítica quien mata, sino el olvido.

VIRGINIA ROJAS GATICA. Periodista y crítico musical de Talca.

La primera razón para la indiferencia del público respecto a la música contemporánea, en lo que se relaciona con nuestro público, se me ocurre que se deba a la instintiva reacción que hace experimentar generalmente «lo nuevo» o «poco conocido». Y por otra parte también a la diferencia auténtica entre una existencia como la que proporciona la vida en nuestro país (sin problemas trágicos—, sin afanes que alteren profundamente el sentir de las gentes,—ni conflictos muy hondos que modifiquen su manera de existir), y la de otros países o pueblos que han padecido transformaciones inmensas, a lo cual se debe su nuevo modo de expresarse, en música como en literatura, en pintura, etc.

Desde tal punto de vista, es explicable el fenómeno comprobado y que motiva la encuesta.

CRONICA

CONGRESO DE EDUCACION MUSICAL

El Directorio de la Asociación de Educación Musical, que ha estado abocado a la organización del Primer Congreso de Educación Musical, resolvió en su sesión del 13 de Octubre último postergar esta actividad e incluirla en su calendario de trabajos del año 1948. Se adoptó esta determinación después de hecho un estudio y análisis del grado en que se encontraban los trabajos preparatorios, y como razones para esta postergación se dieron las siguientes: 1.º Que los trabajos que esta actividad significa, en razón de su complejidad misma y su variedad, no han podido completarse como era indispensable; 2.º Que la Asociación ha tenido conocimiento de experiencias realizadas por los socios, individualmente o en grupos, y que desea allegar más datos acerca de ellas; y 3.º Que el Directorio estima indispensable, dado el gran aumento que ha tenido el Registro de Socios, que éstos tengan Convenciones previas a la realización de cualquier Congreso.

Al mismo tiempo, resolvió celebrar una Convención Musical Educacional, que se realizará entre el 4 y 11 de Enero próximo, en Santiago, fecha fijada a insinuación del Ministerio de Educación, como manera de facilitar la asistencia conjunta de los socios de provincias a la Convención y a los Cursos de Verano de la Universidad de Chile, con un horario de sesiones de 18 a 21 horas. En esta actividad se inscribirán y discutirán los trabajos que han de ser materia, posteriormente, del Congreso.

Para participar en esta Convención se requiere, primordialmente, ser miembro activo de la institución, ya sea por haber firmado los Registros o solicitado su incorporación, y tener el pago de sus cuotas anuales cancelado. Los registros permanecerán abiertos hasta el 30 de Noviembre inclusive, fecha que también se ha fijado definitivamente para recibir estos pagos. Como valor de inscripción a la Convención se considerará la cuota anual del año 1948, la que ha sido fijada en sesenta pesos (\$ 60.—), con derecho a la recepción del Boletín de Educación Musical. La razón de este aumento en el pago anual es el alza sufrida en la publicación del propio Boletín.

Las Comisiones organizadoras del Congreso continúan sus trabajos sistemáticamente al que suman la preparación de la Convención de Enero.

Esta Convención, que realizará un máximum de sesiones plenarios para dar la oportunidad a todos los profesores de presentar sus sugerencias y aportes en los Comités de Estudio, tratará las materias siguientes como puntos básicos: I. Finalidades, Planes y Programas, incluyendo nuevas orientaciones pedagógicas y material de enseñanza. II. Preparación y perfeccionamiento del profesorado. III. Educación musical extraescolar.

Estos puntos estarán en estudio por Comités técnicos durante el mes de Noviembre, los que están presididos por las siguientes personas: Cora Bindhoff, para las materias de jardines de la infancia (particulares); Norah Pezoa, en Educación Primaria; Brunilda Cartes, en Educación Secundaria; Eliana Breitler, en Liceos Renovados; Celestina Trotti, para los colegios particulares; Andréa Haas, Georgina Guerra y René Amengual, por el Conservatorio Nacional de Música y Escuelas Normales en el tema de «Preparación y Perfeccionamiento del Profesorado». El punto «Educación Musical extraescolar», que comprenderá: Conciertos escolares, universitarios y obreros, centros musicales, música en el hogar, prensa, crítica musical, radio y revistas, será estudiado por una Comisión integrada por Filomena Salas, Vicente Salas Viu, Enrique Bello, Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música y el Directorio del Coro de la Universidad de Chile.

Todas las personas mencionadas con sus respectivos Comités de Estudio, presentarán a la Convención misma sus trabajos, a fin de que sean discutidos, ampliados o confirmados por los adherentes a ella.

FALLO DEL CONCURSO REICHHOLD

El Concurso Premio Reichhold se falló en la ciudad de Detroit, Estados Unidos, a comienzos del mes de Noviembre. El Jurado Internacional otorgó el primer premio, de 25.000 dólares, al compositor norteamericano Leroy Robertson; el segundo premio fué adjudicado al compositor brasileño Camargo Guarnieri y el tercer premio a Albert Sandrey, músico norteamericano. El músico chileno Domingo Santa Cruz obtuvo una mención honrosa por su obra *Sinfonía en Fa*.

JIRA AL NORTE DE LOS ALUMNOS DEL CONSERVATORIO

Un grupo de treinta alumnos de la clase de Conjunto Instrumental del Conservatorio Nacional de Música, llevó a cabo, a fines de Septiembre, una interesante jira de difusión musical al norte del país. Visitaron las ciudades de Coquimbo y La Serena, para ejecutar conciertos en los teatros principales y al aire libre.

La Orquesta de Cámara del Conservatorio, dirigida por los alumnos Jorge Peña y Agustín Cullerell, interpretó el Concierto de Navidad de Corelli, un Concierto para arpa y cuerdas de Haendel, el Concierto para dos violines de Bach y el Concierto Op. 7 N.º 5 de Juan Cristián Bach, para piano y orquesta. Actuaron como solistas Teresa Höffter (arpa), Soffa González y Armando Aguilar (violines) y Ramón Hurtado Jorquera (piano). Una parte de especial relieve en el programa la constituyó la inclusión de las siguientes obras de jóvenes compositores alumnos del Conservatorio: Suite para cuerdas de Gustavo Becerra; Intermezzo para flauta y cuer-

das de Santiago Pacheco; Dos Danzas Burguesas, para cuerdas, de Ramón Hurtado Jorquera y Danzas Catalanas de Agustín Culléll. De Jorge Peña se interpretó una versión para orquesta de cámara de la Pavana para una Infanta Difunta de Maurice Ravel. El conjunto de alumnos del Conservatorio amplió la obra de difusión musical cumplida en esta jira con actuaciones en las estaciones de radio de Coquimbo y La Serena.

LA REVISTA PSALTERIUM

En los primeros días de Octubre se puso en circulación la Revista Psalterium, publicada por el Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música. La Revista se edita bajo la dirección de un Comité formado por los alumnos Gustavo Becerra, Alfonso Castagnetto, Jorge Peña y Sergio Canut de Bon.

Muy bien orientada, responde por entero a los elevados propósitos que debe cumplir una publicación de su clase. Estos propósitos, de gran amplitud, son expuestos por la redacción con las siguientes frases, incluídas en el artículo editorial:

«En dos partes podemos dividir nuestro trabajo: lo que Psalterium será con respecto al alumnado del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, y lo que constituirá con respecto al ambiente artístico en general.

Lógicamente «Psalterium» será el órgano que representará el nuevo espíritu de los estudiantes de música, expresando en sus páginas todos sus anhelos, esto a través del núcleo que los representa: el Centro de Estudiantes. Se plantearán aquí todos los problemas que los afecten, proponiéndose adecuadas soluciones. Se tratará de conseguir un verdadero acercamiento con los alumnos de otras escuelas universitarias; al mismo tiempo se procurará, como aspecto importantísimo, lograr una efectiva cohesión del alumnado del Conservatorio. Se dará a conocer, asimismo, a los diversos círculos de nuestro país, la efectiva labor que los miembros de este establecimiento están realizando en pro de una mayor difusión de la cultura artística, labor que es realizada especialmente entre las clases obreras de nuestra población.

En el aspecto de nuestro trabajo que tiene relación con el ambiente cultural en general, la revista «Psalterium» será un órgano de información artística para todos los sectores, procurando ser fiel intérprete y representante de las ideas de las nuevas generaciones musicales. A su través los músicos jóvenes tendrán la oportunidad de dar a conocer sus opiniones, cualesquiera que ellas sean, siempre que estén apoyadas en bases sólidas, producto de serios estudios y razonamientos. Servirá «Psalterium», de este modo, como centro de polémicas y como portador de ideas musicales y artísticas.

Queremos recalcar enfáticamente a nuestros lectores que nuestra labor no se desarrollará únicamente en relación con las diversas

manifestaciones musicales, sino que se extenderá a toda clase de actividades culturales».

El sumario del primer número de «Psalterium», comprende: Palabras preliminares. Editorial: Acerca del futuro artístico. Epocas correspondientes en el arte, por Juan Orrego, Profesor del Conservatorio. Hermann Hesse y su Novela de un Pintor, por Yolando Pino Saavedra, Profesor del Instituto Pedagógico. Escuchando una antigua polémica, por J. Daquin. Génesis del Arte, por Luis Sossa. Música y músicos de nuestro presente, por Gustavo Becerra. El prestigio del virtuoso, por Camille Mauclair. Vida del Centro de Alumnos, por Ramón Hurtado.

MUSICA INTERAMERICANA Y CHILENA EN TRASMISSIONES RADIOFONICAS

Los días Domingos, de 21 a 21.30 horas, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en colaboración con las emisoras de Radio Escuela Experimental del Ministerio de Educación, viene transmitiendo interesantes programas interpretados por ejecutantes chilenos. Con preferencia se han dado a conocer obras o composiciones de autores chilenos, destacándose en este terreno la magnífica intervención de la soprano María Molina Murillo. Igualmente interesante han sido las presentaciones a cargo de Ruth González, Olinfa Parada y Yolanda Arnello, alumnas destacadas del Conservatorio Nacional de Música. Como pianistas se han presentado Oscar Gacitúa, interpretando obras de Alfonso Leng, y Alfonso Montecino con sus propias obras. Otras actuaciones han sido las del Coro de la Universidad de Chile, que interpretó composiciones de María L. Sepúlveda, Juan Orrego, Erasmo Castillo y Alfonso Letelier y un programa a cargo de los conjuntos de cámara de la Sociedad «Nueva Música» y del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Interpretaron obras de los compositores Adolfo Allende Blin, Gustavo Becerra, Pedro Núñez y otros.

CONCIERTOS SINFONICOS ESCOLARES

La Orquesta Sinfónica de Chile continúa ofreciendo conciertos educacionales bajo la dirección del maestro Víctor Tevah y con la actuación del profesor Juan Orrego Salas en la parte explicativa de los programas. En la serie actualmente en ejecución se ofrece un programa histórico dedicado al Ciclo Superior de Humanidades. En el mes de Noviembre se puso término a este ciclo de tres programas diferentes y se continuó con la segunda serie para el Ciclo Elemental de Humanidades y un programa especial para Educación Primaria y preparatorias de Liceos.

CONCIERTOS

SOBRE LA TEMPORADA LIRICA NACIONAL

Terminada la temporada de conciertos sinfónicos, el centro de gravedad musical se trasladó, como todos los años, al escenario de la ópera, que esta vez se vería ocupado sólo por artistas líricos nacionales. La situación financiera del país no hizo posible el ambicioso plan que consultaba traer algunas de las figuras principales que actuaron en la temporada del Teatro Colón de Buenos Aires; obtenidos tan sólo seiscientos mil pesos, debieron distribuirse prolijamente para que, durante el mes de Septiembre y parte de Octubre, se realizara una nueva «temporada lírica nacional».

Cuando ponemos comillas a la frase anterior, no lo hacemos simplemente por reproducir el título con que a menudo se anuncia. Lo hacemos también porque es necesario llamar la atención sobre si esta designación encierra verdaderamente lo que es el arte lírico nacional, o es, simplemente, la etiqueta con que se cubren las actividades de un grupo de elementos que se presentan a sí mismos como los únicos artistas líricos chilenos; representación que se atribuyen por medio de curiosos organismos de carácter sindical que, como callampas primaverales (si las hubiera), surgen apenas comienzan a soplar las primeras brisas de Septiembre.

Tenemos así la curiosa nomenclatura de «Sindicato Coral Lírico» y de «Sindicato de Cantantes líricos», cara y cruz de la misma gastada moneda, que circula forzosamente por el escenario de nuestro primer coliseo, año a año, sin que hasta la fecha, y salvo muy contadas excepciones, haya habido autoridades administrativas o artísticas que contemplaran la real situación de nuestro arte lírico. Porque, necesario es decirlo, esta complacencia hacia organismos cuya solvencia artística es punto menos que dudosa, induce a error a cualquier observador ajeno a nuestra vida musical. Pues ¿podría un visitante extranjero deducir nuestra vida de conciertos, nuestra actividad de ballet o las audiciones corales, por comparación con los espectáculos de ópera ofrecidos en nombre del «arte lírico nacional» por tales organizaciones? Si tal hiciera, su desesperanza no tendría límites. Y sería con toda razón; los espectáculos ofrecidos por estos curiosos sindicatos, están cada vez más distantes de las condiciones en que se desarrollan cualesquiera otras actividades artísticas nacionales.

En primer lugar, impera allí una estrechísima labor de círculo. ¿Qué óperas pueden programarse? Las que declaran «saber» los cantantes llamados por sus relaciones que son a la vez dirigentes de la temporada. ¿Qué cuadros se formarán? Los que, en primer lugar, incluyan a los dirigentes de la temporada lírica, puedan o no puedan con los roles y, en seguida, el resto de los postulantes, cuidando que ésta no sobresalga demasiado y pueda hacer sombra a los de más allá. En suma, un ambiente en que todo importa, menos el serio

criterio artístico. Los repertorios incluyen, con desesperante monotonía, las mismas óperas italianas estrenadas hace ya cien años; óperas que se declaran sabidas por quienes apenas podrían cantar correctamente una canción de moda.

Como es sabido, una disposición legal obliga a la Orquesta Sinfónica de Chile a prestar su cooperación a estas temporadas, y asimismo al Cuerpo de Ballet. ¿Qué cosa más sencilla entonces? Falta sólo el equipo de cantantes, y la temporada «nacional» está lista.

Así fué como este año se representaron las diversas óperas del repertorio corriente. Los habituales «Barbero de Sevilla» de Rossini, «Rigoletto», «Traviata» y «Trovador» de Verdi; «La Bohème», «Tosca» y «Madame Butterfly», de Puccini; «Cavallería Rusticana», «Pagliacci», «Andrea Chenier» y «Baile de Máscaras», completaron la lista ofrecida.

En esta temporada, como en ninguna otra de las últimas de carácter «nacional», se vieron agravados los aspectos negativos que son ya característicos en ellas. La falta de una selección seria de los intérpretes,—pues la calificación de las condiciones musicales y vocales se encontraba, como dijimos, entregada al arbitrio de una directiva por completo interesada, formada por los propios cantantes que deberían actuar,—hizo que algunas obras fueran ofrecidas en condiciones realmente indignas de nuestro primer teatro. Así fué, por ejemplo, con «El Barbero de Sevilla», obra maestra en la que se dieron cita no sólo la pobreza vocal y musical de la mayor parte de sus primeras figuras, sino una desgraciadísima desnaturalización del espíritu «buffo», que adquirió ribetes francamente desagradables. El carácter de improvisación, y de descontrol escénico y vocal, hizo de «La Bohème» una parodia de tan bella y favorita ópera. En grado superior se hicieron presentes los defectos de organización y falta de pudor artístico, con los cuadros que tuvieron a su cargo «Trovador», «Lucía» y «Baile de Máscaras», en los que, sin ningún respeto al público y a la obra, se improvisaron cantantes, o se dieron los papeles protagonistas a artistas sin capacidad vocal ni escénica, convirtiendo esas óperas en algo que sólo humorísticamente podría colocarse junto a lo que debe ser la representación de una ópera en cualquier teatro serio del mundo.

Para justificar la presencia entre las primeras figuras de algunas personas que no poseían ninguna condición para presentarse en escena, se buscó colocarlas junto a otras de mayor cartel, con lo cual se restaba homogeneidad al conjunto, pero, en cambio, se tenía la satisfacción de figurar como protagonistas de una obra importante aunque, en la realidad, su desempeño fuese muchas veces risible. Tal ocurrió con óperas como «Baile de Máscaras», «Pagliacci», «Bohème» y «Traviata».

Con todo, dentro del círculo estrecho en que se desarrollan las actividades líricas nuestras, algunos valores efectivos se hicieron presentes, junto a figuras de cartel ya conocidas y debidamente apreciadas por el público. Entre las sopranos, Irma Munita, Clara Stock y Ruth González demostraron ser artistas de verdadera calidad para la escena lírica; Moncha Dois fué, sin duda, la mejor mezzo-

soprano de la escena; Oscar Ilabaca y Jorge Infantas, siguen siendo las mejores cartas entre las voces de tenor de que disponemos; Alberto López, se destacó como mejor figura de barítono, junto a Mario Plazaola, asimismo Danilo Rudi y Oscar Dahm, entre los bajos. En los papeles comprimarios, Juan Charles, Delia Durán, Tosca Malinconí y Gabriel Silva, destacaron por su bien segura actuación. La nota verdaderamente triste, la dieron los coros, ya por completo incompatibles con cualquiera obra lírica de responsabilidad.

La orquesta, bajo la dirección de Enrique Giusti, mantuvo un nivel muy superior (pues se trata de una batuta experta), que bajo la responsabilidad de Roberto Puelma, quien, sea por cansancio o por indiferencia, deja ir solos a cantantes y orquesta, y con ellos al espectáculo en general.

Entre las óperas que alcanzaron una representación más equilibrada dentro de las limitaciones ya indicadas, podemos citar «Traviata», «Andrea Chenier» y «Rigoletto». En las demás, o bien había sólo una o dos figuras de verdadera responsabilidad artística, o todo estaba entregado a la improvisación más lamentable.

No podemos dar fin a este comentario sin llamar la atención de nuestras autoridades musicales respecto del porvenir del arte lírico chileno. A nuestro modo de ver, no se puede seguir sancionando con la indiferencia oficial lo que ocurre con los espectáculos líricos. Si bien sabemos que existen cantantes de condiciones en muchas academias y conservatorios que no pueden presentarse en público por estar entregada la administración de la ópera a dos organismos que cierran sus puertas a toda selección verdadera, no es menos cierto que el único camino para exigir y levantar el rendimiento artístico de las representaciones líricas debe estar, a nuestro juicio, en la creación de un organismo artístico solvente que supervigile las temporadas líricas. Si aún no se ha pensado en organizar seriamente una Academia de Arte Lírico y una Escuela de Coros, salvo el interesante y breve experimento que se dejó de mano en 1943, nos parece que lo menos que se puede buscar es tratar de romper el círculo de mediocidad en que se debaten actualmente las cosas del arte lírico nacional.

Al fin de esta temporada, y en atención a las fundadas críticas que se formularon en algunos órganos de prensa, muchos de los cantantes reconocieron públicamente la necesidad de crear una academia permanente de arte lírico. Si esa saludable autocrítica es efectivamente un primer paso para mejorar el atraso de estos espectáculos, es cosa que debe determinar la actitud de los organismos musicales oficiales, cuya intervención no debe hacerse esperar.

CONCIERTOS DE CAMARA

Organizados por el Instituto de Extensión Musical, se realizaron cuatro conciertos de música de cámara en el Teatro Municipal, durante la segunda quincena de Octubre y la primera de Noviembre, dirigidos todos por Víctor Tevah,

La base de estos cuatro conciertos, cuyos programas revelaron una encomiable selección, la constituyó la ejecución de los seis Conciertos Brandeburgueses de Juan Sebastián Bach, obras de belleza imperecedera, en que el genio del «Bach alegre», se hace presente a través de un estilo tan rico de espiritualidad como de hallazgos de sonoridad e instrumentación. Dentro de las limitaciones técnicas que posee nuestra orquesta (ausencia de cornos y trompetas de tesitura aguda), la preparación de estos Conciertos Brandeburgueses constituyó una seria prueba para el director y los solistas. Ello mismo pudo, en ocasiones, dañar en algo el equilibrio o la pureza sonora exigida por tan refinada escritura como es la usada por J. S. Bach en estas obras. Pero, sin duda, la labor de concertación cumplida por Tevah ha sido coronada con un rendimiento artístico de primera clase. Su batuta, exacta y de un vigor rítmico vitalizador, mantuvo siempre ajustada relación con las particularidades de estilo y de expresión propias de esas páginas inmortales. Asimismo, cabe destacar la tarea relevante que cupo a los diversos grupos de instrumentinos que participaron en la ejecución, quienes acreditaron sus bien conocidas y apreciadas dotes musicales.

Destacaremos también en estos conciertos la ejecución del Concierto para dos Violines, de J. S. Bach, en el que Fredy Wang y Magdalena Otvos tuvieron destacada actuación, como asimismo la ejecución de la Sinfonía Concertante para violín, viola y orquesta de Mozart, en que Fredy Wang y Zoltan Fischer cumplieron una tarea de especial relieve artístico.

De las obras contemporáneas que se estrenaron pertenecientes a autores extranjeros merecen mención especial los «Tres Ricercari», del compositor checo Bohuslav Martinú, partitura de auténtica calidad, cuya novedosa disposición instrumental desarrolla ideas plenas de fuerza y originalidad, que hablan elocuentemente de la fresca y desénuvelta inspiración de su autor, hoy en día una de las primeras figuras de la música europea. También la «Sinfonía para orquesta de Cuerdas», de William Schumann, maciza composición del joven músico norteamericano, acreditó un compositor de relevantes condiciones técnicas y un temperamento profundo y vigorosamente expresivo. Su lenguaje mantiene un interés siempre renovado. La audición de la «Sinfonietta», para pequeña orquesta, de Benjamín Britten, joven compositor británico, y el más interesante exponente de la actual generación musical de su país, mostró nuevamente las brillantes cualidades que distinguen a este creador musical, que ya en la temporada sinfónica había logrado impresionar profundamente a nuestro público con su «Sinfonía de Requiem». La solidez de su escritura, el interés sonoro y la claridad y vuelo de sus ideas, señalan a este compositor como un representante indiscutible de la nueva música europea.

Una parte singularmente importante fué dedicada en esta serie de conciertos de cámara a la música contemporánea chilena. En el primer concierto escuchamos composiciones de Alfonso Letelier y René Amengual, para canto y orquesta. «Cuatro Canciones de Cuna» y «El Vaso», fueron las composiciones que, respectivamente, se eje-

cutaron de estos músicos en el primer concierto. Una gama sonora, en ciertos aspectos muy semejante, fué la acreditada en ambas composiciones. La voz aparece subordinada a las exigencias formales de la obra total, fundiéndose con ellas, más que destacándose con relieves propios. El ambiente sonoro—logrado con mucho acierto colorístico en Letelier y con sólido y austero tratamiento armónico en Amengual—, glosa en ambos compositores textos de Gabriela Mistral, logrando acentos de innegable elevación y emotividad. La joven soprano Olinfa Parada, que con estas obras realizaba su primera actuación pública, demostró no sólo sus generosas facultades vocales y su excelente escuela de canto, sino también una musicalidad refinada, puesta a prueba en todo el trascurso de estas obras, cuya compleja y difícil estructura es duro escollo aun para cualquiera cantante experimentada.

De Jorge Urrutia Blondel se ejecutó su «Pastoral de Alhué», obra premiada en el concurso efectuado con motivo del Centenario de la Universidad de Chile, en 1942. En la versión presentada ahora, para conjunto instrumental reducido, esta composición demostró ser una de las producciones de mejor calidad, no sólo entre las de su autor, sino de toda nuestra música sinfónica. Escrita en un estilo que sabe amalgamar inteligentemente los giros típicos de nuestra música popular, con un tratamiento armónico y orquestal que no elude su identificación con el arte raveliano (pues, esta Pastoral es un «Homenaje a Ravel»), muestra una síntesis muy afortunada, de los elementos señalados, y atestigua la sutileza que Urrutia ha demostrado poseer como orquestador y buscador de sonoridades.

Del maestro Enrique Soro se hizo escuchar sus «Impresiones líricas» para piano y orquesta, obra de las primeras importantes escritas por este compositor. Es indudable que esta obra, como fruto que es de años en que su autor seguía muy de cerca modelos románticos y post románticos, se resienta en algo, frente a obras de mayor alcance, escritas más tarde, y con mayores exigencias estilísticas por el compositor. Pero sin duda, pese a una cierta desmesurada efusividad melódica que en ella se hace presente, hay elementos, (como en el tercer movimiento) que hablan de la maestría reconocida en Enrique Soro. Armando Moraga, que actuó como solista, evidenció nuevamente sus reconocidas dotes de músico y de pianista.

Consideraremos entre los músicos chilenos a Hans Helfritz, compositor alemán avencidado en Chile desde 1940, y diremos que su «Concertino para piano y orquesta», es una obra por demás significativa dentro de la orientación estética de su autor, fruto de esa época de inquietud, de rebusca y de experimentación, que caracterizó todo un período de la música europea entre las dos últimas guerras. Nos parece ver en ella cierta indecisión, cierta búsqueda inquieta, frente a tanto camino a seguir abierto ante todo creador musical de aquel convulsionado continente. Si bien esa disparidad de tendencias que se hacen presentes en la obra de Helfritz no logra borrar sus cualidades de compositor sólidamente penetrado del oficio, tampoco es equivocado sostener que esta obra es sólo demostrativa de la inquietud de una época, de la cual Hel-

fritz ha sabido recoger y transmitir, con interesantes medios sonoros, parte de su agitada existencia. El pianista Oscar Gacitúa, actuó como solista en esta obra, con la segura técnica y la aguda musicalidad ya presentes en otras actuaciones de este joven ejecutante, una de las figuras mejores de la nueva generación artística de nuestro país.

En el último concierto se ejecutó la «Sinfonía Concertante, con flauta solista», de Domingo Santa Cruz. Esta obra, si bien es ya conocida de nuestro público de conciertos, a medida que es posible escucharla con mayor detenimiento se adquiere mayor conciencia de que es una composición de las más interesantes de nuestra música contemporánea. El tratamiento dado a la flauta solista y al acompañamiento orquestal, fundidos en apretada trama contrapuntística deja, sin embargo, amplio campo para explayar ideas cuya nobleza y elevación distinguen esta obra con los mejores caracteres entre la última producción de su autor. El flautista Juan Bravo, a quien antes se había podido apreciar en conciertos de cámara, tuvo en esta obra una actuación digna de todo aplauso, pues es un joven ejecutante que reúne todas las condiciones para desempeñar un elevado papel en nuestra vida musical.

CONCIERTO DE «NUEVA MUSICA»

En el Teatro del Conservatorio Nacional de Música, realizó la cuarta audición de este año la Sociedad Nueva Música, que como es sabido, mantiene una constante actividad de difusión de nuevos valores, compositores y ejecutantes. En esta oportunidad se ofreció un programa que comprendía obras para piano y piano y canto, en el que actuaron las cantantes Silvia Soubllette de Valdés y Margarita Valdés de Letelier. Se presentó, además, como pianista y compositor, el músico holandés Free Focke, recientemente llegado a Chile, que se ha incorporado a las actividades de esta sociedad.

Free Focke actuó como intérprete de sus «Tres Estudios para piano», escritos en 1938, obras que le señalan como un creador de indudables merecimientos, cuya imaginación, a veces, es cierto, demasiado liberada, se traduce en un lenguaje pianístico de amplio despliegue y virtuosidad y en una interesante gama de sonoridades. Otro aspecto de su labor de creador fué el presentado por la selección de lieder sobre «De cómo amó y murió el Portaestandarte Cristóbal Rilke», de Rainer María Rilke, escritos en 1944. Fueron cantados por Margarita Valdés con el autor al piano. Aquí se manifestó una acentuación hondamente dramática, expresada a través de un estilo cercano al recitativo y sostenida con una interesantísima ambientación sonora. Es sin duda una composición de alto vuelo, en la que Margarita Valdés logró manifestarse nuevamente como la cantante de depurada musicalidad que es.

Silvia Soubllette de Valdés ofreció finas versiones de «Tres Historias Naturales» y «Tres Melodías Griegas» de Mauricio Ravel, cantadas y dichas con delicada captación de sus matices expresivos.

Finalmente Focke ofreció una versión de «Cinco Poemas Trágicos» de Santa Cruz y, en primera audición, la «Suite para piano» de Juan Orrego. La composición de Santa Cruz, una de las primeras que señalaron la personalidad de su autor, a través del vigoroso lenguaje expresionista empleado por el compositor, tuvo en Focke un intérprete dinámico. La Suite de Orrego, composición que sabe combinar con todo acierto la vitalidad rítmica característica de su autor, con el interés del trabajo contrapuntístico, fué delineada por Focke sin mayor posesión de su atrayente escritura.

DANIEL QUIROGA N.

LA PIANISTA EDITH FISCHER EN CONCEPCION

El año pasado se presentó por primera vez ante el público, en el Teatro Bandera de Santiago, la niña pianista Edith Fischer Weiss. El enorme éxito alcanzado entonces por su juvenil talento de intérprete, acaba de verse, durante estos días de Noviembre, acrecentado en una jira por las principales ciudades del Sur. De la acogida que se ha dispensado al nuevo valor con que cuenta Chile, sirvan de testimonio las palabras que transcribo del crítico y pianista Roberto Ide, colaborador de «El Sur» de Concepción. Dice así el autorizado crítico:

«Resulta difícil evitar los superlativos para calificar la actuación de esa precoz pianista en su presentación realizada ayer tarde en el Teatro Concepción. Hemos leído la opinión de personalidades sobresalientes en cuestiones musicales acerca del talento de esta niñita y el que escribe este comentario, modestamente, pero con todo fervor y convencimiento, adhiere a los juicios emitidos por Busch; Kleiber, Sandor, Ormandy, etc. Nos encontramos, no ante el caso relativamente común de un prodigio que asombra por su mecanismo, sino ante un impresionante y excepcional caso de madurez interpretativa. No son los dedos de Edith Fischer los que conmueven tan profundamente, sino su inteligencia y su sensibilidad.

Desde el primer número del programa de ayer, el primer Preludio y Fuga del Clavecín bien temperado de Bach, con su complicadísima fuga a cuatro voces, calificada como una de las más difíciles de interpretar, por las «strettas» en que las cuatro voces van repitiendo el tema a dos cuatro corcheas de espacio, pudimos perfectamente olvidar que escuchábamos a una niña de doce años. Y a través de todo el programa, hasta el último «extra», una impecable y maravillosa interpretación de la «Canción de la hilandera» de Mendelssohn, no tuvimos necesidad de limitar y adoptar nuestra exigencia a la poca edad de la artista.

Edith Fischer Weiss posee una técnica pianística más que suficiente para brindar interpretaciones perfectas de lo que ejecuta. La Sonata en Do Mayor de Mozart no se puede tocar mejor. ¡Qué serenidad, qué espontaneidad, qué belleza de sonido en el Andante maravilloso! En el difícilísimo enlace del primer episodio en tonali-

dad menor con la reprise del motivo principal del Arabesco de Schumann, Edith Fischer supo hacer un uso extraordinariamente acertado y equilibrado del «rubato». Anoto esto porque recuerdo a tantos pianistas que nunca logran equilibrar propiamente un rubato.

Podría continuar dedicando un párrafo a cada uno de los números interpretados con tanto acierto por la joven pianista, pero prefiero cerrar este comentario felicitando calurosamente a la madre y maestra de esta admirable niñita, que tiene sus raíces en nuestra ciudad. Elena Weiss Band, con extraordinaria inteligencia ha sabido guiar a su hijita por el camino de la auténtica música, despreciando las tentaciones del virtuosismo barato».

CRONICA RETROSPECTIVA

Eras de las bambalinas (Gluck en París)

UNA GENEROSA INVITACION

El Duque de Deux-Ponts, que fué un verdadero mecenas, amaba a los franceses, pero detestaba su música. Por esto, hizo venir a París al compositor Gluck, quien debía habitar la mansión de Deux-Ponts durante todo el tiempo que le placiera residir en esta ciudad, donde deseaba hacer representar una ópera en la que trabajaba todavía. Como trajo consigo a su mujer, su hija y su doméstico, se le dispuso un pequeño departamento al lado de la cámara que ocupaba yo mismo.

Su ópera «Ifigenia» estaba ya suficientemente avanzada como para que se pudieran ensayar los primeros actos, lo que no se hizo siempre sin dificultades, tanto porque Mr. du Rollet rechazaba a veces sustituir los versos de Racine con palabras que conviniesen mejor al compositor, como también porque la orquesta, los actores y las actrices no sabían, según Gluck, cantar ni declamar, ni incluso sacar partido de sus instrumentos. Su amor propio estaba herido a lo vivo, al tener que aprenderlo de un maestro alemán (con un italiano ciertamente se hubieran mostrado más dóciles). Mme. Gluck temblaba cada vez que su marido acudía a aquellos ensayos, que podrían calificarse con mayor justeza de lecciones de bel canto y de declamación; porque era esto lo que se esforzaba en corregir a unos músicos consumados, ídolos de los parisinos, acostumbrados a los aplausos de sus compatriotas y que se creían de buena fe los primeros artistas del mundo.

La animosa señora de Gluck le acompañaba y hacía cuanto le era posible para impedirle dar rienda suelta a su mal humor y a su franca manera de hablar, demasiado germánica en ocasiones, durante los tumultuosos ensayos que se sucedieron.

GLUCK, EN LA INTIMIDAD

Cualquiera que se hallara frente a Gluck, vestido con su bata y tocado con una peluca redonda, no hubiera ciertamente reconocido en él al hombre superior, al genio musical que era.

De una talla superior a la media, sin ser grueso estaba un poco abotargado, macizo y muy musculoso; su cabeza era grande; la cara rojiza; los ojos, pequeños, ligeramente hundidos, pero centelleantes y plenos de expresión.

De un carácter abierto, pero vivo e

irascible, le costaba gran esfuerzo someterse a las reglas de la cortesía y a los usos obligados en el gran mundo. Fanático de la verdad, a un gato le llamaba gato y escandalizaba veinte veces al día los oídos delicados de los parisinos, acostumbrados a la adulación y a ese comercio de la mentira que constituye el saber vivir. Insensible a los elogios cuando no provenían de personas que estimaba, no quería agrandar sino a los verdaderos entendidos. En la manera de testimoniar su afecto a su mujer, a su hija y a sus amigos no tomaba jamás la menor parte en ninguna manifestación exterior, ni la menor caricia. Comía y bebía como Gargantúa, sin indigestarse jamás ni emborracharse. Su egotismo en la mesa no conocía límites y no sentía escrúpulos al atribuirse siempre las mejores y más grandes tajadas. Interesado, sin ser avaro, amaba al dinero y no lo ocultaba.

IMAGEN DE MME. GLUCK

Mme. Gluck era, si se puede decir, lo contrario de su marido. En ella se unían la simplicidad y la nobleza de las maneras con una gran delicadeza de alma. Amaba, sin ostentación, pero apasionadamente, a su marido, al que vigilaba en el menor de sus pasos. Tenía, en el más alto grado, el arte de gobernar sin demostrar nunca la contrariedad de cumplir algo enemigo de sus deseos.

Su hogar carecía de hijos; pero habían adoptado la hija del teniente coronel Gluck, hermano del compositor. Era una muchacha de dieciséis años, alta, bien formada, de un hermoso color, cuyo rostro oval iluminaban hermosos ojos azules; la boca, un poco grande, la guarnecían magníficos dientes de deslumbrante blancura. Había recibido una buena educación; formada en la escuela de su padre adoptivo y del famoso Mélico, demostraba gusto y método y prometía llegar a ser una perfecta cantante.

EL TRADUCTOR DE ORFEO Y EURIDICE

Después de comer, fuimos a ver las dos piezas del departamento de Gluck, que no estaban todavía dispuestas. Encontramos a los obreros trabajando y a una hermosa y gentil camarera, subida en lo alto de una escala, cosiendo los bordados de alrededor de un tapiz. Como estaba muy bien formada y su falda era muy corta, no pude reprimir

el elogiarla por la belleza de sus pier-
nas. Respondió de buen humor a
nuestros elogios, doblando un poco las
rodillas para procurar que descendiera
la falda; después, dirigiéndose a Gluck,
le dijo: —«Tengo un favor que pedir
al señor. En nuestra casa, en el cuarto
piso, habita un poetilla en almacigo
que desearía ardentemente tener el
honor de trabajar para usted».

—;Está bien!, respondió Gluck, en-
viéme lo mañana; si me conviene, le
emplearé.

Al día siguiente, temprano, la ta-
picera presentó al compositor su poe-
tilla en almacigo, que no era otro que
el señor Molines. Complació al músico
y se puso de inmediato a traducir, al
dictado y bajo la dirección de Gluck,
su ópera Orfeo y Eurídice, lo que le
valió nuevos y peligrosos enemigos...
Marmontel, Sedaine y varios otros
escritores renombrados esperaban tener
el honor de trabajar con el gran mú-
sico. Cuando vieron preferir a un jo-
ven desconocido, desencadenaron con-
tra él sus dicerios, tratándole de
bárbaro incapaz de sentir la belleza de
un verso francés. Como yo escuchara
insultos de esa suerte en la sociedad
que frecuentaba, se lo comuniqué a
Gluck, quien no hizo sino reír. «Para
un compositor de ópera, me dijo, lo
que hace falta no son versos finamente
cincelados, a los que los espectadores
no podrían prestar una gran atención,
sino ideas bellas, situaciones intensas,
interesantes, trágicas, conmovedoras,
según las circunstancias; le corresponde
al poeta proveérselas y al compositor
reproducirlas de manera tal que la
imaginación del espectador, al hacerse-
las sentir por medio de sonidos armo-
niosos tomados de la naturaleza, acoja
las emociones que se le ofrecen. Como
usted comprenderá, una tarea tan
difícil no sería posible de cumplir por
los caprichos de un poeta que no pen-
saría sino en sus versos y rimas, sin
ocuparse de lo que tengan o no tengan
de musical... Dejemos a esos gran-
des creadores decir lo que quieran; no
quiero para nada su colaboración y
estoy muy satisfecho del poetilla en
almácigo de la tapicera que, él sí, hace
lo que quiero».

EL MAL HUMOR DE UN MUSICO

Prometía Mme. Gluck acompañarle
a los ensayos de Ifigenia. La obertura
y dos tercios de la ópera transcurrieron
pasablemente bien, aunque el compo-
sitor encontró miles de cosas para corre-
gir. Pero cuando se pasó al estudio y
ejecución de la tercera parte, todo
estuvo a punto de fracasar. Gluck se
hallaba fuera de sí; corría como un
poseído de un extremo a otro de la
orquesta; tan pronto eran los violines,
como los contrabajos, las trompas como
las violas, etc., quienes expresaban

mal sus ideas. Les interrumpía, les
cantaba el pasaje, poniendo en él la
expresión querida, les obligaba a re-
comenzar, les detenía de nuevo gritán-
doles con todas sus fuerzas: «Esto no
vale nada!». Varias veces temí que lle-
gase el momento en el que todos los
instrumentos de la orquesta volaran
sobre su cabeza.

Como yo conocía al primer violín,
le pedí interpusiera su influencia para
calmar los ánimos y hacer comprender
a sus compañeros que Gluck, como
extranjero que era, tenía muy vivo el
carácter y empleaba a veces expresiones
que sobrepasaban a su intención; pero
que estaba muy lejos de querer ofen-
derles; lo único que le interesaba era
el éxito de su ópera, éxito que deseaba
ardientemente que todos se hicieran
cuestión de honor en alcanzarlo con
él. Gracias a esta gestión, los espíritus
se calmaron y todo volvió al orden.

En el curso de uno de estos ensayos
tumultuosos, porque los contrabajos
habían tocado mal, giró tan brusca-
mente su cabeza hacia el lugar que
ocupaban, que su vieja peluca rodó por
tierra. Estaba de tal forma dominado
por su música que la señorita Arnoulde,
que recogió la peluca con un aire có-
micamente grave, se la puso de nuevo
en la cabeza sin que él se diera cuenta.

UN ELOGIO HALAGADOR

El estreno de Ifigenia se anunciaba
para el 19 de Abril. Gluck no estaba
satisfecho, pero, no obstante, no mos-
traba tampoco la menor inquietud por
la suerte que corriera su ópera. Su repu-
tación ¿no estaba ya sólidamente esta-
blecida en Italia y en Alemania? ¿Qué
le importaba en el fondo un éxito o un
fracaso en Francia, donde la música
estaba, por decirlo así, todavía en
pañales? Todos los días llegaban nu-
merosos visitantes y cartas elogiosas de
sus nuevos partidarios; pero su puerta
permanecía cerrada a los primeros y
las cartas casi siempre quedaban sin
respuesta.

De regreso al hotel, Gluck me rogó
que cenara con él. Estábamos en los
postres cuando llegó una carta diri-
gida a su nombre. La abrió y como de
costumbre leyó de inmediato la firma.
Vi con sorpresa que se emocionaba y
que leía la carta con un placer visible.
«¡Ah, exclamó después de leerla dos
veces, por fin un elogio que me halaga!
No se han perdido mis esfuerzos. To-
mad, agregó pasándome la carta, leed
vos mismo en alta voz». Leí entonces:
«Caballero Gluck: Salgo del ensayo
de vuestra ópera Ifigenia. Estoy encan-
tado. Habéis realizado lo que yo he
creído imposible hasta este día. Recibid
mis sinceras felicitaciones y mis
muy humildes saludos. J. J. Rousseau».

(De las memorias del caballero Chris-
tian de Mannlich).

EL RINCON DE LA HISTORIA

DON MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA Y LA MUSICA

Hace cuatro siglos, «en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento», vino al mundo la maravillosa progenie de don Miguel de Cervantes y Saavedra, esas criaturas que viven aún con la eternidad del genio, en la historia, el arte y la literatura.

Tan altos personajes como Don Quijote y Sancho Panza, el Cura y el Barbero, Dulcinea, el Ama y la Sobrina, estaban destinados a golpear cual estímulos potentes la imaginación de los compositores; y no bien llegaron a Inglaterra cabalgando por los caminos de la traducción de 1612, Henry Purcell, el músico británico, los llevó al pentagrama en esas tres partes de *Don Quixote*, escritas entre 1694 y 1695. Eran obras en que, a la manera del teatro de la Restauración, se combinaban la mascarada popular con un misceláneo texto dramático.

La música romántica tuvo también su aventura quijotesca y Félix Mendelssohn, adolescente de diecisiete años, escogió uno de los episodios más característicos: *Las Bodas de Camacho*, para bordar una partitura elegante y poética sobre una historia mediocre de Klingemann. Tímidamente golpeó el autor la puerta de Spontini, el director de orquesta, pero el maestro supo comprender el destino del joven músico, y una tarde, en un pequeño teatro de Berlín, el 29 de Abril de 1827, un selecto público escuchó las romanzas evocadoras del pasado español.

Aventura en busca de nuevos caminos expresivos para la música fué también la de Ricardo Strauss, al componer en 1897, su *Don Quixote, fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters*, en que por medios sonoros quiso expresar los estados de alma —la realidad y el ideal— del Caballero de la Triste Figura y su leal escudero Sancho Panza. Las variaciones vienen a culminar en los momentos en que Don Quijote recobra la razón perdida y muere en éxtasis de estoica resignación española.

De nuevo se mueve la creación cervantina en el teatro en 1910. Esta vez es la obra de Jules Massenet que en repetidas ocasiones había buscado en el venero tradicional temas hispanizantes para sus óperas *El Cid* o *Don César de Bazán*. Una música superficial y fragmentaria anima la trama de esta comedia heroica en cinco actos. A ratos la ternura estalla como en la romanza de Dulcinea al pie de la ventana, pero fué, en verdad, más que la música la interpretación de Feodor Chaliapine, el extraordinario bajo ruso, lo que popularizó en el mundo escénico y cinematográfico la sin par figura del héroe.

España reclamó a la postre para sí a este personaje consustancial a su espíritu. Y la genialidad de Don Manuel de Falla trazó ese *Retablo de Maese Pedro*, en que al decir de un crítico, «está contenida toda España». Los muñecos de la complicada tramoya de los títeres

debutaron en París, en casa de la Princesa de Polignac, el 25 de Junio de 1923, rodando luego por los senderos del arte en una partitura que se ha considerado la obra cumbre de la música contemporánea de la Península.

En esta rápida reseña de asociación a las festividades del centenario cervantino, tócanos citar la última aventura musical del ilustre manchego, el episodio sinfónico *Don Quijote velando las armas*, del alicantino Oscar Esplá, dirigido por el maestro Arbós en la temporada de 1927, en Madrid; trozo delicado y poético, ayuno tal vez de ese vigor castellano que caracteriza al eterno personaje de don Miguel de Cervantes.

Y nosotros que nacionalizamos como ciudadano chileno a uno de los descendientes de Sancho Panza, esos Pasamonte de la Panza que rehabilitara en un simpático artículo don Carlos Silva Vildósola; nosotros que enterramos en la plaza de Talca, la canilla de don Quijote, deberíamos mover con nuestra música a algunos de los innumerables hijos cervantinos, por ejemplo, ese Pedro de Urdemales, «—Y a las Indias fuí y volví—», todavía vivo a la hora del recuerdo folklórico en sus aventuras chilenas que recopilara don Ramón Laval.

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

Mayer-Serra, Otto.—«*El estado presente de la música en México*». Pan American Union. Music Division. Music Series. N.º 14. 1946.

La Oficina de Música de la Unión Panamericana de Washington acaba de poner en circulación una nueva de las interesantes monografías que viene publicando sobre diversos aspectos de la música en las Américas. El ensayo que ahora comentamos se presenta en un mejor tipo de edición que los anteriores, más agradable y cuidada en todos sus aspectos. Su autor es el investigador español radicado en México, Otto Mayer-Serra. El texto original aparece duplicado por una fiel traducción en lengua inglesa, realizada por Franck Jellinek.

Mayer-Serra se acreditó ya como un profundo conocedor de la música americana en el panorama general de ella que incluyó en su traducción de una Enciclopedia de la Música, dirigida en Alemania por Ricahrd Strauss y publicada en México por la Editorial Atlante. La música de México concretamente ha sido estudiada por Mayer-Serra con método y conocimiento poco comunes en su obra «Panorama de la Música Mexicana», ediciones de El Colegio de México, 1941. El trabajo actual en cierto sentido es una síntesis y en otro una ampliación de las consideraciones sobre el presente musical mexicano contenidas en aquella obra de mayor aliento.

Constituye un esfuerzo imponderable reducir en el estrecho margen de una veintena de páginas la compleja fisonomía de México como nación musical contemporánea. Se entrecruzan las tendencias; en el curso de una vida agitada como pocas y obediente a los más dispares estímulos, hay rumbos que se quiebran o se modifican,—sería inadecuado decir enmiendan—, de manera insospechada. Y esa maraña de hechos atropellados, ese hervidero de personalidades que el tiempo no ha podido todavía organizar en una relación definitiva, son seguidas por el historiador y crítico con pasmosa clarividencia, con poder de orientarse y de orientarnos. Seguramente, a la vuelta de unos años, ciertos juicios entre los que contiene este ensayo habrán experimentado una completa revisión. No obstante, todo aquí aparece tan bien dispuesto, en tan exacta concatenación lógica, tan bien deducidas sus consecuencias, que nos parece hallarnos ante el cuadro de una época conclusa, cuyas aguas, ya tranquilas, permiten distinguir lo que yace de eterno en su fondo de lo que no es sino superficial espejeo.

Al final de su escrito, Otto Mayer-Serra entra en los dominios del futuro para defender un programa de cuatro puntos fundamentales, que especifica, de cuyo cumplimiento estima que depende el mejor destino de la música mexicana, tanto la culta como la popular.

S. V.

Theodore M. Finney.—«*Aprenda a oír música*» («*Hearing Music*»)
Guía del auditor. Traducción de Jaime Pahissa. Librería
Hachette S. A. Buenos Aires. 1947.

Theodore M. Finney es profesor de la Universidad de Pittsburgh y autor de una Historia de la Música muy apreciada en los Estados Unidos. Ha cumplido una larga carrera de educador musical en Francia, Alemania y en su país. En «*Hearing Music*» ofrece, según él nos dice, «el resultado de algunos años consagrados a la tarea de hacer comprender la música». Resultado positivo, porque este libro es un tratado sencillo de análisis musical con destino a la gran masa de los aficionados. Cuantos se interesen por penetrar en el secreto del arte sonoro con un cierto bagaje que les permita discernir la complejidad de sus elementos, encontrarán en estas páginas diligente y eficaz ayuda.

«*Aprenda a oír música*» se divide en tres partes. En la primera, se aborda el conocimiento de los materiales que emplea el creador de música para ensamblar su obra. La música es un lenguaje, ¿cuáles son sus elementos y cuáles las leyes gramaticales que los rigen? El timbre y las combinaciones de timbres vocales e instrumentales diversos en grandes conjuntos; el ritmo y sus funciones en la composición, desde las fórmulas de danzas más simples a complejas organizaciones de polirritmia; las diversas especies de línea melódica, en formas cerradas y abiertas, instrumentales y vocales, líricas y recitadas; las simultaneidad de dos o más melodías (polifonía); la armonía y la escritura homófono-armónica, cubren las lecciones encerradas en los capítulos primero al séptimo de este libro. Algunos ejercicios prácticos refuerzan la comprensión de la parte teórica, expuesta en general con bastante claridad y manifiesto propósito de síntesis.

El capítulo octavo abarca ya una materia más compleja: el estilo. Lo define el profesor norteamericano con precisión como «la suma total de los elementos musicales de toda clase utilizados por el compositor, durante un período o una época determinados de la historia». Es decir, que cada época construye su estilo de acuerdo con unos conocimientos y materiales dados, más los adquiridos durante ella, y que cada compositor se hace su propio estilo por selección, dentro de esos materiales que la etapa histórica en que vive le ofrece, de los que siente más próximos o más necesarios a la expresión de sus peculiares ideas. Los ideales y los principios estéticos de la época engendran los de los artistas que en ella viven; y son a la vez engendrados por ellos; asimismo, dependen de los elementos técnicos provistos por la evolución de la ciencia musical y, a su vez, impulsan esa evolución con las exigencias estilísticas que plantean. Toda esa interpenetración y suma de elementos que producen los diversos estilos musicales, es considerada con el método y el buen criterio que distingue al autor de este libro. Pero, al ser Mr. Finney un fanático de la ley de progreso que, a primera vista, parece regirlo todo en la historia, hasta la de las artes, incurre en errores de bulto. No es ni más ni menos perfecta la música del Barroco que

la del Renacimiento, ni la de nuestro siglo que la romántica. Precisamente porque el estilo de una época depende de la serie de factores que el profesor Finney examina, el grado de su perfección o de su madurez no puede establecerse sino en relación a los elementos de que pudo disponer y de acuerdo con los postulados estéticos perseguidos. ¿Por qué el Partenón es menos perfecto (¡o más primitivo!) que una catedral gótica? ¿Por qué los motetes de Palestrina corresponden a un género de música inferior o más pobre que las sinfonías de Mozart? Si, como el señor Finney establece, la historia de la música «no es, en esencia, sino la historia del aumento y acumulación gradual de los materiales musicales», se puede deducir de ello, como hace también este profesor, que la «música litúrgica se basaba en principios que hemos de considerar arbitrarios». Arbitrarios serán cuando todo lo midamos por el rasero de la forma de sonata, considerando a ésta la definitiva conquista del lenguaje musical, a la cual convergen cuantas se lograron antes. Incurrir en esta manera de ver las cosas además de arbitrario es disparatado. Tan lógico, tan organizado, tan rico de intuición y ciencia musicales se encuentra cualquiera de los géneros de canto llano, como el más vigoroso tiempo de sonata de Beethoven. Son cosas distintas y lo absurdo es compararlas.

Los capítulos noveno al décimotercero abarcan un inteligente análisis de las formas musicales. Se fija la base de todas las formas, —el esquema A. B. A. a que todas pueden en definitiva reducirse—, para seguir paso a paso las distintas combinaciones que lo amplían.

En la segunda parte, «La Música como Literatura», establece el autor un paralelo entre estas dos artes, que le sirve para mejor definir, por oposición unas veces, por afinidad otras, sus cualidades intrínsecas. Desde luego, sin caer nunca en desviaciones románticas. La tercera y última parte, «La Audición Independiente», orienta al lector para aprovechar los conocimientos adquiridos y seguir con fidelidad las aficiones propias».

S. V.

Lauro Ayestarán.—«Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya». Montevideo. 1947. 57 págs.

Desde hace algunos años el musicólogo señor Ayestarán trabaja en la edición de una Historia de la Música del Uruguay, cuyo primer tomo, aun inédito, recibiera el Premio Pedro Blanco Acevedo en 1945. Antes de abordar el estudio definitivo, el autor presenta el resultado parcial de sus rebuscas bibliográficas, proseguidas en trabajos de seminario con sus discípulos. En las páginas del prólogo comenta el material recogido: «Duerme (Uruguay) un sueño colonial tranquilo y obscuro. Frente a las corrientes culturales de evidente autoctomía de un Perú o de un México en los siglos XVII y XVIII, permanece silente y yermo». Ayestarán cree que, en lo que al arte se refiere, su país despierta bruscamente poco antes de estallar la

Guerra Grande (1843-1851) y de un salto gigantesco se coloca en un puesto de avanzada. La esmerada presentación de la obra permite aprovechar con facilidad los datos que contiene.

Prof. R. S. Boggs.—Folklore Bibliography for 1946, en Southern Folklore Quarterly. Universidad de Florida. 92 págs.

Anualmente, con prolijidad y ciencia, el erudito profesor R. S. Boggs, de la Universidad de North Carolina, edita este utilísimo guía de consulta imprescindible para los estudiosos en el campo del folklore en general. Las páginas 52-59 están dedicadas al panorama de la producción norteamericana dentro del folklore musical; las páginas 59 a 67, a la América Latina. En ella encontrará el lector indicaciones crítico-bibliográficas de libros, artículos y obras musicales publicadas en 1946. Hay en las páginas 10-11 elogiosas referencias a la Revista Musical Chilena, por su aporte de interés al estudio de la música folklórica.

E. P.

LIBROS APARECIDOS

PARTITURAS

- BARTOK, Contrats para piano, violín y clarinete. Seven Pieces de «Mikrokosmos» para dos pianos. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- BRAHMS, Sonata en Mi bemol mayor para clarinete y piano, Op. 120-2. Sonata en Fa menor para clarinete y piano, Op. 120. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- KABALEVSKY, Sonata, N.º 3, Op. 46 para piano. Fifteen Children's Pieces, para piano. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- KHACHATURIAN, Two Pieces—Valse Caprice, Dance para piano. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- MOZART, Concerto para clarinete y piano, K. V. 622. Concerto para fagot y piano. Concerto para corno y piano. Concerto para flauta y piano, N.º 2 en Re. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- PROKOFIEV, Rigaudon, Op. 12-3 para piano. March, Op. 12-1 para piano. Ed. Boosey & Hawkes, Ltd. Londres.
- SHOSTAKOVICH, Sonata para cello y piano. Ed. Boosey & Hawkes. Ltd. Londres.

ENSEÑANZA

- THEVAIS, M., Education Musicale de l'Enfance. Tratado de pedagogía en tres volúmenes. Ed. A. Leduc. París.

- BECKER, G., Cours Complet de Solfege, en ocho volúmenes. Ed. A. Leduc. París.
- DELAUNAY, R., Traité de Dictées Musicales, en tres partes, Ed. A. Leduc. París.
- DUPRE, M., Corrigés du Cours de Fugue. (Un vol.). Ed. A. Leduc. París.
- MESSIAEN, O., Vingt Leçons d'Harmonie, en el estilo de algunos autores importantes de «l'Historie Harmonique» de la música desde Monteverdi hasta Ravel.

MUSICA DE CAMARA

- IBERT, J., Trío, para violín, piano y arpa.—Quatuor a cordes.—Capriccio para diez instrumentos. Ed. A. Leduc. París.
- BOZZA, E., Quatuor a cordes en La. Ed. A. Leduc. París.
- HAENDEL, Concert en Do, para violoncello y orquesta de cuerdas. Ed. A. Leduc. París.
- MARIN MARAIS, La Folia, para violoncello y orquesta de cuerdas. Ed. A. Leduc. París.
- MIGOT, G., Trío, para oboe, clarinete y fagot. Ed. A. Leduc. París.
- VIVALDI, Concert en Mi Menor, para violoncello y orquesta de cuerdas. Ed. A. Leduc. París.
- AUBIN, Tony, Cantilene Variée, para violoncello y orquesta. Ed. A. Leduc. París.

REVISTA DE REVISTAS

Armonía. Organó del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Panamá.

Agosto de 1947.

Editorial.

Música de Cámara por los Feinland

Arnold Schoenberg y el Expresionismo Sonoro

Sobre la historia de los Instrumentos de Cuerdas

Mecanismo y Expresión en el Piano

Programa de Estudios de Violoncello del Conservatorio Nacional de Música y Declamación

El Balconcito de la Antequeruela Alta

El concierto conmemorativo de Brahms

Conciertos de los Lunes en México

Extensión Musical en Chile

Dorremí II

Juan Carlos Paz

Elisabeth Feinland

Leo Cardona

José Mora Guarnido

Dorremí II

Revista Nacional de Cultura. Caracas, Venezuela. N.º 63. Julio-Agosto de 1947.

Subrayamos el interesante artículo del distinguido musicólogo Juan B. Plaza que, en páginas 105-123, avanza un trabajo sobre Juan Manuel Olivares, el más antiguo compositor venezolano, que formará parte de su novedoso libro *La Música en Caracas durante la Epoca Colonial (1770-1811)*. Algunas de las partituras en que se basa este documentado estudio fueron editadas por el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, que dirige el conocido profesor Francisco Curt Lange.

Tempo. Verano 1947. Londres. N.º 4.

Kodaly's Missa Brevis

Letter from America

Foreword to Albert Herring

«My Many Lives» Opera at Covent Garden

Massine's Return

New Music at Copenhagen

Theories of Dancing

Notes and News.

Matyas Seiber

Leonard Burkat

Eric Crozier

Lotte Lehmann

Caryl Brahms

Jurgen Balzer

W. H. Haddon Squire.

La Revue Musicale. Número dedicado a Maurice Emmanuel. N.º 206. 1947. París.

Editorial: Emmanuel et le Sens du Permanent
Homage

A la mémoire chère et toujours présente de M.

Emmanuel

Souvenirs sur l'homme

Robert Bernard

Edouard Estaunié

R. Jardillier

René Dumesnil

Qui fut Maurice Emmanuel	Raymond Schwab
Correspondance inédite	
Une page inédite: «La Maison Paternelle»	
Maurice Emmanuel	Louis Aubert
Emmanuel musicologue	Victor Basch
Les disciplines esthétiques de Emmanuel	Georges Migot
Emmanuel et la musique modale	Charles Koechlin
Salamine	Suzanne Demarquez
L'oeuvre symphonique	Paul Le Flen
Le Prométhée Enchaîné	Gustave Samazaeuilh
Amphitryon	Jacques Chailley
Une oeuvre posthume	Béclard d'Harcourt
Emmanuel et la Grèce	S. Baud-Bovy
Les trente chansons bourguignonnes	Olivier Messiaen
Maurice Emmanuel	Jacques Dalcroze
Souvenirs	A. Fornerod
Emmanuel, professeur	H. Classens
Biographie de Maurice Emmanuel	
Liste chronologique des oeuvres musicales	
Liste chronologique des livres et articles publiés par Maurice Emmanuel.	