

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

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

**27**

---

**DICIEMBRE 1947**

## INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Arte Musicales.

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Juan Orrego Salas, Delegados de la Facultad de Bellas Artes; Enrique López L., Administrador.—Víctor Tevah, Director Subrogante de la Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Angel Ceruti, Delegados de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Secretario: Alfonso Izzo P.

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

---

AÑO 3.º      *Santiago de Chile, Diciembre de 1947*      N.º 27  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

---

## SUMARIO

### EDITORIAL

<i>Unidad de las Entidades Musicales</i> . . . . .	3
ALEJO CARPENTIER.— <i>La música contemporánea de Cuba.</i> . . . .	9
JOSÉ ARDEVOL.— <i>El Grupo Renovación de La Habana</i> . . . . .	17
HANS HELFRITZ.— <i>Música y danzas de Arabia del Sur</i> . . . . .	21
ELISA GAYÁN.— <i>La enseñanza del piano a los niños.</i> . . . .	28

### MUSICA Y VIDA

<i>Sectarismo de la educación musical</i> . . . . .	32
---	----

### ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA

<i>Contestaciones de María Luisa Sepúlveda, Daniel Quiroga Novoa y Juan Orrego Salas.</i> . . . . .	37
---	----

### CRONICA

<i>Noticias.</i> . . . . .	44
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga N.</i> . . . . .	48

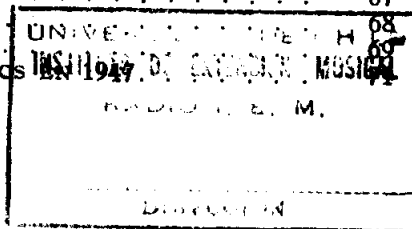
### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Scarlatti, en el ocaso del siglo XVII.</i> . . . .	53
---	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Pascua de América.</i> . . . . .	55
-------------------------------------	----

EDICIONES. . . . .	58
LIBROS RECIBIDOS. . . . .	67
LIBROS APARECIDOS . . . . .	
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	
INDICE DE LOS NÚMEROS PUBLICADOS EN 1947	



## EDITORIAL

### UNIDAD DE LAS ENTIDADES MUSICALES

**A**CUERDOS recientes de la Facultad de Bellas Artes y del Instituto de Extensión Musical, propusieron al H. Consejo Universitario la unificación legal de estos servicios que, por razones circunstanciales, derivadas de la manera cómo el segundo de ellos llegó a la Universidad de Chile, habían permanecido teóricamente dependientes de autoridades diversas. Decimos teóricamente, porque habiendo existido identidad de personas entre el Decano de la Facultad y el Director del Instituto, no pudieron crearse divergencias que se han querido prevenir de un modo definitivo para el futuro. En los medios artísticos, esta unidad entre la Facultad y el Instituto se tenía como un hecho y seguramente será una sorpresa para muchos el que sólo desde ahora exista de un modo duradero y reglamentario. Había que salvar, no sólo un primer período de aclimatación de un servicio complejo, como es el Instituto de Extensión Musical, en el mecanismo universitario, sino, además, resolver un problema de doctrina y es el de que los institutos de extensión artística son inseparables de la Facultad universitaria que tiene a su cargo la dirección superior de los asuntos artísticos de la Universidad. Dado que la proposición unificadora fué enviada al H. Consejo Universitario con la votación unánime tanto de la Facultad como de la Junta Directiva del Instituto, no hubo el menor inconveniente en aceptar la enmienda que establecía una modificación que cuadraba con el sentir general de los elementos musicales.

Creemos que es interesante para establecer la trayectoria de los servicios musicales de la Universidad hacer un poco la historia de la extensión musical y ver cómo ella, en un lapso de veinte años, se originó en el Conservatorio Nacional de Música, vino a quedar separada de él y ha vuelto a serle entroncada, si no en situación de dependencia, por lo menos en un sistema coordinado de iniciativas bajo una sola jefatura.

---

Entre las críticas que se dirigieron al ambiente musical chileno a partir de 1924, año en que la Sociedad Bach (1.º de Abril) lanzó su primera campaña pública, estuvo la que señalaba la ausencia de un sistema regular de conciertos y, por lo tanto, de una divulgación sistemática de las grandes obras musicales de todos los tiempos. Por este motivo, al realizarse la reforma del Conservatorio en 1928 y pasar este organismo, en calidad de rama técnica del Ministerio de Educación, a constituir la cabeza de las iniciativas musicales del Estado bajo la dirección de don Armando Carvajal, se puso entre los fines del establecimiento el de «propender a la extensión musical. Para estos efectos la Dirección obrará por propia iniciativa dentro de los medios con que cuenta y solicitará la ayuda o autorización del Gobierno cuando las obras de la extensión excedan a sus propios medios y cuando la extensión se verifique fuera de Santiago o afecte al funcionamiento normal del Conservatorio» (Decreto 227 de 27 de Enero de 1928). Estas disposiciones comprenden no sólo una autorización para que el Conservatorio emprendiera una labor de extensión, sino que ya establecía en principio la idea de una ayuda del Gobierno para una labor que se veía superior a lo que el Conservatorio podría hacer con su sola fuerza.

El Reglamento de 1928 quedó en vigencia hasta después del ingreso del Conservatorio a la Universidad de Chile, que se verificó a fines de 1929 y, más propiamente, en el año 1930, al crearse la Facultad de Bellas Artes. Creada la Facultad, se trató de precisar sus finalidades y una comisión designada por el H. Consejo Universitario, compuesta por los decanos de Matemáticas y de Derecho, Sres. Gustavo Lira y Juan Antonio Iribarren, propuso la organización de la nueva Facultad (24 de Diciembre de 1929) y definió sus objetivos diciendo que ella estaba destinada al «cultivo de las artes, la enseñanza artística y la extensión cultural». Más adelante, los Sres. decanos proponían que en la nueva Facultad funcionara el «Departamento de Extensión Artística», que ellos justificaban diciendo que si esto envolvía una novedad con respecto a la organización que tienen otras facultades universitarias, en la de Bellas Artes parecía una necesidad. «En efecto», agregaban, «en lo que respecta a las ciencias, corresponde a la Universidad su cultivo y enseñanza, como lo establece el Estatuto, lo que siempre estará restringido a una élite de la colectividad; en cambio, en cuanto a las artes, es indudable que se agrega a aquellas obligaciones, el deber de difundir su conocimiento y sus emociones si es posible a todas las clases sociales». El 23 de Enero de 1930, los señores Lira e Iribarren definían el Departamento

---

de Extensión Artística de la Facultad de Bellas Artes, diciendo que tenía por objeto: «impulsar y dirigir la difusión artística en el país y dar a conocer en el extranjero la cultura artística de Chile».

De acuerdo con las anteriores disposiciones, el Conservatorio Nacional de Música y, más propiamente, la iniciativa personal de su director, don Armando Carvajal, que en 1931 ocupó el decanato de la Facultad, inició la organización de conciertos públicos, tanto de conjuntos de cámara como de orquesta de cámara y conciertos sinfónicos, ejecuciones corales, jiras a provincias y conciertos educacionales, que ya se habían realizado en 1928.

Esta empresa de establecer conciertos regulares, tropezó con dificultades económicas y con problemas administrativos que fué necesario salvar fundando la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos; subvencionada y supervigilada por la Universidad de Chile, desglosó aparentemente la iniciativa del Conservatorio mismo y estableció las temporadas de conciertos, que desde 1932 se hicieron sistemáticas en determinada época del año. El alza del costo de la vida por un lado, y la mantención invariable de las ayudas estatales, por otro, provocaron el que los conciertos disminuyeran en número y amenazaran con desaparecer. Dificultades considerables se presentaban en la obtención de teatros y en la participación de elementos que, como integrantes de las bandas del Ejército, no podían con seguridad prestar su concurso en fechas fijas; esto determinó, a raíz de una incidencia en que hubo de suspenderse una actuación de la orquesta, el que se pensara en que había llegado el momento de asegurar la estabilidad por medio de una ley de la República que procurara el financiamiento de las actividades sinfónicas, tal como se había hecho ya en el Uruguay y en el Perú.

Las elecciones generales del Congreso Nacional de 1937, habían llevado al Parlamento a muchos jóvenes diputados y algunos senadores entusiastas por la música, entre los que se contaba el que había sido Vice-presidente de la Sociedad Bach, don Guillermo Echenique. Surgió así, con la ayuda decidida de este parlamentario, a la que se sumó la influencia de la Universidad de Chile y de los propios elementos de orquesta que veían en la ley su seguridad futura, un poderoso movimiento, que interpretaron diez diputados presentando al Parlamento un proyecto de ley que crearía la Orquesta Sinfónica Nacional. Estos diputados, los señores Guillermo Echenique, Julio Barrenechea, Fernando Mañá, Rudecindo Ortega, Benjamín Claro, Fernando Durán, Carlos Contreras Labarca, Manuel Eduardo Hübner, Ricardo Latcham y Gregorio Amunátegui, presentaron el 27 de Julio de 1937 un proyecto de ley que estable-

---

cería la Orquesta del Estado bajo la dependencia de la Universidad de Chile, que la organizaría y reglamentaría.

Cuatro largos años de gestiones y de paciente empeño costó el trámite de la ley, e innumerables diligencias hicieron el Rector de la Universidad, llevando acuerdos del Consejo Universitario, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, el Director del Conservatorio y todos los elementos de orquesta y los interesados en los conciertos, para lograr vencer las dudas, las maquinaciones que intereses torcidos llevaron adelante a fin de desorientar al Parlamento y, sobre todo, para evitar que el proyecto de ley, a pesar de haber sido iniciado por representantes de todos los partidos, tomara una fisonomía política determinada.

En la discusión habida en el Senado, el senador don Maximiano Errázuriz presentó un contraproyecto (1939), que variaba substancialmente todo lo hecho: en vez de la Orquesta Sinfónica Nacional, se creaba una entidad de orden musical amplio, que aseguraría el funcionamiento de toda clase de actividades. Como consecuencia de los propósitos del Sr. Errázuriz, la tuición de este organismo era sustraída a la Universidad de Chile, a pesar de que se convino en que el Decano de la Facultad de Bellas Artes sería su Presidente por derecho propio. El Instituto de Extensión Musical, como se le llamó en el Senado, sería autónomo. Así se logró despachar, no obstante el veto del Presidente Aguirre Cerda, la ley el 2 de Octubre de 1940 con el N.º 6.696. El Consejo Directivo del Instituto estaba constituido por delegados de las sociedades de compositores, de las universidades particulares y del Teatro Municipal, por el Decano de la Facultad de Bellas Artes y el Director del Conservatorio.

Difícilísima vida llevó el Instituto de Extensión Musical en el año y medio en que fué una corporación autónoma. No tenía un entroncamiento administrativo claro; sus recursos, no tan considerables como en un principio se creyeron, constituían la codicia de reparticiones esporádicas que deseaban hacer algo por la cultura sin tener medios. Denodadamente debió luchar el nuevo Instituto en 1941, para no ser absorbido por la llamada «Defensa de la Raza», una especie de «doppo-lavoro», inventado con buenas intenciones, pero convertido luego en un tremendo recurso de voracidad burocrática que pretendió absurdas intromisiones en todos los servicios públicos.

En 1942, las circunstancias económicas hicieron dictar la ley 7.200, que facultó al Presidente de la República para fusionar servicios que ejercieran actividades similares. La Universidad de Chile,

---

eficazmente ayudada por el diputado don Benjamín Claro y por el Ministro de Educación don Oscar Bustos, recuperó la tuición del Instituto de Extensión Musical, que era su antigua iniciativa de conciertos, y recibió por Decreto con fuerza de ley, potestad plena para darle la mejor organización que creyera conveniente. Volvía así la iniciativa de los conciertos a manos de la Universidad y se aseguraban sus fines correctos y su independencia técnica.

Al estudiarse la dependencia del Instituto en los servicios universitarios, surgió el problema de saber cómo podía ser entroncado en la organización vigente. La complejidad de sus actividades, su aspecto de empresa con no poco de riesgos comerciales, las discusiones que en torno de él produjeron sus conflictos con la Defensa de la Raza, todo ello indujo a pensar que el servicio debía quedar bajo la dependencia directa del Rector, hasta que la Extensión Universitaria no recibiera una organización definitiva. El decano de la Facultad de Bellas Artes, que ocurría era un compositor, fué encargado de la dirección del Instituto, y así se aseguraba el que tan importante rama de la Universidad no fuera a desarrollar una acción divergente de la Facultad de Bellas Artes.

Los años transcurridos entre 1942 y 1947 han probado en exceso que la Facultad de Bellas Artes, en su rama musical, y el Instituto forman un todo que no puede ni debe ser separado, sin que produzcamos graves riesgos para el futuro. La Facultad no es un organismo profesional, sus estudios son en gran parte desinteresados y su existencia, históricamente, obedeció al doble fin de colocar la vida artística en manos de la Universidad, tanto en lo que mira a la enseñanza, como a la difusión que significan los conciertos. El cuerpo de profesores que forman la Facultad, no sólo constituye una corporación docente, es un verdadero consejo de cultura musical, en donde se hallan muchos de los primeros valores que el arte tiene en el país y desde donde debe irradiar a toda la República una ilustrada y bien dirigida cultura musical. Ninguna autoridad que no sea técnica debe intervenir en la dirección y en las resoluciones de los asuntos artísticos y, en el caso de la música, este postulado, seguido férreamente durante veinte años, ha permitido llegar al resultado que hoy día tenemos. Además, ningún instituto universitario especializado puede desarrollarse sin una estrecha vinculación con la correspondiente Facultad, cuya autoridad significa la orientación oficial que la Universidad tiene en el orden de actividades de que ella se ocupa. El Rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández, ha sido el principal baluarte de este principio y el H. Consejo Universitario ha puesto plena fe en lo que sus elementos artísticos le han dicho,



---

del mismo modo que cree y sostiene lo que las corporaciones científicas, jurídicas o humanísticas le informan y proponen. Hemos doblado ya el cabo en que sobre música podía disponer cualquiera que tuviera algún interés o vinculación y, por lo tanto, han quedado ya alejadas por décadas la utilización de la música como entretenimiento y adorno y la provisión de cargos o el dispensar consideraciones por móviles personalistas o políticos. Estos son los grandes servicios que la Universidad de Chile ha prestado a la cultura del país: dar oportunidad a los músicos para regir sus actividades, prestarles el apoyo generoso del Estado y dejar que las resoluciones sean adoptadas por razones artísticas, técnicas y culturales. El H. Consejo Universitario, al sancionar la dependencia del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Bellas Artes, ha consagrado la buena doctrina que los músicos hemos sostenido invariablemente.

Posiblemente pudo haber otra solución de nuestro problema; no podríamos decir que el sistema chileno sea ni el mejor ni el único que existe, como tampoco podríamos negar que deben haber existido errores y que seguramente tenemos imperfecciones. Pero, para la actual situación de nuestra cultura y para la organización presente de la Universidad y de la Educación Pública, el sistema que poco a poco se ha producido por evolución natural de las cosas, es el que mejor puede realizar una labor, y ha hecho que se nos señale más de una vez en el extranjero como poseedores de un entroncamiento organizado y eficiente de la vida musical.

D. S. C.

# PANORAMA DE LA MUSICA EN CUBA

## LA MUSICA CONTEMPORANEA

**S**OY de los que sostienen que la evolución cultural de Cuba, en estos últimos veinte años, es algo asombroso. Asombroso, no tanto por la obra realizada—que aun es escasa—sino por lo que revela acerca del proceso de maduración de la mentalidad colectiva. En lo que va del 1920 al 1940, puede decirse que La Habana abandonó sus vestimentas de ciudad provinciana, abriendo los brazos a los grandes vientos del mundo.

Cuando en 1922, recién salido del campo, llevé un primer artículo a la redacción de un periódico, el panorama de La Habana, intelectualmente hablando, era sencillamente pavoroso. Y como los ejemplos comprobables resultan las mejores ilustraciones, evoquemos hechos concretos.

La vida musical de La Habana por aquel entonces era nula. Apenas si las sesiones de Cuartetos, dados en la Sala Falcón, reclutaban una docena de oyentes. Pro Arte daba sus primeros pasos con todos los tropiezos posibles. Los solistas que nos visitaban por cuenta propia se topaban con la indiferencia general. Aun estaban cercanos los tiempos en que Paderewsky había recibido pajaritas de papel sobre su piano de cola, en el Teatro Nacional, y su partida había sido comentada groseramente por un redactor de La Política Cómica, en artículo cuya conclusión textual era ésta: «El rompeteclas no ha sacado ni para la fuma». Muy gracioso. Pero trágico. Porque el fracaso artístico del «rompeteclas» Paderewsky se acompañaba de hechos muy graves para la cultura nacional. En la mayoría de los conservatorios se enseñaba a tocar, en punto a composiciones pianísticas, unas piezas tituladas: «El despertar del león», «Capricho heroico», «El Lago de Como», «Campanas de media noche», el «Vals de las flores» de Ketterer, la «Pasquinade» de Gottschalk, y «La plegaria de una virgen». En nuestros diarios se leían crónicas loatorias, en que se nos hablaba de la «genial pianista», discípula aventajada de tal o cual plantel, que había ganado su primer premio interpretando fantasías de Laybach sobre Puritanos o La Sonámbula. Para los estudiantes de canto, el panorama era tan dramático. O, mejor dicho, era exclusivamente dramático. Arias de Linda de Chamonix, de Norma, de La Favorita o de Cavallería Rusticana. El gran trozo de conjunto para finales de curso, era el sexteto de Lucía, interpretado por los alumnos más aventajados. (En uno de los conservatorios más famosos en aquella época, se cantó cierta vez un sexteto de Lucía... a siete voces. Pero el cantante supernumerario era un crítico musical conocido. ¿Quién iba a atreverse a vedarle tan inocente capricho...?).

Había, por aquel entonces, un almacén de discos en la calle O'Reilly que había publicado un catálogo revelador. Era un volumen precioso, impreso en papel crema de mucho cuerpo—no debe olvidarse que estábamos en tiempo de las «vacas gordas», incluídas por siempre en el panteón de la mitología antillana. Ese catálogo sólo tenía un defecto: en él no aparecían los nombres de los autores

de las obras grabadas. Resultado: había cinco páginas de Nocturnos, sin que fuese posible saber si éstos eran de Chopin, de Field o de Fauré. Había seis páginas de Serenatas. Dos páginas de Rondós. Ocho de Andantes. Las firmas estaban ausentes. Pero gran parte del público no se preocupaba por esta anomalía. Se quería tener—¡si acaso!—un disco de Jan Kubelik, de Kreisler, de Pachman, de Tafanál—ídolos del día—para poder decir: «¡Qué bien toca!». Por lo demás, sólo interesaba la ópera.

Hoy los jóvenes de veinte años se asombran ante el odio que los hombres de mi generación llegaron a concebir por la ópera italiana. «No comprendemos—nos dicen a veces—por qué libraban ustedes tales campañas contra Bellini, Donizetti, Verdi o Puccini. Esa gente no molesta en lo más mínimo. Por el contrario, admiramos a Verdi, Bellini y Donizetti; tienen una gracia, un encanto de grabado romántico. Y en cuanto a Puccini, no puede negarse que haya tenido un auténtico sentido del teatro».

Hoy soy el primero en dar la razón a estos jóvenes. Los jóvenes siempre tienen razón. La tienen ellos ahora. Pero también la teníamos nosotros—Roldán, Caturla, y muchos más—cuando librábamos nuestras feroces campañas, absolutamente impopulares, contra la ópera italiana de entonces.

Y es que la ópera—con su poder de seducción, con las vanidades que se le añadían—había llegado a falsear totalmente la mentalidad del público. Tanto le habían dicho que la *Donna e mobile* o el *Aria de la Locura* constituían las cumbres del arte musical, que había llegado a creerlo. La llegada de los cantantes de ópera a La Habana era esperada con tanta ansiedad como la de los acróbatas del *Circo Pubillones*. Mientras los autos organizaban su cotidiana gravitación de tiiovivo, Prado arriba, Prado abajo (cosa de pueblo grande en que el paseo principal sigue siendo el eje de toda vida), se intercambiaban noticias sobre la próxima llegada de Stracciari, de Paoli, de Lázaro, de Tina Poli Randaccio. Esa pasión llegaba al absurdo. Un famoso dilettante cubano de aquellos años exhibía orgullosamente, en su casa, un cofre que contenía... treinta y dos versiones de *La Donna e Mobile* por distintos cantantes. Hubo día en que un célebre tenor desde el umbral del café *Las Columnas*, afianzó el bastón en el mármol, y gritó, por encima de las cabezas de los parroquianos: «Un sandwich... para este gran artista».

No exagero. Hojéense los periódicos de la época. Reléanse las crónicas de los críticos de entonces. Sólo se habla en ellas del «fiato» de los cantantes; están erizadas de «recita», «raconto», «serata», «fermata»; se alaban «divos», calderones, agudos, «dos de pecho». Aparte de esto, ocurrían cosas extraordinarias: un día, a causa de un conflicto sindical, se cantó en la Habana una *Aida* con doce músicos en el foso de la orquesta. Pero nadie protestó. ¿Acaso se iba a la ópera para escuchar la orquesta...? Se ejecutó un memorable *Parsifal*, en el año 20—memorable por una serie de percances cómicos que ocurrieron en su representación—con bombardinos y saxofones repartidos entre los violines. ¿Pero... quién iba a criticar semejante minucia...? Además, aquel *Parsifal* no convenció a

nadie. El teatro quedó vacío en el segundo entreacto. La partitura carecía de arias y calderones. Y cuando Bracale, poco seguro de poder dar una segunda representación, sometió el caso a plebiscito, se le pidió que ofreciera en lugar del drama lírico wagneriano... ¡*La Dolores* de Breton...!

¿Significa esto que el cubano de la época fuese negado a toda elevada emoción artística...? En modo alguno. Muchos eran los que rezongaban, absteniéndose de asistir a las funciones. Pero una actitud negativa, pasivamente observada, no reviste siempre los caracteres de una censura directa. Además, un público no se forma en un día. No había orquestas sinfónicas en La Habana. ¿Dónde se iba a enterar el público de la existencia de las sinfonías de Beethoven...? Los admirables esfuerzos realizados, con su banda, por el maestro Guillermo Tomás habían caído en el vacío por falta de ayuda oficial. ¿El disco...? Aun no se grababan obras completas de tipo sinfónico. ¿La radio? No existía. Y, de este modo, había en La Habana muchas personas, como mi padre, que desde 1902 a 1922 manifestó un cotidiano anhelo de escuchar la *Quinta Sinfonía*, sin poder satisfacer tan simple necesidad espiritual en veinte años de existencia.

El hábito de la ópera se iba haciendo funesto. Tan funesto que cuando se fundaron, en 1922 y 23, las primeras orquestas sinfónicas de La Habana, muy pocas personas se sintieron con ánimo para secundar su esfuerzo. Y se comprende. La Orquesta Sinfónica tocó en su primer concierto el Largo de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak. La Filarmónica, la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn... ¿Y quién era Dvorak...? ¿Y quién era Mendelssohn...? Los compositores que el público conocía—¡los únicos!—se llamaban Verdi, Donizetti, Bellini, Massenet, Leoncavallo, Mascagni y Puccini.

Claro está que el hacer esta afirmación, no me refiero a los Sanguily o a los Varona. No me refiero a las *élites* que, al fin y al cabo, llevaron adelante las orquestas sinfónicas. Me refiero al coeficiente básico de oyentes, necesario para mantener, económicamente, una empresa de arte. Ese coeficiente, en que se encontraban individuos que pagaban hasta treinta pesos por luneta para escuchar a Caruso... se negaba a abonar un recibo de peso y medio mensual, para secundar el esfuerzo de la *Filarmónica*. Y es que la palabra «Sinfonía», estampada en un programa, le causaba espanto.

Por ello fué necesario, en 1923, iniciar una verdadera campaña contra la ópera italiana en La Habana.

\* \* \*

Pero los males traídos por la ópera no se limitaban a una desviación del gusto del público hacia los géneros inferiores del arte musical. Había algo mucho más grave aún. Algo que afectaba directamente la música cubana, en su esencia.

Tanto se habían sobrestimado los valores melódicos de tipo sentimental, que los únicos géneros de música cubana que disfrutaban de beligerancia eran aquellos que, de alguna manera, guar-

daban relación con la ópera italiana. Es indiscutible que algunos compositores, como Eduardo Sánchez de Fuentes—melodista por temperamento—cultivaran la canción con elegancia, buen gusto e innegable corrección de estilo. Pero Sánchez de Fuentes no estaba solo. Y al amparo de su éxito avanzaba una legión de mixtificaciones ignorantes, que invadían el mercado con «canciones cubanas» tales como la del «Viejo enterrador de la comarca» y otras que no viene al caso recordar. Se escribían boleros que eran bambucos disfrazados. Criollas sin la menor autenticidad, con letra de Amado Nervo. Estábamos totalmente invadidos por la melcocha. A juzgar por las melodías publicadas en aquella época, la música de inspiración vernácula ignoraba toda nerviosidad, todo alarde rítmico de verdadera esencia folklórica. Los que entonces nos interesábamos por el folklore, íbamos a escuchar unos danzones admirables, ejecutados de acuerdo con una tradición que se remontaba a los tiempos clásicos del género, por el viejo Anckermann, antes de darse comienzo a la primera tanda de Alhambra, a las siete y media de la noche. Allí, al menos, se encontraba un auténtico sabor a trópico... Porque, por lo demás el sabroso y cubanísimo *Cucalambé* había sido abandonado en favor de Sánchez Galarraga y Luis Urbina; nadie pensaba ya en los admirables temas del *Cocoyé* oriental. En cuanto a punto cubano, guajira y zapateo, sólo se recibía una imagen falsa y convencional. Y de tambores no podía hablarse.

«Pero—me dirán ustedes—aquello era música popular. ¿Para qué mezclar géneros que nada tienen que ver unos con otros...? Las canciones de entonces no eran peores que los detestables «lamentos», «pregones» y «canciones fox» de ahora...». Cierto. Muy cierto. Pero ahora existe una discriminación en lo que se refiere a los géneros. Cada tipo de música está situado en su justo lugar. Hay orden en la mente del público. En 1924, en cambio, se organizaban en la Habana unos *Conciertos Típicos Cubanos* que no tenían de típicos sino el nombre, en los que se servían las peores cosas a un público ávido de enterarse de lo nuestro. Los oyentes no iban, en su mayoría, con la noción saludable de que aquéllo debía considerarse como una manifestación de arte ligero, intrascendente, divertido. No. Se iba ahí a *escuchar música*. Música que no resultaba mucho peor, en suma, que la de ciertas arias oídas la víspera en el Teatro Nacional. De ahí que padeciéramos, durante tantos años, esa clasificación ingenua de los géneros, que sólo admitía los tipos siguientes: *ópera*, *música cubana* y *música clásica* (entendiéndose por *música clásica* toda música de carácter no bailable, que no fuese ópera ni música cubana).

Se nos ha reprochado muchas veces, a Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra y a mí, la violentísima ofensiva en pro del reconocimiento del folklore afrocubano, que iniciamos en el año 1925. «Ustedes no ven más que ñáñigos por todas partes—nos decían. Para ustedes no existen más instrumentos estimables que los tambores, las quijadas, las maracas y las marimbas. Su visión del folklore se reduce a la de cabildos lucumíes, comparsas del Día de Reyes y tiempos de conga». Lo que no comprendían entonces los que tan

rudamente zarandeábamos, es que, por medio de esos elementos afrocubanos, queríamos reaccionar contra la sensiblería, contra la languidez, contra la melodía sin nervio ni estructura. La reacción era, tal vez, excesivamente radical, como suele serlo toda reacción. Pero era un medio de orientar al público hacia géneros distintos creando en él una conciencia nueva de la diversidad de su folklore y de las posibilidades sinfónicas que ese folklore ofrecía. Porque, con Roldán y Caturra, se iniciaba una ascensión de la música cubana, liberada de la canción, hacia los géneros mayores de lo sinfónico.

Roldán, desde los inicios de su carrera, aspiraba a componer para orquesta, con elementos folklóricos cubanos. Sistemático, como lo era en todo, había empezado por examinar el folklore nuestro en su conjunto. Había comprobado entonces lo que todos sabíamos. Y era que la canción, el bolero, la criolla, tal como la cultivaban muchos músicos de la generación anterior, era hechura del todo personal, sin puntos de contacto directo con la inspiración popular. Roldán, por temperamento, por necesidad profunda de su espíritu, por razones de atavismo, necesitaba ritmos, temas netos, breves y caracterizados, que sirviesen de célula primera a sus composiciones. Era lógico, pues, que hallara en lo afrocubano—y muy especialmente en el Cocoyé oriental—la materia originaria de su primera obra importante: Obertura sobre temas cubanos.

Los que asistieron al estreno de esta obra, en 1925, recordarán que constituyó, dentro de nuestro ambiente, una especie de batalla del Hernani. En esa obra, aún llena de torpezas, desarrollada con esfuerzo, demasiado larga para el contenido específico, se afirmaban, empero, algunos principios de trascendental proyección. Roldán aspiraba a construir música cubana con un sentido arquitectónico y formal. Roldán rehuía toda facilidad, persiguiendo la realización de largo aliento. Roldán colocaba, por primera vez en nuestro ambiente, esa máquina infernal que llamaban entonces: «armonía moderna». Roldán rehabilitaba los valores folklóricos afrocubanos. Roldán se atrevía, en el final de su Obertura, a escribir varios compases para batería sola. Su obra era clarín de guerra, manifiesto, bandera, polémica y escándalo.

Y escándalo hubo en efecto. El estreno de su Obertura fué el origen de la discusión, que duró más de seis años, entre «guajiristas» y «afrocubanistas». Nuestro ingenuo grito de guerra era: «¡Abajo la lira, viva el bongó!». La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso. Claro está—y puedo confesarlo ahora—que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afro-cubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal. En 1931 yo escribía ya, en la revista *Imán* de París, en cordialísima polémica sostenida con Ernest Ansermet, sobre los destinos de la música latinoamericana: «Los temas populares pueden ser, ciertamente, aliados estimables y valiosos en la elaboración de un arte, pero no debe creerse que ofrezcan soluciones duraderas a

los problemas que se plantean ante la música de un país. Su misión es de gran importancia en el estadio-nebulosa de una escuela que aspira a personalizarse; pero siempre tendrán que ceder su lugar a las puras e incontenibles manifestaciones de la sensibilidad. Sensibilidad en busca de expresión. Expresión que debe situarse por medio de la forma».

Pero, por el momento, estábamos en la necesaria etapa del nacionalismo sinfónico—etapa observada en todas las escuelas incipientes de Rusia y Europa Central y, más recientemente, de México, Argentina y Estados Unidos. Las polémicas suscitadas por la espinosa cuestión de lo afro-cubano nos alejaban de la ópera. Bien que mal, las orquestas iban viviendo a costa de la fidelidad de un público lleno de fe, aunque muy reducido aún, y del trabajo informativo llevado a cabo, en revistas y periódicos, por muchos escritores. Pro Arte era ya un éxito completo. El horizonte se despejaba.

Roldán seguía trabajando con extraordinaria energía, si tenemos en cuenta que su vida estaba colmada de dificultades materiales y que tenía que instrumentar sus obras en los descansos concedidos entre baile y baile en los cabarets que lo acaparaban hasta altas horas de la madrugada. Pero ya íbamos saliendo del periodo de la vida cubana caracterizado por el éxito logrado fácilmente. Se asistía, paralelamente, a una decadencia de la oratoria ampulosa; a un abandono de la facilidad poética; a una orientación de los escritores hacia el ensayo escrito con responsabilidad.

Después de la Obertura, llegaron los Tres Poemas para orquesta—primera obra plenamente lograda de Roldán—. Y luego, sobre libretos míos, escribió el músico las importantísimas partituras de La Rebambaramba y el Anaquillé. Más adelante, este catálogo de obras habría de enriquecerse con los Motivos de Son, sobre poemas de Guillén; la suite de Rítmicas para pequeño conjunto; la Danza Negra sobre versos de Pales Matos, y finalmente con los admirables Toques.

Muerto prematuramente, en plena posesión de su oficio, Amadeo Roldán fué una de las figuras más importantes y significativas de nuestro desarrollo cultural. Su intuición salvó todo un sector de nuestra música popular, rehabilitando sus valores postergados en razón de prejuicios absurdos. Su obra ofreció a los más jóvenes un ejemplo único de desinterés, heroísmo creador, altura de miras, y amor por el trabajo honrado, difícil y bien hecho. El estreno de su Obertura señala un viraje de trascendental importancia en los dominios de nuestra música.

En los días en que Roldán maduraba sus primeras obras, hizo su aparición en La Habana un adolescente alto, anguloso, con un no sé qué de muñeco de madera en el modo de andar. Venido de Remedios, traía maletas llenas de obras raras, escritas con sorprendente rapidez, y que rezumaban buena musicalidad. Era Alejandro García Caturla.

La facilidad de Caturla para cualquier género de actividad era algo asombroso. No he conocido, en los años que llevo de vida, hombre más inteligente. Lo comprendía todo. Lo adivinaba todo. En él

la intuición cobraba categoría de conocimiento. Tocando en un cine del Cerro, se hizo abogado en dos años, estudiando a la vez armonía y composición, ocupando un atril de la orquesta sinfónica, y componiendo sin cesar. No concedía, además, la menor importancia a su título de abogado—título que, por extraña fatalidad, habría de ser la causa directa de su muerte. Sostenía una voluminosa correspondencia con músicos de todas partes del mundo. Había aprendido a cantar, a tocar el violín y el piano sin maestro. Había formado un cuarteto clásico, en su casa, con chicos de pantalón corto. Cuando llegó a París, la ciudad no le causó el menor asombro. De la estación, se fué directamente al *Theatre Sarah Bernhardt* adquiriendo localidades para asistir, aquella misma noche, a la última función de una temporada de Ballets de Diaghileff. Sin verse tentado por «frescos racimos» de los que tan fácilmente se catan en las capitales europeas, Alejandro se encerraba para componer, cada día, de una a siete de la tarde, con regularidad de cronómetro. Supo que Marius François Gaillard andaba en busca de obras escritas para maderas, metales y baterías. Veinte días después le entregaba la partitura del *Bembé*.

Si su vida no hubiese sido troncada, absurdamente, por las balas de un asesino, no dudo que Caturla habría llegado a ser uno de los más grandes compositores de nuestro continente. Pero al morir, combatía aún contra un enemigo poderoso: su propia juventud, furiosamente inquieta, reacia al freno, explosiva a veces. Hoy, por unas obras breves que acaban de publicarse en Nueva York, vemos con dolor que Caturla, en víspera de morir, había logrado sus primeras victorias de ángel contra el demonio que lo habitaba.

La insigne Nadia Boulanger, profesora de Aaron Copland, que fué su maestra en París, afirmaba que nunca había tenido discípulo de tal calidad. Alejandro ha dejado una obra caudalosa—demasiado caudalosa para su breve residencia en esta tierra,—en la que brillan aquí y allá las chispas del genio en ciernes. Su indisciplina primera ha dañado parte de su producción. Pero subsisten algunas partituras plenamente logradas, dentro de lo enfocado por el músico. Caturla, al lado de Roldán, fué otro factor determinante de la orientación musical cubana hacia empeños de mayor cuantía. Gracias al paso de ambos entre nosotros, se necesitan muchas credenciales para reivindicar el título de «compositor» en Cuba. Por encima de la frontera alzada entre dos siglos, Ignacio Cervantes, Roldán y Caturla se tienden las manos.

\* \* \*

Con la muerte de Roldán y Caturla—muertes tan trágicas la una como la otra—la música cubana quedaba decapitada. El paso armonioso de generación a generación se hacía imposible. Ahí fué donde intervino, para suerte nuestra, la providencial labor de José Ardévol.

Celoso guardián de la memoria de Roldán y de Caturla, Ardévol transmitió ese culto a sus discípulos. Y no porque esos discípulo-



los—entre los que se afirman las más diversas tendencias,—aspiraran a seguir análoga orientación. Si no, sobre todo y ante todo, porque Roldán y Caturla constituyeron ejemplos de probidad, respeto al oficio, nobleza de anhelos y cubanidad bien entendida, que merecen toda la devoción de la generación presente.

Conocedor de las interrogaciones con las que se ha enfrentado en Cuba la labor creadora del músico; sabiendo cuán nefasto ha sido, para muchos artistas nuestros bien dotados, el éxito logrado con harta facilidad, José Ardévol ha dado con la médula del problema. *«Debe evitarse, cuanto sea posible, la anarquía en la adquisición de conocimientos. La composición no puede confiarse a los azares de una técnica medianamente adquirida, por vías del autodidactismo. La composición arte difícil, exige una plena posesión del oficio»*. Invirtiendo los términos de la sentencia famosa, puede decirse que en música primero es filosofar y luego vivir. Porque la mejor inspiración de juventud se rompe y cae cuando no se sabe llevarla certeramente hacia una realización que resista el análisis. Una composición es algo más que un conjunto de notas lanzadas en el espacio. Es un *cuerpo musical*. Y como todo cuerpo, tiene que estar orgánicamente constituido.

Por ello, estimó que José Ardévol es el mejor maestro que haya podido hallar la actual generación de compositores cubanos. Sus discípulos ignorarán los tanteos, experiencias fallidas, errores técnicos que tantas veces han malogrado el esfuerzo de hombres inspirados, admirablemente dotados, pero que no sabían, realmente, qué hacer con sus ideas. Este último tipo de músico se halla en todas partes de América. Es muy digno de simpatía, porque no tiene la culpa de haber recibido una instrucción deficiente. Pero es infinitamente desgraciado, asimismo, porque su obra vuela siempre mucho más abajo que sus propias aspiraciones. Es víctima del ambiente; del aplauso prematuro; de la inspiración sin control; de la instrumentación anti-dialéctica; del estilo sin unidad; de la armonía sin carácter propio.

Se echa en cara, frecuentemente, a Ardévol su exceso de rigor. Sus discípulos son considerados, por muchos, como anacoretas de la fuga y del contrapunto. Pero no creo que sea un mal frenar a veces la exuberante imaginación del hombre del trópico. «¿Y si sus discípulos derivan hacia la aridez sistematizada...?», me preguntarán ustedes. A ello responderé que los que se hagan áridos, secos, contritos, demostrarán simplemente que no tenían nada que decir... y que de todos modos habrían dado muy poco. Con una formación sólida, cada cual hallará el momento oportuno para morder el freno y desbocarse hacia donde haya de llevarlo su talento. Pero una cosa es desbocarse en terreno sólido, y otro es correr por despeñaderos, barrancas y tembladeras.

La presencia del grupo Renovación inicia una nueva etapa de progreso en la conciencia artística cubana. Cuando se ha asistido a los conciertos dados por este grupo de jóvenes músicos; cuando se ha observado el formidable paso de avance que se acusa en las obras del más reciente, puede decirse que el esfuerzo iniciado hace

veinte años, en condiciones materiales lamentables, en un ambiente hostil, por Roldán y Caturla, no ha caído en el vacío.

Ya se observa entre los músicos de Renovación el nacimiento de tendencias diversas y, lo que es más importante aún, la aparición del acento propio. El Gramatges del Duo para flauta y piano; el Julián Orbón de la música de Numancia; la Gisela Hernández de las canciones sobre poemas de Lorca; el Hilario González criollísimo de los Preludios en Conga, bastarían, por sí solos, para justificar la existencia del grupo. Pero no están solos: junto con ellos avanzan los talentos, colmados de posibilidades, de Virginia Fleites, de Edgardo Martín, de Serafin Pro, de Juan Antonio Cámara y del nuevo recluta Argeliers León.

Debemos a la ciencia de José Ardévol la constitución de este grupo del que habrán de surgir, en un próximo futuro, representantes autorizados de la música cubana, perfectamente cotizables—estéticamente hablando—en las grandes bolsas de valores artísticos del mundo.

\* \* \*

¿Y quieren que me muestre pesimista en lo que se refiere al presente intelectual y artístico de Cuba...? No. Observen la pintura. Observen la arquitectura. Observen la poesía. Pregunten a los libreros por el sorprendente aumento en la venta de libros clásicos, registrado en estos últimos años. Aquí nada está perdido. Todo se ha salvado. Y cuando, en el Teatro Nacional de los gorgoritos de antaño, se puede asistir a los prodigiosos conciertos públicos de Kleiber, con asistencia de una verdadera masa popular, atenta, emocionada, que desafía la falta de vehículos y las confrontas de media noche para escuchar música sinfónica con religioso recogimiento, se puede tener fe en la inteligencia del cubano y en sus sorprendentes aptitudes de superación. El paso de avance dado en lo social, en lo intelectual, en lo artístico, en lo civil, en menos de veinte años, es algo portentoso. Mucho podemos esperar del futuro de nuestro pueblo, de los empeños de nuestra juventud, ante el cúmulo de realidades tangibles que ofrece nuestro ambiente.

ALEJO CARPENTIER.

## EL GRUPO RENOVACION DE LA HABANA

En 1924, los más calificados músicos de la nueva generación constituyeron el Grupo de Renovación Musical. Desde el primer momento los fines del Grupo fueron dos: uno inmediato, principal, y otro indirecto, que podía alcanzarse a más largo plazo, aunque también hubiera que dedicarse a él desde el principio. El primero era la creación musical; el segundo, la educación de nuestro medio ambiente, por todos los medios posibles. La casi totalidad de estos

---

músicos se ha formado en el Conservatorio Municipal de La Habana, que dirige con singular acierto Diego Bonilla.

El Grupo nunca ha sido una escuela cerrada ni ha presumido de responder a un programa rígido determinado. Basta pensar al azar en algunas obras de los compositores que lo forman para darse cuenta de la gran diversidad de personalidades y estilos que lo integran. Por otra parte, el Grupo nunca ha asumido ninguna actitud furiosamente iconoclasta; y así como se ha pronunciado con toda franqueza contra la mediocridad, el mal gusto y ciertas formas del reaccionarismo musical, también se ha ocupado de defender los valores tradicionales de la buena música de siempre y algunos de sus miembros—que a la vez son muy buenos pedagogos—están haciendo mucho en favor de un mejor conocimiento de la buena música del pasado.

Los ideales que son comunes a todos los compositores fundadores del Grupo y a los otros que después se les han agregado, son de orden general, y podrían sintetizarse así: dominio del oficio y reconocimiento de la necesidad de cultivar las formas universales más importantes. Es evidente que, aparte de otras razones, esta comunión de principios se ha debido al hecho de que todos han tenido la misma fuente educativa y a que, salvo contadas excepciones, se han hecho músicos auxiliados por un trabajo de rigurosa y sana artesanía. Así, pues, los aportes fundamentales del Grupo a la historia de nuestra música son: por un lado, la aparición, por primera vez, de una nutrida escuela de compositores de grandes aspiraciones, que saben que sin un equipo técnico suficiente es imposible lograr grandes obras; y, por otro, el cultivo de las más importantes formas musicales, por un número considerable de músicos cubanos.

Respecto al llamado nacionalismo hay que reconocer que no todos lo entienden igual. Para unos, como Hilario González y Arge-liers León, el nacionalismo debe alcanzarse mediante un lenguaje musical directo, de gran concreción cubana; o sea, que la sonoridad resulte como una sublimación de la música típica cubana. Otros, como Harold Gramatges, creen que el nacionalismo artístico no debe significar más que un hombre que crea dentro de determinada órbita cultural y que no es imprescindible buscarlo por medio del folklore o de la sonoridad típica, ya que, según él, el nacionalismo debe ser más una cualidad ontológica que un sistema de trabajo con elementos directos. De acuerdo con esto, recuerdo que otro miembro del Grupo, Enrique A. Bellver, me decía no hace mucho que cuando un artista es cubano y a la vez fiel a sí mismo, poco importa la mayor o menor concreción nacionalista de los elementos con que trabaja: la obra resultante estará presidida por el ser esencial de su creador.

Mucho se podría decir sobre las distintas personalidades musicales que constituyen el Grupo. En conjunto, hay que reconocer que ya existe un número muy considerable de obras que hay que tener en cuenta, a pesar de que aún no han transcurrido cuatro años desde el estreno de los primeros trabajos. Desde el punto de vista

individual, aquí no podemos hacer más que apuntar unos brevísimos datos. Harold Gramatges es el más maduro y de personalidad más definida de todos los compositores de su generación. Posee gran dominio de las formas y prodigiosa finura musical. Julian Orbón sigue muy de cerca a Falla, aunque no se reduce a ser un seguidor suyo; por el contrario, es uno de los pocos músicos que han superado la posición de los epígonos de Falla más calificados. Edgardo Martín, que en su columna diaria de «Información» hace una labor de crítica y orientación en la actualidad sin paralelo en Cuba, es también un compositor muy fino; no ha producido mucho, pero ya cuenta con algunas obras que demuestran sinceridad y maestría. Argeliers León e Hilario González trabajan directamente con elementos de nuestro folklore. El trabajo motivico del primero recuerda la técnica de Roldán; el segundo, que está más cerca de Caturla—aunque hay diferencias muy importantes—es uno de los músicos jóvenes de Cuba de mayor capacidad intuitiva, aunque su técnica todavía no es completa. Juan Antonio Cámara, Serafín Pro y Virginia Fleites, son los que están más cerca del neoclasicismo, tendencia que cultivan no como cómoda solución mecánica, sino por una necesidad íntima de producirse así, no sin conocer y, en parte, haber asimilado, muchas cosas de las técnicas consideradas como más «revolucionarias». Gisela Hernández posee buenas cualidades particularmente líricas, pero es un caso de artista que todavía no se ha encontrado a sí mismo. Enrique A. Bellver ha comenzado a componer recientemente; aunque es prematuro todo juicio, es evidente que posee musicalidad y buen gusto nada comunes. Esther Rodríguez, que tanto prometía, hace algún tiempo ha dejado de componer.

Joaquín Nin-Culmell, que simpatiza mucho con los compositores del Grupo, está muy vinculado con la música de los mejores seguidores de Falla. Es un músico de cuya finura de concepción y dominio de la técnica no cabe dudar. Sus obras han sido dadas a conocer con éxito en varios países.

No debo dejar de mencionar otros dos músicos de la generación inmediatamente anterior a la del Grupo: Pablo Ruiz Castellanos y Gilberto Valdés. Ambos son músicos bien dotados por la naturaleza. El primero se ha formado en los estudios de radio, y compone poemas sinfónicos de estilo muy rapsódico; el segundo ha tenido muchas actividades en los cabarets y en la radio, y sus mejores aciertos consisten en páginas populares de breve duración. Ambos son indiferentes a los más importantes problemas técnicos de la música del presente y estéticamente hablando, pertenecen a una etapa anterior a la del binomio Roldán-Caturla.

Finalmente, debo nombrar a Carlos Borbolla, músico de muy fina sensibilidad y escasa técnica, que ha logrado, en pequeñas formas pianísticas, muy notables integraciones sonoras con los principales elementos típicos de la música cubana.

Todos nosotros confrontamos un grave problema: las pocas facilidades para el estreno de las obras sinfónicas. La Orquesta Filarmónica, que es ya un magnífico instrumento gracias a los es-

fuerzos del Patronato Pro-Música Sinfónica, ha dado a conocer unas pocas obras después de peticiones del Grupo de Renovación Musical; pero esto se ha hecho como concesión o favor del director, y sin comprender toda la importancia que tendría la ejecución de nuestras obras importantes. Los casos de la reciente audición fragmentada del «Milagro de Anaquillé» de Roldán y de mi Sinfonía N.º 1, de la que sólo se tocó un tiempo, ilustran la gravedad de todas estas dificultades.

JOSÉ ARDEVOL.

# MUSICA Y DANZAS DE ARABIA DEL SUR

P O R

**Hans Helfritz**

I

## LA MÚSICA DE LOS BEDUINOS DE HADRAMAUT Y YEMEN

La música es una de las más importantes expresiones culturales de los pueblos del Oriente y su vieja tradición se pierde en la más oscura lejanía de la historia. Especialmente se refiere esto a la música de Arabia del Sur, una región que hasta hace poco se contaba entre las más desconocidas de nuestra tierra. En varios viajes a las comarcas de Hadramaut y Yemen,—en que visité lugares en los cuales antes de mí ningún extranjero había puesto los pies,—pude tomar unos centenares de grabados fonográficos que me había encargado el profesor von Hornbostel para el Archivo Fonográfico de Berlín (Berliner Fonogramm - Archiv.), los que más tarde sirvieron de base para estudios muy interesantes.

En contraste con la música de las ciudades,—música de arte de la que se cuidan los habitantes de ciudades grandes, como Sana, en Yemen, y Terim y Schibam, en Hadramaut,—existe la música de las tribus del sur de Arabia, los Beduinos.

La música de los pueblos primitivos siempre está estrechamente ligada a la vida activa y sus costumbres. El beduino casi no conoce ocupación que no acompañe con expresiones musicales. Por eso tiene una infinidad de «canciones de camello», que canta en sus viajes; las «canciones de trabajo» de las mujeres para sus labores del campo, y otras muchas canciones que se cantan en fiestas y reuniones. Esta música no ha nacido por la fuerza creadora de un determinado artista, sino que es la vital necesidad de expresión de una tribu y de un pueblo entero. Es natural que, de antemano, haya que renunciar a obras artísticas de un estilo elevado, tratándose de un pueblo primitivo; sin embargo, a menudo podemos hallar en ellas ejemplos de un arte que apenas ha cambiado desde los tiempos pre-cristianos hasta hoy. Muchas de las canciones de pastores de los desiertos de Arabia son restos de antiquísimas melodías que se han conservado durante milenios. La música es corta en su invención, sorprendente en la temática y extraordinariamente limitada en su contenido y forma. Un corto periodo musical se repite infinitamente y recae sobre un mismo sonido.

Se dice que estos extraños gritos y canciones de camelleros que se oyen entre las tribus Saeibani, Tamini y otras del Hadramaut, tienen su origen en el mismo paisaje del sur de Arabia. Estos «gritos a los camellos» son una especie del «Jodler» tirolés, cantado por una voz que desafina, que «hace gallos». Y son melodías en pura sucesión de tritono,—lo que es bastante raro entre los pueblos asiá-

ticos—, sonidos que se unen en las largas, estrechas y profundas quebradas de las montañas como ecos de acordes. Indescribiblemente impresionante es cuando en las angostas quebradas se encuentran dos caravanas y ya desde lejos se oyen sonar los prolongados acordes del eco y las canciones al mismo tiempo. Sin duda, en estos ejercicios musicales han influido las circunstancias acústicas de estas montañas; sin embargo, en ello no se basa su origen, que hasta ahora no ha sido descubierto. Otros pueblos, como algunas tribus de los insulanos del Mar del Sur, llegan a esta misma especie de «Jodler» por imitación de un instrumento musical.

Como la música de los beduinos y otros pueblos primitivos está en estrecha relación con sus costumbres y como éstas no conocen matices entre pueblos casi en estado de naturaleza, la inteligencia y el sentido de esa música quedan circunscritos en los límites de cada tribu, tribus que en Arabia del Sur por lo común están separadas por enemistades eternas. Los miembros de una pequeña comunidad se comprenden entre sí profundamente, conocen todas las diferencias de caracteres y todas las disposiciones físicas y espirituales de unos respecto a otros. Su horizonte es limitado, de manera que toda expresión artística tiene que manifestarse dentro de este círculo suyo tan estrecho.

El primitivo está convencido de que todos los fenómenos naturales, como tormentas de arena, sequías, plagas de langostas, etc. son creaciones de espíritus perversos, los llamados «Dyin». Su recurso principal para tratar de conjurar a esos espíritus, conjuntamente con el incienso, son danzas, canciones y sonidos de instrumentos estruendosos y excitantes. Los más usados instrumentos son los de percusión y unas especies de oboes y de clarinetes dobles. Para que el canto llegue a tener una fuerza sobrenatural, desfiguran sus voces artificialmente, una costumbre que ya se conocía en el antiguo Egipto, como se puede ver en relieves del siglo I antes de Cristo. Por un alzamiento de las aletas nasales, de manera que la frente y el entrecejo se pliegan en arrugas, producen un tono marcadamente nasal, mientras que una mano, puesta sobre la laringe, oprimiéndola con variante presión, produce una cierta vibración de la voz. Al principio, nos choca esta tonificación nasal, pero hay que considerar que para los orientales no existe nuestra preocupación sobre si los sonidos son feos o hermosos; se sirven de ellos para producir efectos e impresiones favorables o desfavorables a un determinado propósito. A nosotros nos ha llegado a ser extraña la fuerza psicológica de los sonidos con que los árabes se expresan en sus rezos y oraciones, pero no debemos dejar de considerarla para llegar a una aproximada comprensión de toda música no europea. Cualquiera que una vez haya asistido a este interminable, casi endemoniado hacer música durante horas de horas propio de los orientales, no podrá haberse librado de esta fuerza espiritual que llega a causar miedo y que dimana de ese tocar extraño. Es una fuerza a que ningún ser vivo sabría resistirse. En el Yemen se dice que para hacer huir a los enemigos basta sólo el canto del «Samel», el himno nacional de los yemenitas.

1. **Pesante** **Samel**  
canción guerrera del Yemen

The musical score for 'Samel' consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo/mood is marked 'Pesante'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo) appearing below the staff. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and concludes with a double bar line.

La música de los soldados del Yemen es muy diferente de la música vulgar árabe y de los cantos de los beduinos de Hadramaut. Esta música que entusiasma a cuantos la escuchan, hasta los más ajenos a la música oriental, muestra algunas características especiales: una gran extensión musical y sus saltos melódicos, especialmente el salto descendente a la cuarta o sexta (obsérvese el principio del «Samel»). Las canciones soldadescas y coros del Yemen son interesantes también por su polifonía. Los soldados del Yemen se alistan principalmente en las tribus Beni Ismail y Beni Matar de la alta montaña. Estas tribus forman una posición aparte en Arabia del Sur; no sólo por su música, sino también por su lengua y sus extrañas y altas construcciones arquitectónicas que se parecen a fortalezas. Como pudo demostrar más tarde el profesor von Hornbostel, ante las grabaciones fonográficas hechas por el Dr. Lachmann en kabilas del norte de Africa y ante las que yo hice en Arabia del Sur, existe un extraño y singular parecido entre la música de los bereberes del norte de Africa y los cantos de la alta montaña del Yemen, lo cual hace pensar en alguna conexión entre los surárabes y los bereberes. Las características de los yemenitas que más arriba mencioné, se encuentran también en la música de los bereberes. Pero lo que más hace creer en un parentesco de los dos pueblos es la manera semejante que tienen de ejecutar sus cantos, creencia que se fortifica aún más por el empleo de las mismas raras formaciones melódicas y por el parecido de melodías enteras que incluso a veces llegan a ser idénticas.

2. **Moderato** **Canción de Beni Ismail**  
Yemen.

The musical score for 'Canción de Beni Ismail' consists of two staves of music in a single system. The tempo is marked 'Moderato'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat. It features a steady rhythm of eighth and sixteenth notes, with some melodic leaps. The piece concludes with a double bar line.



Hasta hoy día no se conoce el origen de los bereberes con claridad. Es un pueblo antiguo del noroeste de Africa que tiene su asiento capital en una kabila del Alto Atlas. Los bereberes tienen su lengua propia, el «Temazight», que sólo poco a poco se funde con el árabe de otros pueblos que ya habían emigrado a esas regiones en tiempos históricos. En el norte de Africa, hasta el oasis de Siwa, se encuentran esporádicamente algunos islotes lingüísticos de los bereberes. Pero no únicamente la música demuestra el supuesto parentesco entre las tribus de Arabia del Sur y las kabilas del norte, sino que también es sorprendente la presencia de las mismas altas construcciones arquitectónicas en el Alto Atlas, centro del país de los bereberes y en Arabia del Sur. Esta indudable semejanza en la música y en la arquitectura de los dos pueblos, planteó la cuestión de si la aislada música de los bereberes y de los yemenitas no tendría también alguna relación desconocida con las de otros pueblos. El profesor von Hornbostel consiguió demostrar la existencia de un parecido con cierta música mongólica. En general, concuerda la música pentatónica del Asia Oriental con la de los bereberes y aquellas mismas características que mencioné refiriéndome antes al «Sammel», las indicó van Oort como «típicamente mongólicas» en su escrito «La Musique chez les Mongols des Urdus». Desde el punto de vista de la historia de la cultura, el profesor von Hornbostel interpreta la conexión de los bereberes y ciertas tribus surárabes con otros pueblos del Asia Oriental de la forma siguiente: en tiempos pre-históricos, una misma forma de expresión musical puede haber sido llevada por los mongoles hacia el este. Más tarde, los pueblos que llamamos hoy bereberes y surárabes, la han llevado hacia el oeste, hasta los lugares que ahora habitan. Esta teoría ganaría en certeza si fuera posible confirmarla por otras observaciones generales que no se refieran únicamente a la música. Los etnólogos decidirán un día si entre los paralelos musicales y los que existen en la arquitectura, desde el sur de la montaña del Alto Atlas hasta el norte de Africa y desde Arabia del Sur y Asia Menor hasta el Tibet, se pueden establecer conexiones. E igualmente entre las planificaciones de ciudades y aldeas de estos diferentes países. En cualquier caso, esta similitud de los estilos musicales debiera estimular la búsqueda de otros parecidos, para, tal vez, llegar así a la definición del origen de los bereberes. La comparación de los estilos musicales, instrumentos, etc. posiblemente sería de valor como recurso para investigaciones más amplias.

## II

### REPRESENTACIONES DE DANZAS EN HOMENAJE A SULTANES

De tiempo en tiempo se efectúan en Hadramaut grandes ceremonias danzadas en homenaje a algún sultán en las que participa toda la población de la ciudad. Se las llama «Schibwani», palabra que se deriva del nombre de la ciudad Schibam, y quiere decir, danzas de Schibam.

---

Desde la mañana temprano, se pasean los tamborileros por la ciudad, quienes, sin acompañarse con cantos, golpean incesantemente con dos largos palillos de madera sus pequeños tambores de metal, cubiertos de cuero, llamados «Tassa». De esta forma invitan a la población masculina a participar en la noche en los «Schibwani». Estos cantos dramáticos y pantomimas no tienen carácter religioso.

Alrededor de las cinco de la tarde empiezan los bailes con un desfile por la ciudad, encabezado por tres tamborileros; de los cuales, el primero y el tercero tocan el «Tassa» y el del medio el llamado «Hagi», un tambor de madera, cubierto por cuero por los dos lados y que se bate con la mano. A estos tamborileros siguen los danzantes. Alrededor de trescientos árabes, puestos en filas de a ocho hombres, avanzan cantando y bailando por las calles. Cada uno lleva consigo un palo de un largo aproximado de metro y medio, que de tiempo en tiempo lanzan al aire y recogen al vuelo, con estruendosos gritos. La danza consiste en lo siguiente: los palos son llevados sobre el hombro a manera de fusiles. Con la canción del «Schibwani», se mueven los hombres en pequeños saltos hacia adelante y hacia atrás, siempre avanzando tres pasos y retrocediendo dos, moviendo el torso con el mismo compás. Luego, se detienen; bailan en pequeño círculo, echan los palos al aire para recogerlos en el vuelo, y la danza se repite desde su principio. De esta forma, marcha la procesión durante una hora por la ciudad, adquiriendo más y más participantes, hasta detenerse, por fin, ante el palacio del sultán. Una gran muchedumbre de espectadores se ha concentrado allí. Las mujeres a un lado, cubiertas de velos; los nobles, situados en la terraza del palacio. Entonces, los tamborileros y bailarines se sientan en cuclillas, y para no cansarse de esta posición, se atan alrededor de sus rodillas y espaldas los largos paños que generalmente llevan de turbante o echados sobre los hombros. Frente a ellos aparece ahora el poeta del palacio y tres cantores. El poeta, llamado «Scha'her», comienza una canción en que alaba a su bienhechor, el sultán. Los tres cantores la repiten al unísono, metiéndose los dos índices de sus manos en el oído. Con esta forma de cantar se hacen la ilusión de que su voz adquiere más fuerza. Dos grupos de hombres, puestos uno enfrente del otro, contestan entonces con la canción Schiwani, avanzando y retrocediendo, alternativamente. Después de esta representación, avanzan los bailarines hacia el relator, le rodean, y bajo estruendosos gritos, colocan sus palos encima de su cabeza. Después, vuelve cada uno otra vez, bailando, a su lugar; el poeta recita otros versos, los cantores los repiten y otra vez empieza la misma danza.

## III

## SELAMLIK EN HODEIDA DEL MAR ROJO

Selamlík se llama el gran desfile de todos los Viernes, el día de fiesta del Islam, en la capital Sana y en el puerto Hodeida en Yemen. En este día se pasea el príncipe Seif El Islam Mahomed por la ciudad, acompañado por una procesión solemne. Los soldados cantan sus canciones de guerra yemenitas; un tropel ejecuta salvajes saltos pantomímicos alrededor del hermoso caballo blanco del príncipe, y a cada instante lanzan, con violentos ademanes, sus fusiles al aire para recogerlos en vuelo con habilidad. La procesión se forma de la guardia del príncipe, que consiste en una tropa de camellos con sus jinetes, de mamelucos danzantes, soldados y esclavos. Todos se mueven con paso de tortuga, porque los soldados cantan de esa extraña manera oriental que cansa hasta al más fuerte guerrero del Yemen y únicamente pueden avanzar a paso lento. El canto varía entre los más agudos sonidos de cabeza y los más bajos de pecho, que solamente se consiguen con el mayor esfuerzo. Para provocar sonidos estrangulados, oprimen con una mano la laringe. Y para que los malos espíritus no les arranquen sus voces naturales, cantan con una voz desfigurada. La procesión llega así hasta la mezquita blanca en que se ejecuta la Oración del Viernes. Terminada ésta, se dispersan los participantes, dirigiéndose cada uno a sus ocupaciones, porque tan sólo de noche siguen las festividades.

Iluminada con antorchas, se representa una farsa en la gran plaza, donde toda la población se ha reunido delante de la casa del Seif El Islam. Sin cansarse, andan los soldados bailando por la ciudad, para después llegar, bailando también, a esta misma plaza, donde cada uno se coloca en su lugar debido. Los árabes del noreste del país, que también han acudido, vienen en gran procesión. Sus barcos del Golfo Pérsico, que los han traído hasta Hodeida, se agrupan en gran cantidad en el puerto. Esta raza, mucho más tosca y pesada que los yemenitas, es de pigmentación completamente negra, poco hermosa y de miembros cortos y fornidos. Su único vestido consiste en una casaca parda, de mangas largas, que les llega hasta los pies. Llevan consigo largos sables y, al avanzar con la procesión, ejecutan sus danzas pantomímicas. Algunos llevan también escudos y representan, de a dos hombres, violentas luchas, que consisten en que uno se deja caer en las rodillas, como si estuviera herido, para incorporarse de nuevo y tenderse después en el suelo. El segundo trata de levantarlo, pero un tercero defiende al primero. Todo esto se ejecuta en un ritmo de danza regular y prescrito, acompañado por varios tambores. Entonces empieza la verdadera fiesta. Largas hileras de sillas están colocadas para los huéspedes de honor. En medio de ellas, detrás de una mesita, está el sillón para el príncipe, en el que el Seif El Islam Mahomed, envuelto en valiosos trajes de seda, toma su asiento. Su cabeza se adorna con un turbante, del cual cuelgan las dos anchas puntas hasta el

---

hombro, como signo de su dignidad real. La espada del Islam, en su vaina de plata, la mantiene en posición horizontal encima de la cabeza del príncipe un esclavo negro.

Primero los onamos ejecutan sus danzas y luego, los soldados representan una especie de ronda bailada, acompañándose con una canción guerrera. Entre tanto, se han distribuido en largas filas los zaraniqs. Ellos no llevan otra vestimenta que un paño que cubre sus caderas, un brazalete de plata y un sombrero puntiagudo de paja, que un gran anillo de plata sujeta a la cabeza. Poco a poco, moviéndose rítmicamente, empieza a bailar esta larga fila de los zaraniqs. Se enlazan con sus brazos e inician sus movimientos con un pequeño balanceo del torso, que gradualmente se agita más y más. De pronto, doblan las rodillas y, con brusquedad, se dejan caer en conjunto hasta casi tocar el suelo para enderezarse a continuación con la misma rapidez. A la luz de las antorchas, estos hermosos cuerpos oscuros así como el canto, indescriptiblemente impresionante, ofrecen un espectáculo maravilloso. El ritmo sobrecogedor envuelve todo en solemnidad y los lleva a un alejamiento espiritual. De improviso, saltan dos zaraniqs de sus filas. En cada mano llevan un puñal de plata, ricamente adornado y reluciente. Los dos beduinos, uno frente al otro, mantienen sus puñales por encima de sus cabezas y bailan con un balanceamiento de las rodillas. Moviéndose de esta forma, llevan lentamente sus brazos con los puñales ante el pecho y mueven, primero lentamente, después más y más rápido, los brazos con los relucientes puñales dirigidos hacia su pareja.

Ilimitado parece ser el tiempo y el maravilloso ritmo nos arrebatada. Significa un relajamiento espiritual poder contemplar a estos hombres primitivos y sus hermosos movimientos rítmicos. Pero, lentamente, se aplaca la música. Bailando como habían llegado, dejan el lugar de la fiesta. Únicamente, el ronco sonido de los tambores y los repentinos gritos de las voces llega aún hasta nosotros, debilitándose hasta morir del todo. El sueño de la fiesta de Selamlik ha pasado.

# LA ENSEÑANZA DEL PIANO A LOS NIÑOS

## ENSAYO DE PEDAGOGIA MUSICAL

P O R

Elisa Gayán

**B**IEN sabido es que los seres humanos nacen provistos de lo que llamaremos un «equipo psíquico» que es el que determina su tipo de personalidad y sus respuestas adaptadas o no, en mayor o menor grado, al medio. En este equipo psíquico juega un papel de importancia lo que los psicólogos califican de «régimen de preferencias». Es éste una condición *sine qua non* para que el ser humano triunfe o fracase parcialmente en la actividad que, al correr de los años, le harán desarrollar. De aquí la orientación natural que hará que un niño desde pequeñito demuestre interés por tales o cuales actividades, y la razón básica de que el adulto exclame en más de una vez de su vida: «yo hago esto, pero *me habría gustado ser lo otro...*». Naturalmente, allí actúa un «régimen de preferencias» que, por razones obvias, no pudo tener una forma acorde para expresarse, pero que permanece en latencia.

La música, con sus poderosos resortes emocionales y de fuerza como estímulo externo, es una de las actividades que despiertan desde la edad más temprana el interés del niño. Mas, no confundamos el interés de una alegre recreación con el interés de conocer sus secretos o someterse a su aprendizaje.

El niño se adormece o escucha lleno de encantamiento una canción de cuna; sentado en su coche o en su cama, sigue con movimientos corporales el ritmo de un canto danzable; más tarde, cuando ya camina, *baila* según sus familiares. También, desde pequeño emite gritos agudos siguiendo una canción, con lo que *canta*, según los mayores. Consideradas todas estas manifestaciones en el terreno científico, no son sino respuestas naturales de su ritmo vital y de su sistema nervioso excitado, al tratar de acomodarse al ritmo-estímulo que está recibiendo; o sonidos reflejos emitidos por la necesidad de exteriorizar la impresión agradable o desagradable que le significa emocionalmente la voz humana.

Llegado a la época del kindergarten, donde cada día aumenta la enseñanza musical, dado que se siguen descubriendo las excelencias de este arte en la formación de la personalidad, el niño sigue recibiendo la actividad musical como un juego agradable, que es lo que se persigue. Los familiares y, a menudo, los profesores podemos engañarnos al creer que ese niño que desde pequeño vivió en un ambiente propicio y demostró condiciones de músico, pueda tener el *interés necesario* para someterlo a un aprendizaje serio y sistemático. Si en verdad éste existe, lo que es facilísimo de constatar por la insistencia con que el niño «quiere tocar el piano» o «quiere tocar el violín»; observada la forma cómo se comporta cuando al-

guno de estos instrumentos está a su alcance, nos da la pauta de si es o no aconsejable someterlo a su aprendizaje, que debe emprenderse cuanto antes mejor, visto que en la primera infancia cerebro y sistema psicomotor responden casi automáticamente a los estímulos y enseñanzas, puesto que aun ninguna influencia ha desvirtuado una preferencia natural, ni se han formado imágenes erróneas de conocimientos.

\* \* \*

Sobre el caso de un niño que ya recibe enseñanza instrumental, me atrevo a resumir experiencias propias y de otros profesores, compañeros míos, como Isis Muñoz, profesora de violín del Conservatorio Nacional de Música, al comprender la educación instrumental de un educando de cuatro y medio años, R. C. G., que manifestó un deseo vehemente de tocar un instrumento de música. Desde luego, concordamos en poner al niño frente al instrumento solicitado para que haga con él lo que quiera y al mismo tiempo *lo conozca*. No es posible llevar a un alumno de cortos años frente a un mundo desconocido esperando que disponga del control suficiente para ir explorándolo cuidadosamente. Pasado este período de conocimiento del terreno en que va a actuar libremente, a su antojo, espontáneamente, viene la necesidad de «tocar bien» o período de organización. Entonces, sólo entonces, es llegado el momento de empezar a *enseñar*.

Pensemos en un niño de 4 ó 5 años. Es el período psicomotor por excelencia. Empezamos por enseñarles a desenvolverse en el teclado: con sus manitas lo empieza a recorrer para ir discriminando los sonidos altos y los bajos. Poco a poco, por imitación, los llevamos al uso de las teclas negras (que les despiertan mucha curiosidad) con lo que los ponemos dentro *del terreno tonal mayor*. Las tonalidades de Do, Re, Fa, Sol y La, pueden usarse en sus cinco primeros grados sin mayor peligro. Seguimos desarrollando su capacidad *de traslación* y aumentamos su radio de acción por medio del primer ejercicio del Hanon (a imitación); este ejercicio se mueve dentro de cinco notas saltándose una tercera entre la primera y segunda, con lo que se les da la posibilidad de avanzar y recorrer el teclado completo; posteriormente se les hará también volver al punto de partida.

Conjuntamente con esta gimnasia pianística, que les permite organizar y coordinar sus movimientos, van adquiriendo los conocimientos necesarios para leer música. Para ello, tenemos un pedazo de cartulina blanca con una pauta grande y muchas «redondelas» movibles, de color negro, que representan las notas. *El niño necesita un horizonte o un punto de apoyo para organizar un conocimiento*; de aquí que siempre iniciemos nuestro trabajo con la línea Mi (o raya Mi), que es la de más abajo; luego la «raya Sol». Sobre ellas se colocan las redondelas o notas que se nombran de acuerdo con el lugar que están ocupando. En una segunda sesión, trabajamos con el Re y Fa y luego llegamos al Do central que es una re-

dondela con una rayita al medio. Tenemos, de esta manera, las primeras cinco notas, con las cuales podemos construir infinitos recursos de combinación y con las cuales se debe empezar un estudio más amplio, ya que todos los textos de enseñanza infantil están basados en ellas.

Dominadas las notas en la cartulina con los *signos movibles*, pasamos a los *signos fijos*. Un cuaderno de dibujo lo pautamos con caracteres grandes. Allí les escribimos pequeñas frases de 3, 4 ó 5 sonidos, con sentido y lógica musical, que ellos deben tocar con las dos manos. Empezamos el uso de las llaves que fácilmente identifican con los sonidos altos y bajos. Al mismo tiempo, los llevamos a la gráfica musical, en un segundo cuaderno de dibujo pautado, donde hacen tareas sobre notas «Mi», «Sol», etc. Posteriormente, y de acuerdo con los niños, hacemos cantos a sus familiares, juguetes o amigos predilectos: todos ellos orientados al conocimiento reforzado y combinación de los cinco signos de notas conocidos y a despertarles un principio de creación propia.

En el aspecto de la medida y de las figuraciones, recurrimos a un sistema que decimos en clase, de *caminar con sus pies*; les hacemos marchar en negras, contando ellos mismos «uno» en cada paso; inmediatamente, les ponemos frente a la gráfica de esta medida y les damos a conocer la figuración de negra. Contamos después dos pasos (1-2) y realizamos las divisiones de uno y dos separadas por una raya (barra de compás); luego, tres negras y el mismo procedimiento. Repetimos muchas veces este concepto de medida en sesiones diferentes y poco a poco les llevamos *al reconocimiento auditivo* del ritmo en dos o en tres, a través de lo que les tocamos en el piano o les cantamos. Sentido y afianzado el ritmo en negras, empezamos con la figuración de blanca, que significa la detención del movimiento durante dos espacios de tiempo que ellos deben contar y golpear con sus manos. Pasamos a continuación a la figuración de corchea, que ellos inmediatamente reconocen que es lo contrario de lo otro; antes tenían que detenerse y ahora van «de carrerita». De más está advertir que el concepto de medida y pulso rítmico hay que hacerlo sentir corporalmente, ya sea por movimientos de marcha, golpes de sus manos, en tambores, etc., al mismo tiempo que van *contando* en alta voz y reconociendo lo que están realizando.

Vienen después los silencios que son signos que duran como las blancas, negras o corcheas, pero que cuando aparecen no hay que decir ni tocar nada. Más tarde, las alteraciones, cuyos nombres les enseñamos. Esta, como «enrejadito», se llama *sostenido* y hace que la nota se toque en la tecla que está al lado *pero más arriba*, ya sea esta blanca (mi sostenido) o negra (do sostenido); esta otra que parece una letra *be* se llama *bemol* y hace que la nota se toque en la tecla de al lado *pero más abajo*. Luego, con esos numeritos chicos que aparecen sobre cada nota, les instruimos en *el dedaje*. Les hacemos conocer sus manos, derecha e izquierda, y el orden de sus dedos al tocar. Vamos así conociendo los simples elementos básicos para tocar el piano; de suerte que cuando les ofrecemos su

---

primer texto de música ya manejan fácilmente todo el lenguaje gráfico con que se van a encontrar.

Preferimos empezar nuestra enseñanza con los libros como el «Music Land» o «Teaching little fingers to play», porque éstos presentan una lógica graduación, trabajan las dos llaves simultáneamente, van aumentando el conocimiento de los sonidos, ayudándose de recursos externos que facilitan la fijación del niño en lo que interpreta, y son amenos al intercalar melodías que pueden tocarse a cuatro manos o a dos pianos, como es el caso del segundo, que se complementa con un suplemento de esta especie. No hay por qué insistir en la labor integral que vamos desarrollando, ayudadas por los cuadernos de dibujo complementarios, donde los niños ejercitan su gráfica y fijan mejor por medio de la escritura de los signos correspondientes a lo que aprenden, al mismo tiempo, les insistimos en el reconocimiento auditivo de las notas básicas y de los ritmos elementales.

Por el procedimiento esbozado, en realidad, ni siquiera nos damos cuenta de cuándo el niño, lleno de contento, está capacitado para tocar en su casa con su mamá o su hermano mayor a cuatro manos o cuando nos trae una piecicita que él mismo inventó y de la cual se muestra muy orgulloso. Aprenden tan rápido que se nos olvida el tiempo.



# MUSICA Y VIDA

## Sectarismo de la educación musical

El educador que, hasta hace algunos años, parecía ignorar la importancia que tenía el impartir una enseñanza que cubriera en líneas generales los aspectos más importantes de nuestra cultura, incluyendo por cierto aquellos que se refieren directamente a la formación artística del individuo, ha reaccionado ante semejante indolencia y parece hoy convencido de que un criterio integral debe imperar al respecto. En lo referente a la educación musical, es tal vez donde esa reacción se ha hecho notar con mayor evidencia, tomando casi los caracteres de una cruzada internacional en pro de su mejoramiento desde los primeros años de la enseñanza del niño. Principios político-sociales se han empleado como banderas de ataque para universalizar el interés por tal empresa. Publicaciones y congresos de educadores; estudios técnicos, desde los que se relacionan con los *nursery* y *kindergarten* hasta los de educación superior del individuo, se han promovido en el mundo entero; reformas y contrarreformas educativas, se han producido en veloz sucesión; emisarios, delegados y becarios de todas partes se han intercambiado entre las naciones del mundo. Estados Unidos, paladín de la «music education», cuenta en la actualidad con una de las organizaciones más fuertes al servicio de esta causa, y desde allí se imparten ideas y ayuda a grupos similares, especialmente en América.

En cuanto a los resultados de la campaña emprendida, no podemos negar que en muchos aspectos han sido satisfactorios. El solo hecho de poder constatar la existencia de innumerables conjuntos corales e instrumentales de las escuelas que en la actualidad practican un repertorio de indiscutible valor, sobre todo al compararlo con el que, no hace más de diez años, formaban un conjunto de piecitas de la más baja categoría artística, lo prueba y con creces. Es posible también que en la actual organización hayan casos en que se imparta una enseñanza musical sustentada por la obligación de ciertos conocimientos que evita, cuando menos, el riesgo de que alumnos que han pasado por ella puedan seguir creyendo que la obra de Juan Sebastián Bach procede de una época prehistórica de la música, o que «polifonía es el arte de superponer sonidos disonantes», como se afirmó en un texto oficial de enseñanza en Latinoamérica. Esto y mucho más puede decirse en favor de lo ya realizado; sin embargo, una empresa de esta magnitud, no sólo no debe contentarse con los resultados obtenidos, sino que está obligada a prever, con un sentido del futuro, que la labor emprendida abra los caminos de un verdadero progreso en la materia.

En este sentido es en el que, a nuestro modo de ver, la enseñanza musical está mostrando su lado más débil; los efectos de tal des-

cuido se hacen notar con más fuerza a medida que la función creadora del arte evoluciona, dejando atrás a quienes debían estar formándose de acuerdo con su desarrollo. La revisión de las tres cuartas partes de los cancioneros y métodos pedagógicos acompañados de ejemplos musicales adaptados a la enseñanza en todos sus aspectos, nos lo demuestra. La generalidad de las obras contenidas en ellos exhiben un manifiesto sectarismo selectivo, motivado tal vez por la cultura muy somera de quienes han tenido a su cargo escoger el repertorio; debido a ello, no están capacitados para prever el hecho de que seres formados desde sus primeros pasos en la audición de cancioncitas y piezas dramatizadas, (acompañadas por convencionales asociaciones armónicas, que no se mueven de los acordes de tónica y dominante), llegarán a ser a la larga esclavos de un partidismo musical cuyas puertas estarán cerradas a todo progreso o evolución.

Si en el terreno de la enseñanza profesional de la música se ha avanzado en este sentido, aunque no tanto como podría desearse, no hay razón alguna para que las mismas medidas no se apliquen en la educación gradual en la música que recibe desde el kindergarten. Así como no hay nada que pueda justificar en nuestros días el que se enseñe Armonía de acuerdo con los principios del tratado de Rimsky-Korsakow— a no ser que ello sea movido por un criterio de asimilación musicológica,—tampoco existen razones que defiendan el hecho de que un niño desde sus primeros años no pueda ponerse en contacto con aquellos principios musicales que han libertado al arte de la actualidad de las trabas de otras épocas. No queremos decir con ello que la educación musical deba ser encaminada hacia el desconocimiento de los valores que en cada época han servido de móvil generador al arte. Pero si somos capaces de comprender, basados en nuestros conocimientos actuales, que la historia es un fenómeno de constantes mutaciones evolutivas, ¿por qué no ofrecer al educando la posibilidad de asimilación total de dicha evolución?

Hay quienes se han aventurado a defender la actual posición del educador diciendo que el niño no está preparado para comprender o gustar determinadas combinaciones sonoras o para cantar melodías que se salgan de los marcos establecidos. Olvidan que el niño es más libre en su espontánea creación artística de lo que son muchos músicos de cartel y que una educación mal impartida sólo conduce a encerrarlos en marcos que por sí solos no habrían escogido. En el fondo, es el profesor, víctima a su vez de una educación sectaria, el que está prisionero entre cuatro paredes; sin darse cuenta de ello, quiere arrastrar al alumno por el mismo camino errado que a él le hicieron recorrer. El propio educador no es capaz muchas veces de penetrar, aunque sea superficialmente, en una obra, por sencilla que sea, que no esté confeccionada sobre la base de ciertos principios académicos pre-establecidos, ¡y por esto la rechaza como «anti-pedagógica»!

Este aspecto tan importante fué el que promovió el debate entre un grupo de compositores y algunos educadores de música en el

Congreso de Educación Musical celebrado en Cleveland, en 1946. Los últimos se quejaron de que el número de obras contemporáneas incluidas en el repertorio educacional era pequeño debido al hecho de que el compositor no se interesaba por creaciones dirigidas con estos fines. Se acusó al músico creador de constituir una aristocracia musical, sustentada por intereses que sólo se enfocaban con proyecciones de llegar algún día a ser honrado apareciendo en algunos de los programas de la Sinfónica de Boston, de Viena o de París, así como de mirar con abierto desdén al conjunto escolar. La defensa de los compositores fué la que se esperaba; en nombre de ellos, Roy Harris expresó que las muchas o pocas creaciones dedicadas a ser parte del repertorio educacional en sus diferentes grados se empleaban con mínima frecuencia, a causa de que quienes tenían a su cargo la dirección de estas iniciativas no contaban con la cultura y la formación musical adecuadas para penetrar en obras a las cuales no estaban habituados.

Desde el punto de vista teórico, ambas posiciones merecían ser consideradas; sin embargo, actúa como factor decisivo para dar la razón a los compositores, el hecho indiscutible de que, salvo rarísimas excepciones, el educador no está preparado, por un fundamental defecto educativo, para comprender aquellas obras de arte que se mueven en esferas extrañas a su propia educación. Este solo hecho ha motivado el temporal divorcio entre compositor y educador lo que, naturalmente, ha privado al primero de tener una clara noción de lo que es concebir una creación para ser ejecutada por un conjunto o intérprete no profesional. Es más que posible que en este terreno tengamos que dar la razón al educador, quien con cierta frecuencia se queja de que el repertorio contemporáneo no presenta las facilidades técnicas necesarias para poder llevar su uso a las escuelas.

Como conclusión a este breve comentario, sólo es posible esperar que se cimenten las bases de la educación dentro de una orientación menos sectaria y que la labor, ya iniciada con tantos bríos, sea llevada adelante en conjunto por creadores y pedagogos, en inteligente penetración de los problemas que ambos aporten.

JUAN ORREGO SALAS.

#### FESTIVAL 1948 DE LA S. I. M. C.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea, cuyo Comité Internacional está actualmente constituido por los Sres. Edouard Clark, Presidente; Humphrey Searl, Secretario General; Pierre Capdevielle, Marcel Cuvelier y Alois Haba, celebrará su Festival Internacional de 1948 en Amsterdam. Se ejecutarán cinco conciertos de música sinfónica y de música de cámara. Los primeros serán interpretados por la Orquesta de los Concertgebouw. La Opera Nacional de Amsterdam ha ofrecido su participación en

---

el Festival anunciado. Montará una ópera en tres actos o dos o tres obras líricas cuya duración no exceda de dos horas y media.

Todos los músicos miembros de la S. I. M. C. deberán remitir sus obras a la sección nacional correspondiente. Las composiciones sinfónicas y de cámara tienen que ser inéditas y las obras líricas necesitan haber sido compuestas en los últimos cinco años y no haber sido ejecutadas en Holanda. El libreto de las obras líricas deberá enviarse en el idioma original o traducido al francés, inglés, italiano o alemán.

### DARIUS MILHAUD REGRESA A FRANCIA

El destacado compositor francés Darius Milhaud, se ha embarcado en San Francisco y se encuentra en la actualidad en París.

Milhaud se había trasladado a los Estados Unidos en Julio de 1940. Durante su permanencia en este país ha escrito, entre otras obras, un Concerto para clarinete (1941), una Suite para armónica, por encargo del ejecutante en este instrumento Larry Adler, la ópera «Bolívar», con libreto escrito por la mujer del compositor y basado en una obra de Jules Supervielle. Con este motivo se ha recordado que las principales obras escénicas de Milhaud se basan en las vidas de importantes personalidades en la historia americana, como «Cristóbal Colón» (compuesto en 1928) y «Maximiliano, Emperador de México» (escrito en 1930)..

### GEORGES BIZET, SINFONISTA

En el Palacio de Cristal de París, Balanchine, el famoso bailarín y coreógrafo de la antigua Compañía de Ballets Rusos de Diaguileff, ha ofrecido el estreno de un ballet con música del autor de «Carmen». La partitura del ballet se basa en la olvidada Sinfonía en Do mayor que Georges Bizet compuso en 1855, en los tiempos en que todavía era alumno de Composición de Halévy en el Conservatorio. Es, por tanto, dicha Sinfonía anterior en dos años a la fecha en que Bizet obtuvo el Premio de Roma.

La Sinfonía en Do mayor de Georges Bizet no fué nunca interpretada en vida de su creador y permaneció desconocida hasta 1930, año en el que el musicólogo inglés D. C. Parker la descubrió en un autógrafo archivado en la Biblioteca del Conservatorio de París. Parker interesó en la ejecución de esta obra al maestro Weingartner, quien la estrenó en Basilea el 26 de Febrero de 1935.

En opinión del crítico francés René Dumesnil, la Sinfonía de Bizet «es obra juvenil, pero está llena de fuego y demuestra que su autor hubiera logrado hacer una carrera como sinfonista de tanto éxito como el que obtuvo de músico dramático, si las circunstancias y el gusto de la época no hubieran inclinado su talento hacia el teatro. Cuando escuchamos la Sinfonía en Do nos causa asombro encontrar tanta madurez en la composición de un músico de diecisiete

años. Sin duda no es una obra maestra como «Carmen», pero todo Bizet está en ella. Las cuatro partes de la Sinfonía, más que un germen representa una floración plena de su talento; la maestría respetuosa de la línea clásica, se afirma ya, a pesar de la sujeción a esa línea».

#### RICHARD STRAUSS EN LONDRES

Durante los últimos días de Octubre y los primeros de Noviembre, Richard Strauss ha realizado una visita de cuatro semanas a Londres. Por dos veces dirigió la Orquesta del Albert Hall y en otras dos ocasiones recibió el homenaje del público al asistir a festivales de sus obras dirigidos por Sir Thomas Beecham, en el Drury Lane. La BBC de Londres radió desde su auditorio la ópera «Elektra», que interpretaron Erna Schluter, Elizabeth Hoengen, Ljuba Welitsch y Paul Schoeffler.

# 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?

\* \* \*

MARÍA LUISA SEPÚLVEDA. Compositora y folklorista.

*Primera pregunta.*—Tratándose de un problema que se ha presentado en diversas capitales europeas y centros musicales más avanzados que el nuestro, creo que sería interesante saber de qué medios se han valido en otros países para contrarrestar la indiferencia y a veces la hostilidad con que el público recibe las obras modernas. Hay que insistir, sin embargo, pues los innovadores y precursores han sido siempre resistidos. Hay que elegir las obras cuidadosamente y recordar que «no todo lo moderno es bueno ni todo lo bueno es moderno».

*Segunda pregunta.*—Una audición dedicada exclusivamente a autores modernos resultaría un fracaso. Asistiría a ella un reducido grupo de refinados y de snobs.

*Tercera y cuarta.*—Sería excelente idea ofrecer audiciones radiales, precedidas de análisis que vayan poco a poco habituando a los auditores a esta clase de música.

*Quinta.*—Más bien que en escuelas y liceos, creo que se podría hacer obra de modernización en conservatorios y academias. Los

alumnos de estos establecimientos están más capacitados para asimilar las nuevas tendencias. Según opina Bela Bartók, existe una laguna entre los estudios técnicos y las obras de autores modernos que se ejecutan. El Método de este autor «Microcosmos» llena esa laguna. Naturalmente, me refiero al piano, que es el mejor medio de divulgación. Así no solamente el estudiante se acostumbrará a las audacias armónicas y novedades rítmicas de la música contemporánea; también cuantos le escuchen terminarán por familiarizarse con el complejo arte actual.

*Sexta.*—En cuanto a la música chilena, creo que debe continuar-se como hasta aquí, ejecutando una obra de autor nacional en cada concierto sinfónico, de cámara o de solistas. Eso sí, con mayor amplitud, abarcando todas las escuelas y tendencias. No debemos menospreciar nuestro arte, que ha triunfado en Chile y en el extranjero.

DANIEL QUIROGA NOVOA. Crítico musical del diario «La Hora» de Santiago y de la «Revista Musical Chilena».

La dificultad que indudablemente existe en algunos sectores numerosos del público musical para apreciar la música contemporánea reside, a mi juicio, y en lo que se refiere directamente a Chile, en el hecho fundamental de que la difusión organizada de la música sinfónica y de cámara data, entre nosotros, de fecha muy reciente. No debemos olvidar el hecho de que durante el siglo pasado, particularmente en su segunda mitad, y en menor medida en los comienzos de este siglo, fué la ópera italiana la única fuente de música, lo que dió por resultado la creación de generaciones de melómanos carentes de inquietud artística, para quienes una melodía acariciante y una voz cálida eran, sin mayor análisis, la presencia misma del goce estético. Si unimos a ese hecho comprobado la ausencia de todo contacto con el movimiento y la creación musical europeos durante toda aquella larga época (recordemos que las Sinfonías de Beethoven se tocaron por primera vez en serie completa en 1914); la falta de una orquesta sinfónica regular y el apogeo de la zarzuela, la ópera y la música de salón a base de «fantasías» de óperas y operetas, que no dejaba lugar casi a la ejecución de trozos de música de cámara de calidad, nos daremos cuenta que el trabajo de poner en comunicación a Chile con el resto del mundo, en materia musical, es todavía tarea muy compleja. ¿Podemos sorprendernos entonces de que se manifiesten aún remanentes de aquel idílico mundo musical de 1800, en el que la música carecía de perspectiva histórica, de significación cultural, de inquietud estética y sólo era una fuente más de placer, o un adorno?

Por cierto que sabemos de excepciones dentro del estado de cosas que hemos señalado, pero no podemos negar que aquel criterio para juzgar la música ha continuado, a pesar de todo, imperando en determinadas capas del público nuestro. Para esos círculos, el lenguaje armónico de un Strawinsky o un Hindemith, pongamos

---

por caso, tiene que ser cosa francamente desagradable. No es raro encontrar quienes digan que la música de hoy no es música sino cacofonía de la peor, pues no encuentran, en ninguna parte, melodía... Ahora bien, con esa gente, cuya mentalidad no ha avanzado más allá del *Rimpianto* o del *Dúo de los Paraguas*, ni avanzará tampoco, yo creo que no vale la pena gastar preocupaciones. Habría que comenzar por enseñarles a tener un criterio histórico para apreciar la música y decirles que la expresión musical sigue el mismo e inevitable camino de evolución que todas las cosas de la naturaleza. Pero, ya dije que no creo que convenga gastar tiempo en ellos. Son cada vez menos y, afortunadamente, la organización de nuestra música no necesita de la probable ayuda económica que pudieran ofrecer, como años antes ocurría. Ahora que la extensión musical es tarea de la Universidad del Estado, bien puede prescindirse de esos círculos incorregibles y penetrar algo en el futuro. Los programas de conciertos deben incluir música moderna, pese a lo que les parezca a ellos.

El futuro, que yo creo es fundamental asegurar para el desarrollo de nuestra música, debe formarse desde la Escuela y el Liceo. Es en las generaciones nuevas donde reside el público de conciertos del mañana, el que sustentará e impulsará la actividad de nuestros compositores y ejecutantes. Por ello, me parece que una de las iniciativas mejores y que debe apoyarse sin reticencias, es la de los conciertos educacionales, que van muy cerca de los conciertos gratuitos al aire libre en cuanto fines. En estos conciertos, como se ha hecho, debe demostrarse que la música moderna no es un fruto arbitrario y absurdo, sino la continuación, bajo otras modalidades de vida, de la misma inquietud expresiva que movía las plumas de los compositores de la antigüedad, del clasicismo y del romanticismo. Debe señalarse que los tipos de música de otros siglos, tenían respecto del modo general de vida de su época la misma relación que existe hoy entre la inquietud contemporánea y la diversidad de escuelas musicales presentes, y que ello es un fenómeno paralelo en todas las artes. Para esta labor de difusión entre las generaciones que crearán un público orientado y consciente del fenómeno de la creación musical y de su evolución, todo medio moderno debe ser empleado, preferentemente, a mi juicio, la audición directa; pero también las transmisiones de radio y ojalá el cine sonoro. Los programas deberían prepararse siempre en orden cronológico. No es menos importante que esto la reforma de la enseñanza musical y la formación de un profesorado idóneo.

Tal público renovado, tendrá una tarea también nueva: la de valorar críticamente la producción contemporánea extranjera y chilena. Hoy esta tarea la hace una reducida capa del público y la crítica profesional (esta última, desgraciadamente, no con la debida detención). Ante ellos se verá con amplitud el fenómeno que ahora sólo reducidos grupos pueden constatar, y que no es otro sino el que mucho de lo constitutivo de la música moderna no ha tenido fuerza suficiente para mantenerse a la cabeza de la música de hoy como pretendía, y ha caído en desuso después de unos veinte o trein-



ta años de existir. Es obvio también que gran parte de la música creada durante lo que Copland llama «etapa experimental» de la música europea (sistema de doce sonidos, cuartos de tono, etc.) sólo ha ofrecido posibilidades técnicas a los compositores, pero de manera alguna han constituido el germen de una renovación de la música o un camino a seguir. Los compositores más jóvenes de la Europa de hoy desdennan el jeroglífico sonoro y se vuelven a un idioma de líneas simples y claras, en el que la expresión no se oculta sino que se manifiesta con espontaneidad. Britten, Martinu, entre los escuchados este año, han sorprendido porque la modernidad de su lenguaje residía especialmente en este retorno a la naturalidad, que deja en el pasado la complicación cerebralista o la mera especulación acústica en que algunas escuelas europeas habían convertido el arte musical. Cuando Bohuslav Martinu dice que su Tercera Sinfonía «es tranquila y lírica» porque su autor no cree «en una expresión profesional y técnica de la tortura», a mi modo de ver dice algo que es enteramente nuevo en el mundo musical de hoy. Con ello anuncia, precisamente, que uno de los escollos principales para la apreciación de la música moderna desaparece por reacción de los propios compositores.

En Chile se puede ver, todavía en pequeño, el mismo fenómeno. Los más jóvenes músicos buscan un lenguaje simple, sin manifiesta adhesión a moldes «vanguardistas» ya pasados de moda, que son vistos por ellos hoy en día con actitud crítica y no de entusiasta adhesión. Por ejemplo, Orrego, Montecinos y Becerra, según lo que hemos escuchado de ellos, nos demuestran cierto «retroceso» aparente en su idioma expresivo, hacia moldes distantes de los «ismos» nacidos entre las dos guerras mundiales. Según parece, hay una vuelta a considerar la música claramente como un idioma, destinado a ser escuchado y, sobre todo, comprendido. No creen en un lenguaje para iniciados.

Por ello la música contemporánea chilena, debe ocupar su lugar en los conciertos y, a mi juicio, debe ejecutársela junto a la de los demás autores y épocas, pues no hay razón para considerarla un producto aislado. Nuestra música moderna no debe eludir su comparación con las obras de diversas tendencias nacidas en otros países, y esto deben comprenderlo los que se asustan por encontrar elementos comunes en la técnica de unos y otros. Protestan porque los músicos chilenos usan el lenguaje armónico moderno; pero estarían muy felices si usaran el lenguaje romantizante que todavía añoran en sus mentes.

Y finalmente, la música de hoy, si bien cada día goza de mayor difusión por los discos y radios, necesita todavía ser materia de estudios especiales. Por ello, creo en que es útil la existencia de agrupaciones dedicadas al estudio y difusión de ciertos aspectos de la música actual. Esta labor, hasta ahora encargada a iniciativas particulares, podría preparar a ejecutantes y público, familiarizándolos con el conocimiento de la técnica musical moderna, y el análisis crítico de la producción musical contemporánea, en la que ya no podemos, hoy en día, dejar pasar todo, pues el tiempo ha corrido rápida-

---

mente sobre lo escrito por los músicos de este siglo. Mucho de ello lo ha borrado, pero también ha dejado de relieve lo que es realmente valioso para hoy y para siempre.

JUAN ORREGO SALAS. Compositor y Profesor de Historia y Análisis de la Composición Musical en el Conservatorio Nacional.

Aceptada la indiferencia o la oposición del público ante la música contemporánea, cabría preguntar: ¿no es éste un fenómeno que se ha venido repitiendo por varios siglos ya? La vida de conciertos, como organización establecida en nuestra civilización, cuenta relativamente con pocos años de existencia, hasta el punto que podríamos afirmar que su nacimiento no va más allá del siglo XIX. El que en las cortes de los siglos XVI, XVII y XVIII se hiciera música, sólo puede juzgarse como un fenómeno de esparcimiento social o también como consecuencia de las costumbres de la época; sin embargo, ni en esas circunstancias, como tampoco en la actividad que un Bach pueda haber desplegado como Kappelmeister en Santo Tomas, el artista concurrió al podio ante el cual un público se situaba a juzgar sus méritos o el de las obras que presentaba. Los fieles que durante siglos concurrieron a los servicios religiosos de las diferentes iglesias, escucharon tal vez lo más selecto del repertorio sagrado de nuestra historia, sin sentir la menor obligación por emitir juicios críticos de ninguna especie alrededor de lo que presentaban. Caso semejante sucedió a los afortunados que concurrieron con mayor o menor frecuencia al estreno de una Sinfonía de Haydn o Mozart en el salón de algún gran señor europeo.

El rechazo o la aceptación de ciertas y determinadas composiciones por parte del auditor comienza a ser latente cuando éste recibe la investidura de juez ante la obra de arte, y cuando su juicio comienza a ser un factor regulador de la vida financiera de las instituciones o industrias consagradas a la difusión de la música. Antes de esto, podía una persona cualquiera gustar de una obra sin que ello constituyera un desiderátum definitivo en favor de ésta, o cuando sucedía lo contrario a nadie se le ocurría pensar que la suerte de dicha obra era pasar a un archivo, esperando tal vez que el capricho o la moda de tiempos mejores pudiera favorecerla.

Hoy día, en cambio, el artista, el administrador de conciertos y el empresario, se encuentran ante el imperativo de considerar antes que nada al confeccionar un programa el que responda a la demanda del auditorio de quien depende el ingreso necesario para cubrir las exigencias financieras del acto. Y si esto afectara exclusivamente al tesoro de las sociedades de conciertos, podría ser aún explicable y justificarse como consecuencia directa de una cierta organización financiera de tipo capitalista; sin embargo, lo grave de este punto es que la taquilla juega un papel decisivo en la consideración de una obra o de un artista, sea cuales sean sus méritos estéticos.

La música moderna, pertenece indiscutiblemente a la categoría de aquellas obras de arte cuyo empleo debe ser manejado con

---

cuidado, si se quiere mantener grato al público que compra la mercadería artística. Repito que soy un convencido de que nunca en nuestra historia ha sido la gran masa quien haya aceptado de buen grado la música de su época; pero es sólo fenómeno de estas últimas décadas el hecho de que este rechazo motivara el destierro de estas formas de expresión musical, en contra del modo de apreciar de una élite que juzga conforme a una escala de valores de acuerdo con la sensatez de su cultura.

Es el caso de preguntar entonces: quien está en falta, ¿la masa, cuyas reacciones hemos reconocido que no han variado sustancialmente desde que el mundo existe, o la élite, que después de la incorporación de la primera a la vida musical de los pueblos abandonó, en un inaudito complejo de inferioridad, la responsabilidad que le cabe como guía y educadora? No cabe duda que es esto último, principalmente motivado por la monetización en que se ha movido nuestra vida de conciertos, tal vez desde que desapareció el mecenas que si bien protegió al artista movido por un sentido de vanidad, esto no afectó en forma alguna al arte de su tiempo. Y no es otra la razón de por qué la actividad musical del siglo XVIII fué casi en su noventa por ciento organizada alrededor de obras escritas por músicos de esos días. El que una Sinfonía de Mozart disgustara a un grupo más o menos numeroso, no iba a variar en forma alguna el criterio de un protector de artistas, que seguiría encargando a este compositor la creación de obras para su corte, sin que esto afectara el prestigio del creador.

Sin embargo, la época del mecenazgo es historia de otros tiempos, y difícil sería volver a ella en nuestros días. Por tanto, es necesario buscar una solución dentro de la actual organización de nuestra sociedad.

A mi modo de ver, dicha solución estriba casi exclusivamente en un problema educativo que no se aparta sustancialmente del que en forma inconsciente se llevó a cabo en otras épocas citadas de la historia. Si bien el juicio y selección del arte de otros siglos estuvo entregado a una élite, la que aceptamos ser de una cultura suficiente para apreciar la creación en sus justos valores, desde el instante que, por razones históricas, el número de personas ha crecido hasta el punto de que en la actualidad se requieren espaciosas salas de conciertos para la ejecución musical, podríamos considerar por un momento que esta masa es la élite de este siglo, y para poder hacer de ella lo que ésta fué en otros tiempos, hay que elevar su grado de cultura musical. Muy importante es, al respecto, considerar que no se levanta la cultura de un pueblo o de un grupo de personas rebajando el arte a sus posibilidades exiguas de apreciación, sino que guiándola inteligentemente a la comprensión de aquellas formas de expresión artística, sin que éstas varíen en lo más mínimo su natural posición dentro de la natural escala de valores establecidos por la filosofía. Creo que este último punto debe ser el más importante factor regulador en el comportamiento del ejecutante, del empresario y de las personas que en general tengan bajo su responsabilidad la organización y funcionamiento de la vida artis-

---

tica. Antes que nada permanecer firmes en la posición de alta cultura que corresponde a quienes comparten responsabilidades como éstas, y desde allí realizar la obra educativa necesaria al levantamiento de la masa a su propio nivel de acción. Creo que la intransigencia en este terreno, aunque posiblemente podría acarrear temporales perjuicios económicos, sería de un enorme beneficio cultural. Al hablar de intransigencia, no pienso que ella deba ser directamente aplicada al público; por el contrario, creo que este último ofrece en sus gustos muchas posibilidades aprovechables en una campaña educativa de este tipo. El público, por razones que no es del caso analizar, siente en la actualidad una enorme atracción por el virtuoso y el director de cartel internacional, y concurre a presenciar sus actuaciones sin discernir casi sobre las obras que pueda ejecutar. Si contamos siquiera con la buena disposición de la masa en este sentido, es el caso de ser intransigentes con el intérprete de esta categoría quien, en virtud de su prestigio, es el llamado a ofrecer a su público aquella música a la cual es reacio sin motivos que lo justifiquen. Sin embargo, es éste el punto más oscuro que nos hace sentir la relajación de la élite de nuestros días; el virtuoso del arco prefiere llegar al escenario con un Zapateado de Sarasate antes que ejecutar el Dúo Concertante de Strawinsky u otras obras de valor similar, y en estas circunstancias son poquísimos los que adoptan una verdadera actitud de protesta.

Creo que en países como el nuestro, donde contamos con la fortuna de tener una organización artística subvencionada por el Estado, esta obligación es doblemente fuerte. Reconociendo que algo se ha hecho en este terreno, desearíamos que ello se incrementara aún más, y que si al buen artista se le ayudó en otros tiempos con el apoyo financiero de un mecenas, hoy día, que no subsisten tales costumbres, se le compense con el apoyo de una organización orientada hacia acercar al público a su obra.

## CRONICA

### LA ASOCIACION DE COMPOSITORES CHILE INGRESA EN LA S. I. M. C.

La Asociación Nacional de Compositores Chile acaba de ser aceptada como miembro de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea al cerrarse el año. Como es sabido, la S. I. M. C. es uno de los organismos más importantes de la música contemporánea y de los que han realizado una labor más fructífera. Al ser nombrada la Asociación de Compositores Chile filial de la S. I. M. C. en nuestro país se abren, sin duda, nuevas perspectivas a la música chilena para su amplia difusión en los medios internacionales.

El Presidente de la S. I. M. C., Edward Clark, dirigió el siguiente cable al directorio de la A. N. C. CH.: «Aceptada entusiastamente la afiliación de la Asociación Nacional de Compositores Chile en la S. I. M. C. comunico que el Jurado para selección de las obras que se incluirán en los Festivales Internacionales se reúne el 19 de Enero. Dirección: BUMA, Laïressestraat Amsterdam. Esperamos recibir a tiempo música para orquesta y de cámara. Felicidades 1948».

La Asociación Nacional de Compositores Chile elegirá un cierto número de obras chilenas para enviar urgentemente a la dirección señalada. Figurará así, por primera vez, la música de Chile en los Festivales Internacionales de la S. I. M. C.

### CONVENCION NACIONAL DE EDUCADORES MUSICALES

Conforme anunciamos en el número anterior, entre los días 4 al 11 de Enero se realizará en Santiago la Primera Convención Nacional de Educadores Musicales, organizada por el Consejo Directivo de la Asociación de Educación Musical. La Convención tiene por principal objeto determinar el pensamiento de los educadores musicales sobre los problemas inherentes a su profesión, enunciados en el temario siguiente:

1.º—Finalidades, planes y programas de educación musical y material de enseñanza.

2.º—Formación y perfeccionamiento del profesorado.

3.º—Educación musical extra-escolar (conciertos escolares, universitarios y obreros; crítica musical, radio-difusión, música en el hogar).

En la sesión inaugural de la Convención, que tendrá lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el Domingo 4 de Enero, disertarán los señores Carlos Isamitt, Presidente de la Asociación de Educación Musical; Norah Pezoa, Inspectora de Música de Educación Primaria; Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Brunilda Cartes, Ins-

pectora de Música en Educación Secundaria. Actuarán en este acto el Coro del Hogar de Niños N.º 2, dirigido por el profesor Erasmo Castillo y la soprano Inés Pinto de Viel. En la sesión de clausura, que, igualmente, se celebrará en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 11 de Enero, hablará la señora Cora Bindhoff de Sigren, Vicepresidente de la Asociación de Educación Musical, para dar a conocer las conclusiones de la Convención, y actuarán el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Hugo Villarroel, y la pianista Eliana Valle.

## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

El Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, ha cumplido brillantemente el primer año de sus actividades. Extractamos de la Memoria presentada por el Director del Instituto al Decano de la Facultad de Bellas Artes, algunos de los principales trabajos realizados por el citado organismo.

«Antología Musical Chilena», colección de música colonial y republicana, recogida por el profesor Pereira Salas. Comprende originales inéditos de José Campderrós, Cristóbal Ajuria, José Zapiola, Neumane y Alzedo, además de varios himnos de la Colonia y de la Patria Vieja. Las obras musicales van transcritas en partitura y acompañadas de un análisis histórico y musicológico. En la parte técnica musical el profesor Pereira Salas ha contado con la colaboración del compositor y folklorista Jorge Urrutia Blondel.

«Bibliografía Musical de Chile», constituye un inventario y catálogo completos de la música litografiada en Chile desde 1840 hasta 1886.

«Movimiento Musical de Chile entre 1850 y 1900». Pereira Salas ha completado en esta obra un fichero de documentos y referencias presto a ser utilizado para el segundo volumen de su obra «Orígenes del Arte Musical en Chile» y libros similares que puedan ser escritos sobre estas materias.

La Sección Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales, durante 1947 ha puesto al día, aparte de los trabajos citados, una serie de grabaciones en discos de música tradicional y folklórica, una compilación bibliográfico-folklórica de los estudios realizados en el país en relación con la ciencia del folklore, así como ha ordenado todas las investigaciones existentes sobre la música de la Isla de Pascua, con el fin de ampliarlos en la jira que el Instituto proyecta llevar a cabo a esa isla durante 1948.

«Catálogo Analítico-Biográfico de Compositores Chilenos Contemporáneos». Constituye una recapitulación de las biografías de los compositores chilenos contemporáneos y del catálogo de sus obras hasta el momento presente. Comentarios analíticos de todas las obras que han sido estrenadas ampliará el contenido de esta publicación.

«Colección de Ensayos». Se han publicado los tres primeros

números de esta colección que comprenden los siguientes ensayos: Pereira Salas, «La Música en la Isla de Pascua». Carlos Vega, «La Forma de la Cueca Chilena». Juan Orrego Salas, «Aaron Copland, un Músico de Nueva York». En curso de publicación se encuentra el N.º 4 que abarcará un estudio sobre la música moderna de Chile, escrito por Vicente Salas Viu.

En cuanto a las ediciones, el Instituto de Investigaciones Musicales ha dejado en 1947 un proyecto completo de editorial para las composiciones musicales que se publicarán en el país. Para 1948, el Instituto proyecta la edición de las siguientes obras: Síntesis de Historia de la Música (Técnica y Estética), para uso de conservatorios y escuelas de música. Historia de la Música; cuatro volúmenes, a cargo de especialistas, que representarán una valiosa contribución a los estudios de esta índole aparecidos en lengua castellana. La Música Colonial Americana y El Romanticismo Musical en América, tratados en los que se recogerá por primera vez en forma global el estudio de los orígenes y desarrollo del arte musical en las tres Américas durante los períodos que se señalan. Pedagogía Musical, tratado para el estudio sistemático de esta materia y para la formación de profesores especializados en música. Las Danzas Araucanas; obra del profesor Carlos Isamitt que recoge sus investigaciones de varios años sobre este aspecto de la música de los aborígenes de Chile.

El Instituto de Investigaciones Musicales organizó en el curso de 1947 series de conferencias dictadas por el doctor Francisco Curt Lange, Director del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, y por el profesor Salas Viu. Para 1948, el Instituto se propone crear seminarios especializados en diferentes materias de historia de la música, investigación musical, pedagogía, etc.

## CONCIERTOS AL AIRE LIBRE Y REPRESENTACIONES POPULARES DE BALLET

Terminadas las temporadas oficiales de la Orquesta Sinfónica de Chile y del Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza, el Instituto de Extensión Musical ha organizado, con extraordinario éxito, una serie de conciertos sinfónicos gratuitos al aire libre, en el Parque Forestal, y de representaciones de ballet a precios populares en los teatros Coliseo y Municipal.

En los conciertos al aire libre, la Orquesta Sinfónica de Chile fué dirigida por el maestro Víctor Tevah en el total de la serie, y por el maestro Enrique Soro en un concierto que incluyó «Danza Fantástica», «Andante Apasionado» y «Tres Aires Chilenos» de este compositor, más el Preludio de «Los Maestros Cantores» de Wagner y «Marcha Húngara» de «La Condenación de Fausto» de Berlioz. En el concierto de la semana de Pascua tomó parte con la Orquesta el Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Hugo Villarroel, que interpretó una selección de canciones de Navidad para conjunto de voces.

El Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza interpretó en las funciones populares aludidas el ballet «Drosselbart» de Mozart-Uthoff. Este mismo ballet se ofreció en función gratuita dedicada a los niños de la capital, el Martes 23 de Diciembre.

#### DIRECTORIO DE «NUEVA MUSICA».

A fines de Noviembre, la Sociedad «Nueva Música» eligió nuevo directorio para 1948. Quedó constituido en la siguiente forma: Presidente, Daniel Quiroga Novoa; Vicepresidente, Juan Orrego Salas; Director Artístico, Free Focke; Secretario, Sergio Pizarro; Tesorera, Ruth González.

«Nueva Música» proyecta para 1948 una temporada de seis conciertos. Uno de éstos será un Festival Bela Bartók en el que se estrenará en Chile la Sonata para dos pianos y percusión y el Trío para clarinete, violín y piano de este músico. El compositor húngaro, residente en Chile, Gabor Steinberger, pronunciará en este Festival una conferencia sobre Bela Bartók, que fué su maestro. En los restantes conciertos de la temporada, «Nueva Música» ha incluido los estrenos de los Marienlieder de Paul Hindemith, del Trío de Walter Piston, un Cuarteto para cuerdas de Free Focke, una Sonatina para piano de Pieper y de las obras chilenas Canciones Castellanas, para voz y conjunto de cámara, de Juan Orrego, Variaciones para piano de Alfonso Letelier y Cuarteto de Cuerdas de Alfonso Montecino.

#### MUSICA CHILENA EN EL EXTRANJERO

La Orquesta de los Conciertos Colonne de París, dirigida por el Maestro Paul Paray, estrenará en su temporada oficial de invierno dos destacadas obras de compositores chilenos. Para el 8 de Febrero, se anuncia la interpretación de la Cantata de Navidad de Juan Orrego Salas, cuya parte solista se hallará a cargo de la prestigiosa soprano Ninon Vallin. El 22 de Febrero se estrenarán los tres Preludios Dramáticos de Domingo Santa Cruz.

\* \* \*

El 9 de Diciembre tuvo lugar en Boston un concierto de música contemporánea, patrocinado por la Universidad de Harvard y el Colegio de Radcliffe. En el programa figuraron obras de los norteamericanos Binkerd y Bernstein y del chileno Claudio Spies. Este joven compositor, que desde hace cuatro años reside en Estados Unidos para perfeccionar sus estudios musicales, ha sido ya reconocido como un talento sobresaliente desde el estreno en Norte América de sus Ocho Canciones sobre textos de Robert Henick y sus Canciones de Cuna para coro femenino a cappella, sobre textos de Gabriela Mistral.



\* \*

El Sindicato Musical de Bogotá llevó a cabo, a fines de año, un gran festival, presidido por el Ministro de Educación de Colombia, doctor Estrada Monsalve. El señor Embajador de Chile en aquel país pronunció unas palabras y leyó un cable de adhesión de la Orquesta Sinfónica de Chile, que fueron objeto de una entusiasta y calurosa ovación por parte de los músicos colombianos reunidos y del público asistente.

\* \*

El Centro Musical de Puerto Varas ha ofrecido un concierto del Coro por él formado en la ciudad argentina de Bariloche, bajo la dirección del Rvdo. Padre José Weiss. El Coro, formado por sesenta voces mixtas, interpretó fragmentos del Oratorio «Cristo en el Monte de los Olivos», de Beethoven, canciones populares chilenas y argentinas y los himnos nacionales de ambos países. El concierto se ejecutó en el Teatro Central de Bariloche, el 24 de Noviembre. Asistieron, especialmente invitadas, las autoridades de la ciudad y el señor Cónsul de Chile. Un numeroso público agotó, con varios días de anticipación, todas las localidades disponibles.

## CONCIERTOS

### ESTRENO DE «LA LEYENDA DE JOSÉ» POR LA ESCUELA DE DANZA

Tras «Coppelia» y «Drosselbart», viene ahora a sumarse «La Leyenda de José» a los títulos que han jalonado la breve pero fructuosa existencia de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Como aquellos otros ballets que despertaron la atención de cuantos siguen con mirada comprensiva el desarrollo de nuestra vida musical, «La Leyenda de José» ha venido a decir otra vez, aunque en estilo y forma diferentes, que la Escuela de Danza que dirige Ernst Uthoff es una organización que honra nuestra cultura artística.

En «La Leyenda de José», ballet con coreografía de Ernst Uthoff, sobre libreto de Harry Kessler y Hugo von Hofmanstahl y música de Ricardo Strauss, los personajes de la tradición bíblica se encuentra unidos y, al mismo tiempo separados, por la existencia simultánea de dos mundos opuestos: el de la sensual corte de Putifar, y el representado por José, pastoril y aureolado de pura luz mística, que debe finalmente imponerse a aquél, derrumbándolo. Tal oposición sustenta el sucederse del episodio bíblico, en sí mismo muy breve, al que los argumentistas introdujeron modificaciones para hacerlo escénicamente apropiado, sin desviar el curso de las

ideas fundamentales que en él se encierran. El esplendor cortesano que rodea a Putifar y su mujer; el choque de este ambiente con la súbita presencia de José y, finalmente, el triunfo de la pureza encerrada en la figura del pastor adolescente sobre aquel mundo de vicio desenfadado, plantea situaciones coreográficas que han sido resueltas con talento superior, y en las que los recursos de la escuela de baile seguida por Uthoff,—estilo de danza moderna en que la expresión dramática ocupa rol principalísimo,—tienen amplio campo para desarrollarse.

La música de «La leyenda de José», op. 61 en la obra de Strauss, siendo, como toda la suya, vigorosa y henchida de una orquestación de amplísima sonoridad, posee una muy despareja calidad de inspiración. A nuestro modo de ver, tal despliegue de orquestación no consigue en muchas ocasiones salvar la feble calidad de los temas empleados, muchos de los cuales suenan a verdaderos lugares comunes musicales, que demuelen el edificio suntuoso y policromo por su base, pues no existe proporción entre el ropaje y el sujeto musical envuelto por él. Sin embargo, la virtud principal de esta música es la bien lograda plasticidad de su lenguaje y su constante interés rítmico, todo lo que la hace muy bailable y, consiguientemente, bien enlazada con el total del espectáculo.

Sobre esas bases, Ernst Uthoff, ideó una coreografía en la que, como dijimos, los puntos de vista sustentados por su escuela de baile se explayan de preferencia en moldes mímicos y dramáticos, antes que en figuras de danza tradicional. La intensa expresividad de sus personajes, entre los cuales la Mujer de Putifar centraliza el interés junto a la figura opuesta del joven José, deja margen, sin embargo, para que cada uno tenga su parte en aquel continuo cambiar de situaciones, y aquel bien logrado renovarse de grupos escénicos, en el que no cabe casi figuración aislada, sino en función de la idea o del movimiento general en que se encuadra. Hablando de los números de conjunto, primeramente, diremos que Uthoff ha tenido aquí aciertos formidables, como por ejemplo la Entrada de las Danzarinas Orientales, la Escena de los Luchadores y, sobre todo, aquel impresionante Cuadro de las Furias y las Plañideras que rodean a la mujer de Putifar, en la segunda parte. En estos cuadros, la visión coreográfica de alta alcurnia que posee Uthoff ha conseguido ya una fortísima sensación de realismo, o de refinada sensibilidad en otros, uniendo sabiamente el desplazarse de los grupos y la expresión contenida en los movimientos y en los rostros. En los números individuales,—si pudiera hablarse así en esta obra en que todo se funde y se desplaza sin cortes artificiales que dividan la acción,—cabe mencionar el rol de la Mujer de Putifar, a cargo de Lola Botka, estupenda realización en que el talento dramático de esta artista se manifiesta con profundidad y riqueza magistrales. En el rol del joven José, Luis Cáceres, joven danzarín que surge a la primera línea de entre los alumnos de la Escuela, demostró la depurada técnica de que es poseedor y la fina percepción de los matices de su complejo rol, todo él sintetizado en el trascurso del difícil y prolongado baile que debe desarrollar en el primer cuadro, en el que

obtuvo un señalado éxito. Rudolf Pescht, como Putifar; Blanchette Hermansen, como Sulamita; Carmen Maira, en el Angel; José Verdugo, como Jefe de la Guardia; Alfonso Unanue, como el Scheik, y el numeroso grupo de bailarines y comparsas que fué necesario reunir, demostraron que este ballet contaba con el material humano capaz de realizarlo en forma que, sin duda, no desdeña comparación con los espectáculos de su género mejor presentados en los escenarios, no sólo del continente, sino de Europa.

El ballet tuvo, sin embargo, un elemento desfavorable y desproporcionado, en calidad, con el resto. Fué éste la decoración, encargada al escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires, Rodolfo Franco, la que no mereció, al parecer, mayor atención a su diseñador, pues, aparte de no resolver el cambio de situación entre los dos cuadros de la obra, tenía un corte general muy poco digno del renombre escenográfico del autor y se acercaba peligrosamente a cualquier vulgar estampa egipciana, de las que suelen montarse para «Aída». Fué sensible, también, que el escenógrafo no pudiera asistir personalmente a la preparación y estreno de este ballet, como había prometido, pues seguramente habría podido repararse más de algún punto objetable. Su ausencia, provocó también dificultades en la aplicación de las luces, que según compromiso, también debía supervigilar. Por el contrario, los trajes, diseñados con todo acierto por Hedy Krassa, ambientaron con lujo de color y movilidad el desarrollo escénico, salvo uno que otro detalle de pureza cronológica que no fué observado debidamente.

La vigorosa batuta de Víctor Tevah, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, conjunto al que esta difícilísima partitura exigió una labor sumamente delicada, mantuvo el fundamento sonoro del espectáculo, con la vitalidad e interés que merecía. «La Leyenda de José» fué así otra realización enorgullecadora para el plantel que dirige Uthoff y para la cultura toda de nuestro país.

En la serie de funciones que, con repetido éxito, siguieron a la de estreno, se destacaron en «La Leyenda de José», los bailarines Patricio Bunster, como José y Virginia Roncal, como Sulamita.

## EL PIANISTA WILHEM BACKHAUS

Después de una ausencia de ocho años, volvió a presentarse entre nosotros el eminente pianista alemán Wilhem Backhaus. Este artista, sobre cuyos méritos es innecesario extenderse como quiera que ocupa un lugar de primer orden entre los intérpretes de categoría mundial, ofreció tres recitales, a fines de noviembre, uno de los cuales fué enteramente dedicado a sonatas de Beethoven.

Podemos decir con entera seguridad que el arte de Backhaus se mantiene en el mismo vigoroso estado en que se le apreciara en sus visitas anteriores, sin que los años transcurridos hayan menguado en nada importante lo fundamental de su extraordinario juego pianístico, la calidad de su sonido y la musicalidad refinada que se desprende de sus ejecuciones. Concedemos a los snobs y aprendices de Beck-

---

messer el que Backhaus—¡horror escandaloso, según ellos!—pueda haber tocado en algún pasaje una nota falsa, o que algún detalle de digitación no haya salido de sus manos en forma idealmente transparente. Sin embargo, aquellos a quienes el arbusto no permite ver el bosque en su amplitud, deberían recordar la Escritura, pues sobre todo en música, «el que tenga oídos que oiga». Si no se es un charlista superficial, es imposible dejar de reconocer que el arte de Backhaus está muy por sobre cualesquiera menudencias de digitación, pues su mensaje está contenido en el movimiento general de su interpretación, en su fraseo admirable, en la potencia lírica con que logra revivir las páginas entregadas a su interpretación.

Así, nos fué dado escucharle esa versión digna de antología dada a la Sonata «Los Adioses», cuya intensidad emotiva no fué óbice para que la trasparente Sonatina en sol mayor que la antecedió fuera ejecutada con entera valoración poética de su amable concepción melódica. El recital Beethoven ha sido, sin duda, una prueba formidable de la magnífica vitalidad de este artista y de que lo profundo de su arte nada tiene que ver con lo accesorio o lo circunstancial. De su segundo concierto recordamos su interpretación de la «Fantasía Wanderer» de Schubert y un grupo de Estudios de Chopin, obras que este artista supo animar con el imborrable sello de su estilo.

La visita de Backhaus ha sido una de las buenas oportunidades para apreciar a un músico a carta cabal, cuya actuación ojalá eduque, con la seriedad y sobriedad demostradas en ella, a quienes no saben todavía buscar en la música lo que hay más allá del mecanismo exterior; aquel mensaje profundo que sólo los artistas de verdad saben entregar a los públicos.

## CONCIERTOS AL AIRE LIBRE

En el mes de Diciembre se inauguraron en el Parque Forestal frente a la Escuela de Bellas Artes, los conciertos sinfónicos al aire libre, una de las mejores iniciativas realizadas en favor de una más amplia difusión musical. De los cuatro conciertos ofrecidos, tres estuvieron bajo la responsabilidad de Víctor Tevah y uno a cargo del maestro Soro.

Los programas presentados contenían obras adecuadas a las condiciones acústicas del lugar, pues no es posible preparar obras de mayores exigencias, dado que todavía no se dispone de una instalación acústica portable, como existe en otros países en que se realizan temporadas de conciertos al aire libre. Por ello es sensible que en estos programas hayamos constatado cierta ausencia de obras de música moderna, que no habría ninguna razón para excluir a no ser por la dificultad para conseguir una audición homogénea. Creemos que ésta ha sido la razón fundamental, pues nos parece que ciertas obras contemporáneas, y particularmente las numerosas que se escriben para conciertos de este tipo en Estados Unidos y otros países, son un material muy a propósito para iniciar en el conocimiento de la música de hoy a muchos miles de auditores.

Una concurrencia numerosísima se dió cita en estas audiciones, particularmente en la última de ellas, que contó con la colaboración del Coro de la Universidad de Chile, a cuyo cargo estuvo la interpretación de diversos Villancicos de Navidad. En esta oportunidad Víctor Tevah dirigió la Quinta Sinfonía de Beethoven, que fué recibida con una formidable manifestación de aplauso.

En todos los conciertos, el profesor de la orquesta Juan Matteucci, comentó brevemente la personalidad de los autores y las obras que se ejecutaban.

### AUDICION DE LA SOPRANO RUTH GONZALEZ

Como final de sus estudios de canto realizados en el Conservatorio Nacional de Música, en el curso de la profesora Consuelo de Guzmán, se presentó en la Facultad de Bellas Artes, el Miércoles 17 de Diciembre, la soprano Ruth González, de destacada actuación en nuestros medios artísticos y en diversas temporadas líricas.

De acuerdo con disposiciones reglamentarias, el programa presentado debía incluir obras de diversas épocas y estilos. Así, Ruth González cantó obras de Falconieri, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Brahms, Wolf, Duparc y de los compositores chilenos Montecino, Santa Cruz y Amengual, finalizando con el «Vissi D'Arte» de «Tosca» de Puccini.

Esta joven cantante, cuya preparación profesional quedó de manifiesto en esta audición-examen, que le valió obtener la calificación máxima, acreditó su seria formación musical y la belleza y calidad de su voz, particularmente en los trozos de óperas de Mozart y en un hermosísimo fragmento del Oratorio «Elías» de Mendelssohn. Asimismo, en la parte dedicada a «lieder», recordamos su versión de «Du bist die Ruh» y de las obras de Wolf y Duparc. En la parte de música chilena ofreció una versión excelente de la hermosa composición de Santa Cruz, «La Lluvia Lenta», obra de las más logradas de este músico y que no se escucha frecuentemente, como también de uno de los «Otoñales» de Alfonso Montecinos y de «Carcía», de René Amengual.

Ruth González fué acompañada al piano por Diego García de Paredes, con entero dominio y responsabilidad de músico y ejecutante.

DANIEL QUIROGA N.

# CRONICA RETROSPECTIVA

*Scarlatti, en el ocaso del siglo XVII*

## APARICION DE SCARLATTI EN LONDRES

Hacia mediados de Marzo de 1708, se estableció en Londres el triunfo de un género de ópera medio italiano y medio inglés. En el invierno siguiente con motivo de la muerte del Príncipe Jorge de Dinamarca, ocurrida el 28 de Octubre, los teatros se cerraron hasta el 14 de Diciembre; en esta fecha subió al escenario una nueva ópera, *Pyrrhus and Demetrius*, con música de Alessandro Scarlatti, que fué estrenada en Nápoles en 1694. Fué traducida al inglés por el empresario Swiney y arreglada por Nicola Haym, quien compuso una nueva obertura y varias canciones adicionales, consideradas de bastante mérito.

La interpretación de este drama constituye una acontecimiento en los anales de nuestro teatro lírico, porque fué el primero en el cual el celebrado *cavalier* Nicolino Grimaldi apareció. Este gran cantante, y hasta gran actor, era napolitano; su voz al principio fué de soprano, pero después descendió hasta un hermoso contralto.

La ópera de Scarlatti fué considerada por Sir Richard Steele como «un noble entretenimiento». Las arias de la ópera son cortas, simples, y elegantes para su tiempo; pero pronto se alcanzarían mejores logros en este estilo de música. Los números son anticuados y vulgares para nosotros ahora; para haber cautivado y encantado a toda una nación debieron requerir hermosas voces y un gran arte en los cantantes.

## EL COMPOSITOR DE CANTATAS

La edad de oro de la cantata en Italia se alcanza hacia fines del siglo pasado y comienzos del presente, por el genio y la destreza de un Alessandro Scarlatti, un Francesco Gasparini, un Giovanni Bononcini, un Antonio Lotti o un Benedetto Marcello. En un último período, en un estilo más elaborado, con acompañamientos, se escribieron las cantatas de Nicolo Porpora y Giovanni Battista Pergolesi, que parece haber

sido el último eminente compositor que cultivó esta especie de drama de cámara, hasta que fué revivido por Sarti.

El más fecundo y más original compositor de cantatas que haya existido en cualquier país, de acuerdo con mis investigaciones, debe haber sido Alessandro Scarlatti. Ciertamente, el genio de este maestro fué ante todo productivo y se hayan muestras de su influencia en los fundamentos de todos los mejores compositores de los primeros cuarenta o cincuenta años del presente siglo.

Tuve la fortuna, cuando visité Roma, de adquirir un manuscrito, original de su propia mano, que contenía treinta y cinco de las cantatas de este fértil músico, principalmente compuestas en Tivoli, durante una visita a Andrea Adami, maestro de capilla del Papa y autor de unas «Observaciones para bien regular el coro de cantores de la Capilla Pontificia», publicadas en Roma en 1711. Cada una de estas cantatas está fechada; por lo cual he sabido que fueron frecuentemente interpretadas, a razón de una por día, durante varios seguidos y que el número total fué compuesto entre los meses de Octubre de 1704 a Marzo de 1705.

En la primera de las cantatas a que me refiero parece que Scarlatti no ha empleado por completo formas abiertas en sus recitativos ni arias en exceso adornadas. Muchos de sus más naturales y graciosos pasajes se usan todavía, bien que lo fuera de lo común y lo anticuado en sus obras no se hayan adoptado nunca. Las partes de violoncello de muchas de estas cantatas son excelentes. Geminiani gustaba contar que un famoso violoncellista, Franceschilli, a comienzos de este siglo acompañó una de estas cantatas en Roma, con Scarlatti en el clave; tan admirablemente, que los auditores, todos buenos católicos y habitantes de un país donde las fuerzas milagrosas no habían cesado de manifestarse, creyeron firmemente que no era Franceschilli quien tocaba el violoncello, sino un ángel descendido del cielo para asumir la apariencia del músico.

La censura que hoy se hace a estas cantatas en comparación con las antiguas de pobreza, falta de variedad y movimiento, por ajustarse a los modelos de la canción de ópera, es injustificada. En las viejas cantatas sólo el acompañamiento estaba elaborado, y con frecuencia también el sólo era bello. En las canciones a varias voces, si todas las partes intervienen en el conjunto, resultan ruido y confusión. Con la intención de preservar la unidad melódica en la cantilena, la distribución del papel de los instrumentos se hace de tal manera que nunca pueda ser aquélla inaudible.

Las cantatas de Scarlatti son muy consideradas y admiradas por curiosos coleccionistas. Debe señalarse, no obstante, que este autor no se encuentra siempre libre de afectación y pedantería. Su modulación, luchando por la novedad, es a veces cruda y anatural y el músico con frecuencia prefiere expresar el sentido de las simples palabras antes que el amplio sentido y espíritu del total del poema puesto en música. Con todo, nunca he leído alguna de estas cantatas que no distinga en ellas algún rasgo de peculiar belleza en la melodía o la modulación. Hasta su muerte, Scarlatti escribió varias de sus cantatas en forma de dúos del más curioso y elaborado género, que los maestros que hoy viven continúan estudiando y enseñando sobre ellas a sus favoritos y mejor dotados discípulos.

#### LA NUEVA OBERTURA DE SCARLATTI

En el manuscrito de un oratorio de Alessandro Scarlatti, que yo encontré en los archivos de la *Chiesa Nuova*, en Roma, aparece una admirable obertura, en un estilo y forma totalmente diferentes de los de Lully, quien en este tiempo fué el modelo general para todos los músicos de Europa.

La modulación y expresión de los recitativos, muchos de los cuales están acompañados con sinfonías introducidas en el curso de su desarrollo, son admirables, y no otra cosa se podría esperar de un hombre de su original y cultivado genio, que siempre desdén la insipidez y lo vulgar de su tiempo. Las arias son casi todas patéticas, según lo que requiera su asunto, y ricamente acompañadas. Entre las canciones de

diferentes clases que contiene este oratorio, hay una, acompañada por una trompeta, en que las bellezas y los auténticos caracteres de este instrumento han sido estudiados y todos sus defectos evitados por el empleo de la nota fundamental, la segunda, tercera y quinta de la tonalidad, todas ellas alternadamente sostenidas; por tan largo tiempo, que si las cuartas y sextas hubieran sido igualmente empleadas, la armonía hubiera resultado intolerable.

Scarlatti da mucho más movimiento a los bajos y a todas las partes instrumentales de sus oberturas que Bononcini, que ha continuado durante toda su vida apegado a la voz y amante de la simplicidad. Bononcini se mantuvo también fiel al modelo de la obertura en dos movimientos de Lully.

#### RASGOS DEL ESTILO DE SCARLATTI

Conserva Scarlatti en su estilo rasgos que han definido a la Escuela Napolitana y que constituyen una parte esencial del lenguaje musical de los sicilianos. En su música contrapuntística y en sus recitativos y arias, podríamos señalar las siguientes características:

Expresión patética y curioso empleo de las modulaciones.

Utilización del ritmo de la Siciliana en algunas partes cantadas.

Su canto puede ser lamentoso, pero nunca vulgar. Sus imitaciones, elegantes. Se advierte en seguida que ha ejercido una fuerte influencia sobre Purcell y la mayor parte de los compositores contemporáneos.

Corelli y Händel han obtenido muchos de los elementos de su estilo en el arioso de Scarlatti. El aria simple, sin recitativo, parece ser el arquetipo de todas las *arias cantábili*, los *adagios*, las canciones patéticas e incluso todos los movimientos instrumentales lentos que se han escrito después de Scarlatti.

Las obras de este músico contienen muchos refinamientos y sutilezas de composición, que todavía se tienen por nuevos y son incesantemente buscados por los compositores modernos.

(De «A General History of Music»  
—Londres 1776-1789, de Charles Burney).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

### PASCUA DE AMERICA

América canta en esta Nochebuena de Navidad, y canta en las ceremonias tradicionales como sus padres y sus abuelos, y remontándose en la escala del tiempo, como sus progenitores hispánicos en el ancho suelo continental. Hay siempre un pesebre en la fiesta y un dulce Niño en el democrático establo para esta devoción de origen franciscano, que repite aquella incomparable que, en suaves e ingenuos tonos describiera en México en 1587, el cronista Motolinia, a la manera de un intimista flamenco. En las guitarras penden los villancicos y los cantares de variado nombre en la singularidad nacionalista de los países, pero idénticos en la intención. Hay emoción hecha de ternura y de esperanza en los rostros.

En las sierras peruanas, las «huaylias» entonan las alabanzas al Diosllay, Japaj Apu Niño, y esperan la media noche para comer el sabroso mondongo y partir el tamal apetitoso. En los pueblos del Brasil o en Texas se repiten los dramas litúrgicos de la Natividad. Por doquiera en México, las Posadas con los cuadros del Nacimiento, procesión que terminará con el reventar, a la manera de un cuerno de la abundancia, de esa «piñata» que se mece coqueta—colgada en la reata. Y la música, ese sexto sentido del pueblo americano, como se dijo ya en tiempos coloniales, sonando en las novenas de Colombia y Venezuela, con sus aguinaldos de letra humilde y melodía prístina, lo mismo que en los demás países del vasto continente.

La fiesta de Navidad alcanzó también en Chile un enorme prestigio en todas las clases sociales. Las monjas de las Clarisas de la Victoria fueron las más celosas mantenedoras de estos festejos que ha descrito el historiador de la Orden, el P. Juan Guernica: «Mientras la Rda. Abadesa oficiaba las Vísperas, para lo cual se adornaba de antemano el facistol con flores y guirnaldas y se quemaba incienso; las seglares, vestidas con trajes de carácter: unas de vieja, con barbas de chivato, otras de huasa, algunas de moño alto, con grandes rosas de cintas de todos colores, esperaban en la puerta del coro a que terminaran las Vísperas; y luego que salían las monjas de dos en fondo en dirección del refectorio, las segúan las seglares, cada cual con su guitarra, tocando *cogollos* al Niño Jesús y a la Madre Abadesa. En la mesa se colocaba el Niño Jesús, llamado «de los aguinaldos». Allí aparecían las seglares disfrazadas como se acaba de decir, cantándole villancicos y bailándole el *ca-timbao*, al son de la guitarra, campanillas y tambores».

En los cantos de Nochebuena se integra la tradición hispánica fuertemente realista con el tono melódico de las tonadas chilenas. Las estrofas de los villancicos simbolizan la alegría de la naturaleza, el poder ubérrimo del verano que se acerca y el misterio de la reno-



vación estacional. Ante el pesebre santiaguino los *puetas* de poncho del siglo XIX, se arrodillaban cantando:

Las aves en el instante  
se entonaron y siguieron,  
cantaron cuando lo vieron  
al hermosísimo Infante.

El tordo cantó ligero  
tan discretas melodías,  
al parecer les decía:  
ya es nacido el Verdadero.

El chincolito cantaba  
en aquel feliz recinto  
y los tiles que le armaba  
un precioso laberinto.

De las vegas el queltehue  
fué a cantarle al Niño Dios  
parece que descifraba  
perdone mi mala voz.

Los campos ofrecían también sus opulentas primicias:

Cebollas de las Barrancas  
le trajo Pedro Llanté,  
choclos y porotos verdes,  
de la hacienda de Lonquén.

Tomates grandes pintones  
del Salto trajo ña Anchona  
y el Chuma se vino al trote  
con unos siete capones.

Dos niños de ña Regina  
están en el corredor,  
con diez melones de olor  
llegó Pancho de Colina.

Las mujeres iban depositando sus regalos a la Virgen:

Unos cuantos fajeritos  
pa cuando el Niño se mude  
y un pañuelo si es que sude,  
también le traigo un gorrito.

Reciba unos tres cuadritos  
de lana bien blanca y fina,  
de la que llaman averina  
le tengo hecho botincitos.

Señora doña María  
sabe que se me olvidó  
el ajuar, que es de piqué,  
mañana lo traigo yo.

Y al entonarse el esquinazo de despedida, terminaba la novena  
y en el aire estival quedaba vibrando la melodía:

Adiós mi buen Manuelito  
hasta el año venidero  
nos volveremos a ver  
cuando engorden los corderos.

E. P. S.

## EDICIONES MUSICALES

*Salazar, Adolfo.—«La Música en la Sociedad Europea». Tomos III y IV. Ediciones «El Colegio de México». México. 1947.*

Sin lugar a dudas, no hay en la esfera de la investigación o de la crítica musicales contemporáneas en lengua castellana una figura que pueda disputar a Adolfo Salazar el relieve alcanzado por su extensa y valiosa producción. No hemos de enumerar ahora a libros todos ellos de publicación relativamente reciente,—el más antiguo de hace unos quince años,—y de tanto significado que se hallan en la memoria de cuantos se interesan por los problemas de la música. Algún día hemos de considerar el conjunto de esa obra que no tiene parangón en ninguno de los aspectos que abraza con las llevadas a cabo por otros investigadores españoles o hispano-americanos de nuestros días. La continuidad en el esfuerzo, el tesón de Salazar se cuentan entre sus brillantes cualidades.

Desde hace unos dos años, Adolfo Salazar ha venido ofreciendo a sus lectores la aparición de un extenso tratado sobre «La Música en la Sociedad Europea». Los dos últimos tomos, tercero y cuarto, correspondientes a la transición del siglo XVIII al XIX y a un panorama completo del Romanticismo, seguido hasta las tendencias que de él se derivan y vienen a morir en las primeras décadas de nuestro siglo, son los que motivan la presente reseña bibliográfica. «La Música en la Sociedad Europea» se detiene alrededor de 1920. Un tomo sobre «La Música Moderna» enlaza con los cuatro ofrecidos por El Colegio de México para completar con el estudio de los músicos actuales la grandiosa perspectiva trazada por Salazar en más de tres mil páginas de apretado texto.

El tomo tercero de «La Música en la Sociedad Europea» contiene las partes sexta, séptima y octava de la obra general; se estudian en ellas las postrimerías del siglo XVIII y las etapas comprendidas entre 1800 y 1830 y entre esta fecha y 1860. Es decir, la incubación y el pleno desarrollo del movimiento romántico. Salazar aporta nuevos puntos de vista y una documentación prolija a la consideración del agitado período, que trata con la sagacidad y la finura que le son características. El desorden que en otras ocasiones hemos censurado a los trabajos de este escritor, está por entero vencido. Se ve que ha precedido a la redacción definitiva de las presentes páginas un intenso trabajo de síntesis y ello las beneficia en claridad de exposición, en lo concentrado de su contenido.

Como en las partes anteriores de «La Música en la Sociedad Europea»,—y en ésta con mayor motivo,—se consagra un extenso capítulo a relacionar las manifestaciones del Romanticismo en las otras artes para, a continuación, precisar el influjo que ejercieron sobre el mundo de los sonidos. El entrecruce y amalgama que en el París de 1830 se producen de tendencias,—poéticas, dramáticas y pictóricas,—de los romanticismos más tempranos inglés y alemán,

---

dan a la capital francesa y al arte que en ella nace un sello de *romanticismo revolucionario* hasta entonces inédito. Cuanto en los fríos climas ingleses o del norte de Alemania se mantuvo en la ensoñación brumosa del pasado, en el dulce, internamente apasionado, delirio lírico, crepita con extraordinaria violencia en el único romanticismo latino que tuvo resonancias auténticas fuera de los límites locales. En París y en 1830 nacen el «Hernani» de Víctor Hugo, la «Sinfonía Fantástica» de Héctor Berlioz y «Rojo y Negro» de Stendhal. Por relativo que sea el valor de estas obras, excluida la novela de Stendhal, el caudal que pusieron en movimiento ha alimentado lo mejor del espíritu de más de un siglo de febril producción artística.

París, centro del romanticismo musical, cuando menos en las décadas que se extienden de 1830 a 1850, irradia a toda Europa el nuevo sentido, la violencia batalladora que adquiere el movimiento. Hasta Wagner acudiría a la capital francesa en busca de los laureles que puedan unirla como auténtico reformador romántico. El episodio es de sobra conocido y sus consecuencias en el furioso germanismo de Wagner de sobra comentadas. A la manera de corazón gigante, cuyo último latido llega hasta los confines de la cultura del siglo XIX, París substituye por entero a Viena en su hegemonía. Adolfo Salazar, conocedor finísimo de aquel tiempo, traza un panorama lleno de sugerencias y de hallazgos. Toda esa gran época que en París o por París alienta, llena de brillantez hasta las proximidades de años que nos son muy cercanos, es seguida por el crítico español en sus menores rasgos. Cuando la convulsión romántica se debilita y la música discurre por los pedantescos caminos del post-wagnerismo, para hacerse teosófica, psicológica, moralizante, etc., el buen gusto francés no toma de esas turbias corrientes sino el légameo con que fecundar el arte de Debussy hacia rumbos opuestos.

La última parte del tercer tomo de «La Música en la Sociedad Europea» se ocupa del período aludido, que se cierra con un interesante capítulo sobre el romanticismo español, ya dentro del volumen siguiente. El valor de la música que encierra este movimiento en España es bastante desmedrado, pero la importancia de los factores de toda índole que en él intervienen y su peculiarísima fisonomía son esenciales para comprender, no sólo la trayectoria de la música española en nuestro siglo, sino de la hispanoamericana. Mal conocido y peor estudiado aquel período en la mayoría de las historias de la música que gozan de gran circulación, Salazar ofrece un material de primera mano, inestimable para quienes se interesen por conocer el complejo fenómeno de la evolución musical en los países de habla española cuando el siglo XIX se cierra.

«La Música en la Sociedad Europea» termina con unas acertadas consideraciones sobre la música a comienzos de la etapa contemporánea. Ya dijimos que ésta es objeto de un estudio detenido en otro libro del mismo autor publicado con anterioridad, al que debe remitirse el lector para abarcar completa la amplia trayectoria.

La edición de la obra que comentamos, hecha por El Colegio de México, en su aspecto físico deja bastante que desear. Ello no sería

muy grave cuando, al parecer, se ha pretendido hacer una publicación barata, sin trabas en su alcance para cuantos se interesan por estas materias. Lo peor del caso es la cantidad de erratas de que están plagados los cuatro tomos. A pesar de las extensas fés de erratas agregadas, son muchas las que se dejan por subsanar al buen criterio del lector. Una obra del significado de estos libros de Salazar esperamos que pronto se reedite, con una presentación más cuidada, en el aspecto sustancial aludido y en los demás también. Sólo beneficios podrían deducirse de tal esfuerzo.

SALAS VIU.

*Beaumont, Cyril W.—«Ballet Design. Past and Present». The Studio Publications. Londres-Nueva York. 1946.*

La revista mensual de Bellas Artes y Artes Aplicadas «The Studio», una de las más prestigiosas de su clase, hace algún tiempo ha emprendido la edición de una serie de libros, excelentemente presentados, en los que se consideran diversos aspectos del arte contemporáneo.

No creemos que nadie pueda competir con Cyril W. Beaumont en su conocimiento de la danza artística, y del ballet en particular. Ha sido y es uno de los primeros historiadores que con sensibilidad y verdadero rigor científico ha desenmarañado los tortuosos caminos marcados por la evolución de este género de arte, desde el Renacimiento hasta los días que corren. Su «Complete Book of Ballets», publicado en 1937, sólo al lado de las obras de Levinson, Kirstein y Haskell puede colocarse entre las más notables escritas en nuestra época. Para no hablar de su «Romantic Ballet» que es ya un tratado clásico en estas materias. A Cyril de Beaumont encomendó «The Studio» ordenar las casi trescientas láminas que componen la publicación a que nos referimos y los breves y sustanciosos comentarios al pie de ellas. El trabajo realizado habla con elocuencia del acierto de los editores en la elección de su colaborador.

Los amplios conocimientos de Beaumont se aplican en este caso a presentar, en relevantes ejemplos, la historia del diseño artístico—vestuario, escenario,—en la historia del Ballet. Los modelos provistos en ambos aspectos por los más geniales animadores de la danza escénica, se nos ofrecen en una sucesión de cinco siglos sobremañera ricos de acontecimientos. Porque, al margen de lo que el Ballet mismo representa, esta colección de grabados es diáfano espejo en que se retratan cambios en el *estilo de vivir*, en las maneras y gustos sociales de las diversas épocas y naciones, que agregan otros intereses sobre el específico que la obra tiene.

«Ballet Design», como pórtico al material gráfico que lo informa, contiene una valiosa síntesis del desarrollo de la danza teatral desde sus orígenes. Sobre ese panorama, las reproducciones de decorados y vestidos aportan una visión inapreciable, por su precisión y riqueza, de la historia de la danza. Muchas de esas reproducciones son fruto

de una investigación de varios años en bibliotecas y archivos particulares y aparecen por primera vez al alcance del público. El material está dispuesto por orden cronológico. Desde los «trionfi» italianos y las mascaradas inglesas al «Ballet Comique de la Reine», de éste a los ballets de corte de Luis XIV y a los de Rameau y Noverre, en la etapa final del clasicismo francés. El Ballet Romántico y la infinitud de las tendencias modernas ocupan la mayor parte de las doscientas seis páginas del libro. Una idea de hasta qué punto ninguna de las corrientes contemporáneas es olvidada, puede darla el hecho de la atención prestada, no sólo a escuelas como la de Jooss, Mary Wigman, Laban, Rolf de Maré, Sadler's Wells u otras de parecido relieve internacional, sino a las más recientes de países americanos. Los ejemplos del «American Ballet» de Estados Unidos o de la Compañía de Ballets Mexicanos son elocuentes del progreso y la vitalidad que el arte de la danza está logrando en este hemisferio.

S. V.

*Boletín Latinoamericano de Música. Publicado por el Instituto Interamericano de Musicología del Uruguay. Año VI. Tomo VI, consagrado a la música de Brasil. Río de Janeiro. 1946.*

El emprendedor espíritu y la inagotable capacidad de trabajo de Francisco Curt Lange, nos muestran, en el último tomo del Boletín Latinoamericano de Música, un fruto más de los muchos alcanzados por ese destacado animador del americanismo musical. El Boletín Latinoamericano ya consagró algunos de sus volúmenes anteriores a trazar la fisonomía, en cuanto a la música se refiere, de varias naciones de este Continente. La ahora elegida es el Brasil y basta nombrarla para comprender cuál es la envergadura del trabajo propuesto... y cumplido sin merma.

El tomo VI del Boletín Latinoamericano fué dirigido por el profesor Curt Lange y por una Comisión de especialistas brasileños nombrada al efecto por el Ministerio de Educación de aquel país. La integraron:

Oscar Lorenzo Fernández, Andrade Muricy, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Brasílio Itebere da Cunha, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Heitor Villa-Lobos. Este último como Presidente de la Comisión.

Planearon los distinguidos músicos e investigadores de la música nombrados la realización de los trabajos que componen el volumen, dándole un carácter panorámico de la vida musical brasileña en todos sus aspectos. A pesar de la rigurosa selección de los trabajos encomendados que se impusieron los confeccionadores del Tomo VI del Boletín Latinoamericano de Música, el número y la extensión de aquéllos hizo imposible su cabida en un solo volumen. Así el tomo consagrado al Brasil constará de dos grandes volúmenes; el ya aparecido, que contiene seiscientas páginas en gran formato, más un suplemento musical de casi doscientas páginas, y una se-

gunda parte, aproximadamente del mismo tamaño, formado también por una serie de ensayos y un suplemento musical en ediciones separadas. A estas fechas, los editores creen que una tercera parte tal vez sea necesaria para recoger la totalidad de los estudios llevados a cabo por prestigiosos eruditos en la música culta y folklórica de esa nación.

Nada puede dar mejor idea del contenido de esta obra ingente que el sumario de los trabajos que encierra. Lo transcribimos a continuación. El primer volumen está formado por los siguientes trabajos: Lange, Francisco Curt: A manera de prólogo.—Andrade, Mario de: As danças dramáticas do Brasil.—Herskovits, Melville J.: Tambores y tamborileiros no culto afro-brasileiro.—Sinzig, Pedro: Uma raridade bibliográfica. A primeira edição da «Arte de Canto Chao» de Pedro Thalesio.—Santos, Samuel Arcanjo Dos: Memorial de um ex-aluno de Conservatório.—Ferreira, Ascenso: O Maracatú.—Sprague Smith, Carleton: Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte América.—Souza Lima, Joao: Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos.—Oliveira, Valdemar de: O frevo e o passo de Pernambuco.—Belfort de Mattos, Dalmo: O Caterete.—Grassi Fagundes, Heloisa: Novas bases para o aprendizado musical infantil.—Mello Carvalho, Irene da Silva: O Fado. Um problema de aculturação musical luso-brasileiro.—Estrela, Arnaldo: Música de Câmara del Brasil.—Lorenzo Fernández, Oscar: A contribuição harmonica de Villa-Lobos para a música brasileira.—Sinzig, Pedro: O Pontifical de Santa Cruz, Coimbra.—Itibere, Brasílio: Ernesto Nazareth na música brasileira.—Braunwieser, Martim: Cegos pedintes cantadores do Nordeste.—Bevilacqua, Octavio: Música sacra de algunos autores brasileiros.—Alvarenga, Oneyda: A influencia negra na música brasileira.—Lange, Francisco Curt: La música en Minas Geraes. Un informe preliminar.—Villa-Lobos, Heitor.—Educação Musical.—Villa-Lobos, Heitor: Oscar Lorenzo Fernández.—Sa Pereira, Antonio: A cultura geral do músico (Problema a resolver).—Braunwieser, Martim: O cabalçal.

El suplemento musical, contiene en su primera parte:

Lange, Francisco Curt: Prólogo sobre la creación musical en el Brasil contemporáneo.—Braga, Francisco: Diálogo sonoro ao luar (Seresta) (Saxofon contralto y bombardino).—Villa-Lobos, Heitor: Bachianas Brasileiras N.º 6 (Flauta y fagot).—Vianna, Fructuoso: Seresta (Flauta y fagot).—Guerra Peixe, César: Sonatina 1944 (Flauta y clarinete).—Ovalle, Jayme: Dois Improvisos (Tres clarinetes).—Gnattali, Radamés: Valsa (Cuarteto de cuerdas).—Lorenzo Fernández, Oscar: Tres Invenções Seresteiras, a duas vozes (Clarinete y fagot).

La segunda parte, en curso de impresión, la forman:

Lange, Francisco Curt: Vida y muerte de Gottschalk en Río de Janeiro.—Silva, Paulo: Bandas militares.—Ferreira Ascenso: Presépios e Pastoris.—Cabral, Oswaldo R.: A música em Santa Catarina no século XIX.—Bevilacqua, Octavio: O samba carnavalesco carioca.—Lavenere, Luis: Nossas cantigas.—Oliveira, Clovis

de: O movimento musical do Estado de Sao Paulo.—Sette, Mario: Músicas que o Recife ouviu.—Correa de Azevedo: Luiz Heitor: Bibliografía musical brasileira (1820-1943).—Neves, Víctor: Música folklórica do Rio Grande do Sul.—Ferreira, Ascenso: Notas acerca do Bumba-meu-boi.—Sinzig, Frei Pedro: Tesouros numa Biblioteca.—Sinzig, Frei Pedro: Um Graduale alemao de 1522.—Sinzig, Frai Pedro: Uma voz gregoriana no século XV.—Santos, Benedicto Nicolau dos: Simbología musical.—Herskovits, M. J. & Waterman, R.: Música de culto afro-baiano.—Leite, Serafim: A música nas Escolas jesuíticas.—Andrade Muricy, J. C.: Panorama da vida orquestral no Brasil.—Almeida, Renato de: A música na América latina.—Cosme, Luiz: Classificação e catalogação de música.—Helm, Everett: Dos obras de Camargo Guarnieri.

Completa la segunda parte, otro suplemento musical, que abarca las siguientes obras:

Lorenzo Fernández, Oscar: Duas Invenções Seresteiras, a tres vozes (Flauta, clarinete y fagot).—Vieira Brandao, José: Choro (Flauta, corno inglés, clarinete y clarinete bajo).—Lemos, Ibere: Ismália (Soprano o tenor, tres violines y viola).—Silva, Paulo: Preludio y Fuga (Saxofones soprano, contralto, tenor y barítono).—Santor, Claudio: Música de Cámara 1944 (Flauta y flautín, clarinete, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo).—Cosme, Luiz: Bombo (Canto onomatopéyico-mímico), (Flauta, dos clarinetes, fagot, trombón, bombo, pandereta, dos tamboriles y voz de barítono).—Mignone, Francisco: Urutáu (O pássaro fantástico), (Flautín, flauta, clarinete, fagot y dos pianos).—Siqueira, José: Pregao para 11 instrumentos (Flauta, óboe, clarinete, fagot, trompa, piano, violín 1.º, violín 2.º, viola, violonchelo y contrabajo).—Camargo Guarnieri, M.: Tostao de chuva (Lundú) (Flauta, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, arpa, cuerdas y voz).—Itibere, Brasílio: Contemplação (para orquesta de cámara y coro femenino) Pereira, Arthur: Poemas da Negra, N.º 1 (Voz y orquesta).—Carvalho, Dinorá de: Ou-le-le-le (Coro a 4 voces mixtas, a cappella).

«*Lamentaciones de Jeremías Profeta*», de Alberto Ginastera (Coro a voces mixtas). Ed. Music Press, Inc. Nueva York. 1947.

Esta obra reciente del joven compositor argentino Ginastera, es su segunda creación coral, junto al Salmo CL, escrito para coro y orquesta y estrenado en Buenos Aires, bajo la dirección de Albert Wolf, hace algunos años. En la presente composición Ginastera prescinde de la orquesta u otro acompañamiento para tratar el texto bíblico del libro de Jeremías con un coro «a cappella», el que muchas veces aparece «divisi» en las cuatro voces principales del conjunto. La obra se compone de tres partes: I. O Vos Omnes, II. Ego Vir Videns Paupertatem Meam, y III. Recordare Domine.

Ginastera, en general, se ha movido dentro de un lenguaje concientemente derivado del folklore de su país. Así lo revela en sus ballets «Panambí» y «Estancia», en sus múltiples obras para piano



y en la mayoría de sus composiciones de cámara. En el caso de las «Lamentaciones de Jeremías», como el texto lo impone, ha debido apartarse de este tipo de expresión musical, para trabajar, en cierto sentido, dentro de los márgenes de un lenguaje contemporáneo internacional. Si pretendemos señalar alguna referencia, tal vez lo más acertado sería afirmar que las «Lamentaciones de Jeremías» están escritas dentro de la línea de las obras corales de Darius Milhaud. Sin embargo, hay en la obra de Ginastera mayor soltura y libertad que la que en general exhibe este gran maestro francés al escribir para coros a cappella, quien reincide con cierta regularidad en *clisés*, como el empareamiento de voces en intervalos de cuartas justas trabajadas por movimiento contrario.

Parece ser el móvil principal de la obra de Ginastera el significado dramático del texto, sin que se transforme por ello en una obra de programa. Efectos corales de puro significado musical se presentan a cada paso, a tal punto que el creador requiere el servirse de elementos silábicos extraños al texto, con el objeto de situar en el ambiente dramático necesario a la idea poética que los sigue o precede. Es el caso del comienzo del primer coro, en que sopranos y contraltos «divisi», vocalizan en la sílaba «Ah» una especie de lamentación cromático, que sirve de preludio a la frase «O Vos Omnes qui transitis per viam» de bajos y tenores. Hacia la mitad de este primer coro nos encontramos nuevamente con un recurso dramático de gran calibre expresivo, coincidiendo éste con la palabra «mors» repetida cuatro veces seguidas «gridando», por contraltos y bajos, mientras tenores y sopranos mantienen «divisi» la quinta justa re-la, en el registro agudo respectivo. Adaptándose a una forma de canción muy libre, el «O Vos Omnes» vuelve a los compases iniciales vocalizados en apoyaturas cromáticas, tratados ahora con doble fuerza sonora, correspondiendo al texto «Persequeris in furore».

El segundo coro «Ego Vir Videns Paupertatem Meam» está escrito en el estilo de un motete tratado en grandes valores rítmicos. No sólo contrasta con los coros primero y tercero en lo referente a movimiento, sino que hay en éste, a diferencia con los mencionados, un especial colorido sonoro que mantiene a las voces en los límites más graves de sus respectivos registros, produciendo así un ambiente sombrío, en contraposición a la luminosidad timbrística de los extremos. Interesantes pasajes, casi recitados en una o dos notas, de algunas voces, se presentan hacia el fin de este coro, recordando en cierto sentido los «laudate dominum» del tercer movimiento de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky.

«Recordare Domine» tercero y último de esta serie de coros, es una composición de alto vuelo contrapuntístico. Domina en su escritura un sentido horizontal en la conducción de las voces, empleándose la libre imitación temática como elemento de unión entre éstas. La disonancia o consonancia se presenta en este coro como una resultante natural de la marcha polifónica de cada parte. Hay un equilibrio bien logrado entre trozos de carácter silábico y pasajes melismáticos de amplias vocalizaciones. Un predominio de choques en quintas y cuartas justas entre las voces imprimen a la obra

cierto colorido arcaico, muy bien matizado con un concepto actual en el empleo de lo que podríamos llamar la «disonancia liberada», o sea la disonancia que no responde directamente a una función armónica determinada (apoyatura o anticipación), sino que se emplea con sentido colorístico, resultado, como ya hemos dicho del encuentro circunstancial de las voces en una escritura eminentemente contrapuntística. De gran efecto dramático es el «fugatto» final (Allegro), correspondiendo al texto, «Tu autem Domine», el que remata en una semicadencia de carácter homofónico con la palabra «generationem». Sigue a este trozo, una nueva entrada de las voces casi en el carácter de un «stretto», en que aparece la idea del «fugatto» anterior, invertida y «piu mosso», la que conduce a una gran cadencia final, «Largo», de sabor un poco palestriniano, recalcando en valores rítmicos alargados la palabra «Domine».

La edición de las «Lamentaciones de Jeremías» de Ginastera, obra que pone una vez más en evidencia la importancia y valor de este compositor sudamericano, ha sido finamente realizada por Music Press Inc. en partitura de tamaño octavo, y llevando en la portada una reproducción del profeta Jeremías, grabado del artista rumano André Racz.

JUAN ORREGO SALAS.

«*Diana de Poitiers*» (Suites Primera y Segunda) de Jacques Ibert.  
Ed. Alphonse Leduc, París. 1947

Esta obra de Jacques Ibert es un extracto de ballet del mismo nombre estrenado en el Teatro Nacional de la Opera de París en 1934. La obra ha sido dedicada a Mme. Ida Rubinstein, quien la interpretó por primera vez, escrita para un escenario de Elisabeth Gramont.

La primera de estas Suites se compone de siete trozos diferentes que deben ejecutarse sin interrupción, seleccionados de un conjunto de escenas dramáticas del ballet, a excepción de la Introducción (especie de preludio) y del Final. La segunda, en cambio, se compone de una introducción y Allegro, Intermezzo y Adagio, y Marcha y Final, lo que nos hace ver que se trata de trozos concebidos con un sentido musical puro, o sea desprendidos de la trama dramática de su argumento.

La partitura exige una orquesta más o menos grande, incluyéndose en ésta un oboe de amor en *la* y un clarinete agudo («corno di basseto»), ambos instrumentos difíciles de obtener. Indica, sin embargo, el compositor la forma en que éstos pueden ser reemplazados por instrumentos modernos y más comunes.

En líneas generales, la orquestación no se aparta en forma notoria de lo que ya puede constituir claramente un lenguaje orquestal francés post-impresionista. En cuanto a estilo, se remonta a una libre evocación del arte instrumental de la corte francesa del siglo XVI y XVII, tomando a veces temas de danzas de esta época, como

---

el ritmo de pavana de la Introducción, extractado de las *Danceries* de Claude Gerbaise y tratado dentro de un colorido armónico de raigambre raveliana. Se observa un justo equilibrio entre pasajes de «tutti» y aquéllos en que sólo participan pequeños grupos instrumentales. Estos últimos aparecen casi siempre tratados con el carácter de concertantes, con efectos de eco o repeticiones literales de los motivos presentados previamente en el «tutti».

El principio de transparencia orquestal, tan sabiamente logrado por Debussy, es una constante timbrística de ambas suites. Aparecen, a pesar de ello, y en forma esporádica, trozos de un corte más clasicista, en que el elemento temático predomina sobre un tratamiento exclusivamente colorístico, y aunque en éstos no pueda hablarse de la existencia de claros desarrollos contrapuntísticos, hay un principio de imitación armónico de voces que se mueven dentro del espacio de un acorde determinado. Es éste el caso del comienzo del segundo trozo, titulado, Entrada de los Pajes, o del Intermezzo y Adagio (segunda suite).

El material temático es simple; de una simplicidad que muy a menudo parecería ingenua, si no estuviera sustentada por el peso sonoro que constantemente está surtiendo la concepción orquestal debussyana común a toda la obra. En cuanto ésta pierde fuerza, tal vez en aquellos trozos en que con un sentido arqueológico se quiere evocar estilos tradicionales, caemos en cierta superficialidad musical, aunque siempre defendida por lo que seguramente Rolland habría descrito como «musique pour divertir les oreilles». Sin embargo, son estos mismos trocitos los que en la música francesa actual buscamos como descanso después de sufrir el trascendentalismo musical germano de fines de siglo, cuyo fantasma aun extiende su mano a ciertos compositores de nuestros días.

Ibert, sin traicionar aquellos principios que lo sitúan claramente como directo descendiente del impresionismo, ha experimentado en los principales campos planteados por la creación musical de los últimos veinticinco años; tan luego fué tentado por el jazz (Concertino para saxofón), como por la sátira musical de origen strawinskyano (Divertimento para orquesta de cámara) y ahora le vemos inclinado hacia una especie de neo-clasicismo, cuyas referencias históricas tal vez puedan encontrarse en la época de Gossec.

JUAN ORREGO SALAS.

## LIBROS RECIBIDOS

Que serán comentados en futuros números de esta revista.

## PARTITURAS

- FRIED, MINITA, Dúo para violín y viola. Ed. Politonía. Buenos Aires. 1946.
- DEVOTO, DANIEL, Diferencias del Primer Tono, para flauta sola. Ed. Politonía. Buenos Aires. 1946.
- EITLER, ESTEBAN, Cuatro Fábulas de Daniel Devoto, para voz, flauta, oboe y fagot. Ed. Politonía. Buenos Aires. 1946.
- KOELLREUTER, H. J., Hai-Kais, para voz, violín, trompeta, clarinete y fagot. Ed. Politonía. Buenos Aires. 1946.
- ARDEVOL, JOSÉ, Tercera Sonata a Tres, para dos trompetas y trombón. Ed. Cooperativa Interamericana de Compositores. Montevideo. 1945.
- ARDEVOL, JOSÉ, Cuarta Sonata a Tres, para dos oboes y corno inglés. Ed. Cooperativa Interamericana de Compositores. Montevideo. 1945.
- SANTORO, CLAUDIO, Dos canciones, para canto y piano. Ed. Cooperativa Interamericana de Compositores. Montevideo. 1946.
- SLONIMSKY, NICOLÁS, Thesaurus of Scales and Melodic Patterns. Ed. Coleman-Ross Co. Inc. Nueva York. 1946.
- RAWSTHORNE, ALAN, Corteges, para orquesta. Ed. Oxford University Press. Londres. 1947.
- VENTADORN, BERNART DE, Seis Canciones Trovadorescas, transcritas y arregladas por Egon Wellesz. Oxford University Press. Londres. 1947.
- WILLIAMS, VAUGHAN, Concerto, para oboe y cuerdas. Oxford University Press. Londres. 1947.
- IRELAND, JOHN, Sarnia, para piano. Ed. Winthrop Rogers. Londres. 1941.
- BRITTEN, BENJAMIN, Introduction and Rondo alla Bulesca, para dos pianos. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1944.
- BRITTEN, BENJAMIN, Mazurka Elegiaca, para dos pianos. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1942.
- BRITTEN, BENJAMIN, Folk Song. Arrangements. Volumen 2. Francia. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1946.
- BRITTEN, BENJAMIN, Quartet N.º 2. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1946.
- BRITTEN, BENJAMIN, Les Illuminations, para soprano o tenor y orquesta de cuerdas. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1940.
- FERGUSON, HOWARD, Partita, para orquesta. Ed. Boosey and Hawkes. 1942.
- GOOSSENS, EUGENE, Quartet N.º 2, para cuerdas. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1942.
- BENJAMIN, ARTHUR, Sonata, para viola y piano. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- BARTOK, BELA, Seven Pieces, de «Mikrokosmos», para dos pianos, cuatro manos. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- PURCELL, HENRY, Harmonia Sacra, para voz y piano. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.

## ESTÉTICA

- FALLA, MANUEL DE, Escritos. Introducción y notas de Federico Sopena. Publicaciones de la Comisaría General de la Música. Madrid. 1947.

## DIDACTICA

- LEÓN Y BIDOT, Acústica. Publicaciones del Conservatorio Municipal de La Habana. Cuba. 1944.

- MARTÍN, EDGARDO, *La Música Hispanoamericana del Presente*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1945.
- MARTÍN, EDGARDO, *La Apreciación Musical*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1945.
- MARTÍN, EDGARDO, *Guía para el Estudio de la Historia de la Música*. La Habana. 1946.
- LEÓN, ARGELIERS, *Introducción a la Historia de la Teoría de la Música*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1945.
- LEÓN, ARGELIERS, *Psicología de la Lectura Musical*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1944.
- LEÓN, ARGELIERS, *Tests Musicales*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1944.
- LEÓN, ARGELIERS, *Ejercicios y Problemas para el Curso Superior de Teoría de la Música*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1946.
- LEÓN, ARGELIERS, *Sistemas Musicales*. Conservatorio Municipal de Música. La Habana. 1944.

#### INVESTIGACIONES

- DRINKER, HENRY S., *Bach's use of Slurs in Recitativo Secco*. Ed. del autor. Nueva York. 1946.
- BUKOFZER, MANFRED F., *Sumer is Icumen In. A Revision*. University of California Press. Los Angeles. 1944.
- RUBSAMEN, WALTER H., *Literary Sources of Secular Music in Italy*. (Ca. 1500). University of California Press. Los Angeles. 1943.

#### LIBROS APARECIDOS

##### PARTITURAS

- BENJAMIN, ARTHUR, *Suite*, para flauta y cuerdas según Scarlatti. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- BRITTEN, BENJAMIN, *The Rape of Lucretia*. Opera en dos actos. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- FRASER, NORMAN, *Seis Canciones*, para voz y piano. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- MARTINU, BOHUSLAV, *Estudios y Polkas para piano*. 3 Volúmenes. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- RUBBRA, EDMUND, *Sinfonía Concertante*, para piano y orquesta. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- STRAUSS, RICHARD, *Metamorfosis* para orquesta de cuerdas. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.
- TARTINI, G., *Concertino*, para clarinete y cuerdas. Ed. Boosey and Hawkes. Londres. 1947.

## REVISTA DE REVISTAS

*Revista Venezolana de Folklore.* Organó del Servicio de Investigaciones Folklóricas.  
N.º 1. Tomo I. Enero-Junio 1947.

Damos la bienvenida a esta Revista que bajo la inteligente direcció de Juan Liscano, se propone dar a conocer los aspectos inéditos del folklore de su patria. La Secció Musicología contiene un estudio de Luis Felipe Ramón y Rivera sobre los «Problemas culturales de la aportación negra en América»; Francisco Carreño y Abel Vallmitjana publican sus «Comentarios sobre el origen indígena del Mare Mare Criollo». Isabel Aretz expone la «Organización del Archivo y de la Secció de Musicología del Servicio de Investigaciones Folklóricas Musicales».

*Conservatorio.* Publicado por el Conservatorio Municipal de Música de La Habana.  
N.º 8. Octubre a Diciembre, 1947.

La Música en las Películas  
Manuel de Falla  
Diez observaciones sobre la música cubana  
Harold Gramatges  
Valery y la Música  
Crítica de Conciertos  
Crítica de libros  
Música

Igor Strawinsky  
José Ardévol  
Edgardo Martín  
Ithiel León  
Arthur Honegger

*Brasil Musical.* Río de Janeiro, Brasil. N.º 24.

Fora com os vendilhoes do templo  
Beniamino Gigli  
As principais figuras da temporada lirica oficial  
de 1947  
Conjunto Coreográfico Brasileiro

Joao Baptista  
Cav. Saverio Luigi Gammarano  
N. Radagazio

*La Revue Musicale.* París. N.º 207. Verano, 1947.

Cordes et archets  
L'action moderne de la musique  
Le problème crucial

Joseph Szigeti  
Adolphe Boschot  
Emile Goué

La musique dans la vie  
Chroniques et Notes

Charles Oulmont

*Revue Musicale de France.* Paris. N.° 12. Octobre, 1947.

Servir et respecter

Serger Berthoumieux

La Musique est-elle un Langage?

André Lacaze

Les grands serviteurs de la Musique

Philippe Gaubert

A l'Opera de Paris. Reprise de Lohengrin

Antoine Golea

Premiers Essors de Richard Wagner

Röbert Pitrou

Impressions d'Edimbourg

Claude Rostand et Roland  
de Cande

Les semaines Musicales Internationales

Georges Poupet

Festival Mondial de la Jeunesse à Prague

*The Music Review.* Vol. VIII, N.° 4. November, 1947

Mozart and Boccherini

Hans Keller

The True Schubert

E. H. W. Meyerstein

Mendelssohn's Style

Louise H. and Hans Tisch-  
ler

Lessons from Vienna

Edward J. Dent

Present Trends in Sound Recording and Re-  
production

M. J. L. Pulling

Orchestral Music in the North

The Edinburgh Festival

The Vienna State Opera at Covent Garden

Brahms-Schubert Commemoration Concerts

London Philharmonic Orchestra Concert

Book Reviews

Gramophone Records

Correspondence

## INDICE

## 1.º—DE NUMEROS PUBLICADOS DURANTE EL AÑO 3.º DE ESTA REVISTA

N.º 19. Abril, 1947.

PÁG.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Música Chilena en la radio . . . . .	3
VICENTE SALAS VIU.—El público y la creación musical. 1.ª parte	11
LAURO AYESTERÁN.—La música escénica en el Uruguay . . . . .	17
Crónica de París.—Música internacional o músicas nacionales, por MAURICE BRILLANT. El divorcio entre compositores y público, por RENÉ DUMESNIL . . . . .	27
La Unesco y la Música . . . . .	30
CRONICA RETROSPECTIVA.—El artista adolescente. (Schumann en su diario íntimo) . . . . .	44
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—Los primeros directores de orquesta en Chile . . . . .	46
CONCIERTOS, EDICIONES MUSICALES, LIBROS APARECIDOS, etc.	

N.ºs 20-21. Mayo-Junio, 1947.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—El fanatismo político y los conciertos . . . . .	3
CARLOS VEGA.—La forma de la cueca chilena, 1.ª parte . . . . .	7
VICENTE SALAS VIU.—El público y la creación musical. 2.ª parte	22
ENCUESTA sobre música moderna . . . . .	29
MUSICA Y VIDA.—Hablando de nuevos programas. Divergencias entre un músico y un «manager», por JUAN ORREGO SALAS	31
CRONICA RETROSPECTIVA.—Aprendizaje por correspondencia (Cartas de Juan Cristián Bach y del Padre Martini)	60
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—Las primeras sociedades filarmónicas a lo largo del país . . . . .	62
CONCIERTOS, RADIO-DISCOS, EDICIONES, LIBROS APARECIDOS, etc.	

N.ºs 22-23. Julio-Agosto, 1947.

EDITORIAL, por VICENTE SALAS VIU.—Quince años de participación universitaria en las actividades musicales . . . . .	3
JUAN ORREGO SALAS.—Aarón Copland . . . . .	6
CARLOS VEGA.—La forma de la cueca chilena, 2.ª parte . . . . .	15
VICENTE SALAS VIU.—El público y la creación musical. 3.ª parte	46
MUSICA Y VIDA.—Laberinto de la terminología musical, por JUAN ORREGO SALAS . . . . .	55



	PÁG.
CRONICA RETROSPECTIVA.—Händel a los ojos de sus contemporáneos.....	74
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS. —Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena.....	76
CONCIERTOS, EDICIONES, LIBROS APARECIDOS, etc.	

N.º 24. Septiembre, 1947.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Plan de fomento a la creación musical.....	3
Reglamentos de Premios por Obras y de Festivales y Concursos de Música Chilena .....	8
FRANCISCO CURT LANGE.—Directores, empresarios, orquesta y público .....	18
VANETT LAWLER.—Madurez de la música del Nuevo Mundo..	27
LUIS CLAVERO.—Nueva metodología instrumental.....	34
MUSICA Y VIDA.—¿Qué es la Musicología?, por JUAN ORREGO SALAS .....	39
El espíritu indestructible, por VICENTE SALAS VIU.....	41
ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA.....	43
CRONICA RETROSPECTIVA.—Gradus ad Parnassum de Johann Joseph Fux.....	68
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.—El centenario de la Canción Nacional.....	70
CONCIERTOS, EDICIONES, LIBROS APARECIDOS, etc.	

N.ºs 25-26. Octubre-Noviembre, 1947.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—En torno a la Música de Cámara .....	3
DANIEL QUIROGA N.—Aspectos de la Opera en Chile en el siglo XIX.....	6
GILBERT CHASE.—Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica .....	14
ENRIQUE ANDREU.—Tragedia de un Beethoven Negro.....	24
MARÍA LUISA SEPÚLVEDA.—Generalidades sobre pregones....	30
MUSICA Y VIDA.—Hábitos y preferencias en música, por JUAN ORREGO SALAS.....	33
El canto coral en la Universidad, por VICENTE SALAS VIU.....	35
ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA.....	39
CRONICA RETROSPECTIVA.—Tras de las bambalinas (Gluck en París).....	60
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS. —Don Miguel de Cervantes Saavedra y la Música.....	62
CONCIERTOS, EDICIONES, LIBROS APARECIDOS, etc.	

N.º 27. Diciembre, 1947.

PÁG.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.....	3
ALEJO CARPENTIER.—La música contemporánea de Cuba.....	9
JOSÉ ARDÉVOL.—El Grupo Renovación de La Habana.....	17
HANS HELFRITZ.—Música y danzas de Arabia del Sur.....	21
ELISA GAYÁN.—La enseñanza del piano a los niños.....	28
MUSICA Y VIDA.—Sectarismo de la educación musical, por JUAN ORREGO SALAS.....	32
ENCUESTA SOBRE LA MUSICA MODERNA.....	37
CRONICA RETROSPECTIVA.—Scarlatti, en el ocaso del siglo XVII.....	53
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS. —Pascua de América.....	55
CONCIERTOS, LIBROS RECIBIDOS, REVISTA DE REVIS- TAS, INDICES DEL AÑO 1947.	

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

ANDREU, ENRIQUE.—Tragedia de un Beethoven Negro. N.ºs 25-26.....	10
ARDÉVOL, JOSÉ.—El Grupo Renovación de La Habana. N.º 27.....	17
AYESTARÁN, LAURO.—La Música Escénica en el Uruguay, N.º 10.....	17
BRILLANT, MAURICE.—Música internacional o músicas nacionales, N.º 19	27
CARPENTIER, ALEJO.—La música contemporánea de Cuba, N.º 27.....	9
CLAVERO, LUIS.—Nueva metodología instrumental, N.º 24.....	34
CHASE, GILBERT, Fundamentos de la cultura musical en Latino-América, N.ºs 25-26.....	55
DUMESNIL, RENÉ.—El divorcio entre compositores y público, N.º 19....	28
GAYÁN, ELISA.—La enseñanza del piano a los niños, N.º 27.....	28
HELFRITZ, HANS.—Música y danzas de Arabia del Sur, N.º 27.....	21
LANGE, FRANCISCO CURT.—Directores, empresarios, orquesta y público, N.º 24.....	18
LAWLER, VANETT.—Madurez de la Música del Nuevo Mundo, N.º 24....	27
ORREGO SALAS, JUAN.—Aarón Copland. Un músico de Nueva York, N.ºs 22-23.....	6
MUSICA Y VIDA:	
N.ºs 20-21. Hablando de nuevos programas.....	30
Divergencias entre un músico y un «manager»....	31
N.ºs 22-23. Laberinto de la terminología musical.....	55
N.º 24. ¿Qué es la Musicología?.....	39
N.ºs 25-26. Hábitos y preferencias en música.....	33
N.º 27. Sectarismo de la educación musical.....	32
EDICIONES MUSICALES:	
A. Ginastera, «Lamentaciones de Jeremías Profeta», N.º 27....	63
J. Ibert, «Diana de Poitiers», N.º 27.....	65
PEREIRA SALAS, EUGENIO:	
EL RINCON DE LA HISTORIA:	
N.º 19. Los primeros directores de orquesta en Chile.....	46

	PÁG.
N. <sup>os</sup> 20-21. Las Primeras Sociedades Filarmónicas a lo largo del país . . . . .	62
N. <sup>os</sup> 22-23. Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena . . . . .	76
N. <sup>o</sup> 24. El Centenario de la Canción Nacional . . . . .	70
N. <sup>os</sup> 25-26. Don Miguel de Cervantes Saavedra y la Música . . . . .	62
N. <sup>o</sup> 27. Pascua de América . . . . .	55
<b>EDICIONES MUSICALES:</b>	
I. Aretz-Thiele, «Música tradicional argentina», N. <sup>o</sup> 19 . . . . .	48
Guisseppi Mazzini, «Etnofonía sud-americana», N. <sup>o</sup> 19 . . . . .	49
P. G. Brewster, «Ballads and Song of Indiana», N. <sup>o</sup> 19 . . . . .	49
G. Mazzini, «Il Bambino nell Arte Musicale visto da un médico», N. <sup>os</sup> 20-21 . . . . .	68
A. Carpentier, «La Música en Cuba», N. <sup>os</sup> 22-23 . . . . .	77
«The American Singer», N. <sup>os</sup> 22-23 . . . . .	78
J. Subirá, «Historia de la música teatral en España», N. <sup>o</sup> 24 . . . . .	72
L. Ayestarán, «Fuentes para el estudio de la música colonial uruguayana», N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	66
R. S. Boggs, «Folklore Bibliography for 1946», N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	67
QUIROGA, DANIEL.—Aspectos de la Opera en Chile en el siglo XIX, N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	6
Crítica de Conciertos, N. <sup>o</sup> 19, pág. 34. N. <sup>os</sup> 20-21, pág. 36. N. <sup>os</sup> 22-23, pág. 60. N. <sup>o</sup> 24, pág. 54. N. <sup>os</sup> 25-26, pág. 52.—N. <sup>o</sup> 27 . . . . .	48
SALAS VIU, VICENTE.—El Público y la Creación Musical. (1. <sup>a</sup> parte), N. <sup>o</sup> 19 . . . . .	11
El Público y la Creación Musical. (2. <sup>a</sup> parte), N. <sup>os</sup> 20-21 . . . . .	22
El Público y la Creación Musical. (3. <sup>a</sup> parte), N. <sup>os</sup> 22-23 . . . . .	48
<b>MUSICA Y VIDA:</b>	
El espíritu indestructible, N. <sup>o</sup> 24 . . . . .	41
El canto coral en la Universidad, N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	35
<b>EDICIONES MUSICALES:</b>	
R. Hofman, «Un Siècle d'Opera Russe», N. <sup>o</sup> 19 . . . . .	49
I. Strawinsky, «Poética Musical», N. <sup>os</sup> 20-21 . . . . .	66
Davison, Thompson and Apel «Historical Anthology of Music», N. <sup>os</sup> 22-23 . . . . .	78
E. M. Torner, «El Folklore en la Escuela», N. <sup>o</sup> 24 . . . . .	72
M. Severn, «Sandler's Wells Ballet at Covent Garden», N. <sup>o</sup> 24 . . . . .	73
O. Mayer-Serra, «El estado presente de la música en México», N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	64
T. M. Finney, «Aprenda a oír música», N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	65
A. Salazar, «La Música en la Sociedad Europea», N. <sup>o</sup> 27 . . . . .	58
C. Beaumont, «Ballet Design. Past and Present», N. <sup>o</sup> 27 . . . . .	60
Boletín Latinoamericano de Música, N. <sup>o</sup> 27 . . . . .	61
<b>SANTA CRUZ, DOMINGO.—EDITORIALES:</b>	
N. <sup>o</sup> 19. Música chilena en la radio . . . . .	3
N. <sup>os</sup> 20-21. El fanatismo político y los conciertos . . . . .	3
N. <sup>o</sup> 24. Plan de fomento a la creación musical . . . . .	3
N. <sup>os</sup> 25-26. En torno a la Música de Cámara . . . . .	3
N. <sup>o</sup> 27. Unidad de las Entidades Musicales . . . . .	3
SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA.—Generalidades sobre pregones, N. <sup>os</sup> 25-26 . . . . .	30

## 3.º—DE PRIMERAS AUDICIONES Y COMPOSICIONES CHILENAS

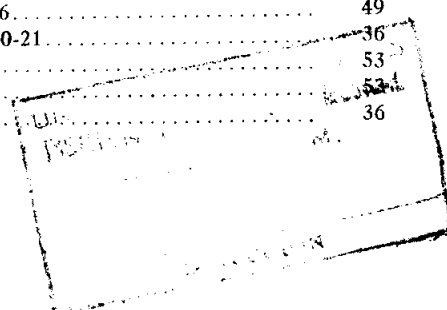
	PÁG.
AMENGUAL, RENÉ.—Suite para flauta y piano, N.ºs 22-23 .....	68
El Vaso, N.ºs 25-26 .....	49
BACH, ERNST.—Sonata en Re mayor, N.ºs 20-21 .....	44
BACH, J. SEBASTIÁN.—Cantata N.º 4, N.ºs 20-21, pág. 37. N.º 24 .....	61
El Arte de la Fuga, N.ºs 22-23 .....	65
BRAHMS, JOHANNES.—Obertura «Festival Académico», N.º 24 .....	54
BECERRA, GUSTAVO.—Suite para cuerdas, N.ºs 25-26 .....	49
BRITEN, BENJAMÍN.—Sinfonía de Requiem, N.ºs 22-23 .....	64
CAAMAÑO, ROBERTO.—Baladas Amarillas, N.ºs 22-23 .....	68
CASAL CHAPI, ENRIQUE.—Homenaje a Falla, N.º 19 .....	36
CASANOVA VICUÑA, JUAN.—Erase un Rey, N.º 19, pág. 38. N.ºs 20-21, pág. 48, N.º 24 .....	54
El Huaso y el Indio, N.ºs 20-21 .....	52
CULLELL, AGUSTÍN.—Danzas Catalanas, N.ºs 25-26 .....	50
DVORAK, ANTONIN.—Variaciones Sinfónicas, N.º 24 .....	55
FALLA, MANUEL DE.—Fantasía Bética, N.ºs 20-21 .....	43
FAURE, GABRIEL.—Misa de Requiem, N.º 24 .....	61
Pélleas y Melisande, N.ºs 22-23 .....	60
FOCKE, FREE.—Tres Estudios para piano, N.ºs 25-26 .....	57
GINASTERA, ALBERTO.—Impresiones de la Puna, N.ºs 22-23 .....	67
HELFRITZ, HANS.—Cinco movimientos para violín y cello, N.º 24 .....	66
Concertino para piano y orquesta, N.ºs 25-26 .....	50
HURTADO JORQUERA, RAMÓN.—Dos Danzas Burguesas, N.ºs 25-26 .....	50
IRELAND, JOHN.—Concierto para piano y orquesta, N.ºs 22-23 .....	62
KNIPPER y SCHECHTER.—Tres Danzas Populares de la Rusia Asiática, N.ºs 22-23 .....	62
LENG, ALFONSO.—Canto de Invierno, N.ºs 20-21 .....	36
LETELIER, ALFONSO.—Cuatro Canciones de Cuna, N.ºs 25-26 .....	55
MARTINU, BOHUSLAV.—Segunda Sinfonía, N.ºs 20-21 .....	42
MILHAUD, DARIUS.—Introducción y Marcha Fúnebre, N.ºs 22-23 .....	63
MONTECINOS, ALFONSO.—Otoñal. Yo no sé cuáles manos..., N.ºs 22-23, N.º 27 .....	68
N.º 27 .....	66
MOZART, WOLFGANG A.—Sinfonía en Do mayor (Linz), N.º 24 .....	57
ORREGO SALAS, JUAN.—Escenas de Cortes y Pastores, N.ºs 20-21 .....	40
Romance a lo Divino, N.ºs 20-21 .....	36
Cantata de Navidad, N.ºs 20-21, pág. 53. N.º 24 .....	56
Variaciones y Fuga sobre un Pregón, N.ºs 22-23, pág. 59. N.º 24 .....	53
Suite para piano, N.ºs 25-26 .....	58
PACHECO, SANTIAGO.—Intermezzo para flauta y cuerdas, N.ºs 25-26 .....	50
PEÑA, JORGE.—Versión para orquesta de cámara de la «Pavana para una Infanta Difunta» de Mauricio Ravel, N.ºs 25-26 .....	50
POULENC, FRANCIS.—Letanías a la Virgen Negra, N.º 24 .....	67
RAMEAU, JEAN PHILIPPE.—Suite de Danzas, N.ºs 22-23 .....	64
RAVEL, MAURICE.—Dafnis y Cloe, N.ºs 22-23 .....	60

	PÁG.
REGER, MAX.—Variaciones sobre un coral, N.º 24 .....	57
RIESCO, CARLOS.—Semblanzas Musicales, N.ºs 22-23 .....	59
SANTA CRUZ, DOMINGO.—Preludios Dramáticos, N.ºs 20-21 .....	37
Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas, N.ºs 22-23 .....	60
Sinfonía Concertante, N.ºs 25-26 .....	57
Cinco Poemas Trágicos, N.ºs 25-26 .....	58
La Lluvia Lenta, N.º 27 .....	67
SCHUBERT, FRANZ.—Décima Sinfonía en Do mayor, N.º 24 .....	56
SHOSTAKOVITCH, DIMITRI.—Concierto para piano y orquesta, N.ºs 20-21 .....	39
SORO, ENRIQUE.—Sinfonía Romántica, N.ºs 20-21 .....	37
Suite en Estilo Antiguo, N.ºs 20-21 .....	37
Tema con Variaciones, N.º 20-21 .....	37
Aires Chilenos, N.ºs 20-21, pág. 37.—N.º 27 .....	46
Declaración, N.º 24 .....	53
Impresiones Líricas, N.ºs 25-26 .....	56
Danza Fantástica, N.º 27 .....	46
Andante Apasionado, N.º 27 .....	78
STRAUSS, RICHARD.—Metamorfosis, N.º 24 .....	55
STRAWINSKY, IGOR.—Scherzo a la rusa, N.º 24 .....	57
TOSAR, HÉCTOR.—Toccata, N.º 24 .....	60
Concertino para piano y orquesta, N.º 24 .....	60
URRUTIA BLONDEL, JORGE.—Cortejo de Santos Labradores, N.ºs 20-21 .....	40
Danza de la Buena Cosecha, N.ºs 20-21 .....	41
Pastoral de Alhué, N.ºs 25-26 .....	56
URZÚA GUARDIA, ARMANDO.—Ave María, N.º 24 .....	62
VAN DOOREN, EDUARDO.—Preludio y Fuga en Re, N.º 24 .....	61
VOGEL, VLADIMIR.—Rítmica Ostinata, N.ºs 22-23 .....	63
WALTON, WILLIAM.—Concierto para viola y orquesta, N.ºs 20-21 .....	40

#### 4.º—DE INTERPRETES, PERSONAS Y CONJUNTOS CITADOS

AGUILAR, ARMANDO.—N.ºs 25-26 .....	49
AMENGUAL, RENÉ.—N.º 24 .....	49
AMICARELLI, FRANCISCO.—N.º 19 .....	35
ANDURAIN, PEDRO D'.—N.º 24 .....	66
ARANCIBIA, MARIO.—N.ºs 20-21 .....	45
ARNELLO, YOLANDA.—N.ºs 25-26 .....	51
ASTUDILLO, JORGE.—N.ºs 20-21 .....	45
BACKHAUS., WILHEM.—N.º 27 .....	50
BAEZA, MARIO.—N.º 24, pág. 52.—N.ºs 25-26, pág. 35.—N.º 27 .....	67
BALLET DE LA ESCUELA DE DANZA.—N.ºs 20-21, pág. 37.—N.º 19, pág. 35.—N.º 27 .....	48
BARROS, CARMEN.—N.º 24 .....	60
BARZIN, LEÓN.—N.ºs 20-21 .....	53
BOETTICHER, LILO.—N.ºs 23-23 .....	66
BOTKA, LOLA.—N.º 27 .....	49
BRAVO, JUAN.—N.ºs 22-23, pág. 68.—N.ºs 25-26 .....	57
BREAUX, ADELE.—N.º 24 .....	67

	Pág.
BUNSTER, PATRICIO.—N.º 27.....	50
BUSCH, FRITZ.—N.º 24, pág. 51.....	54
CÁCERES, LUIS.—N.º 27.....	49
CARVAJAL, ANA DE.—N.º 24.....	53
CASANOVA VICUÑA, JUAN.—N.ºs 20-21.....	51
CASELLA, ALFREDO.—N.ºs 22-23.....	57
CASTILLO, ERASMO.—N.º 27.....	67
CENTRO DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL, N.ºs 25-26.....	51
CIMAGLIA, LÍA.—N.º 19.....	37
CORO ANA MAGDALENA BACH.—N.º 24.....	60
CORO DEL HOGAR DE NIÑOS N.º 2.—N.º 27.....	45
CORO FEMENINO DE LA ESCUELA MODERNA DE MÚSICA.—N.º 24.....	67
COROS POLIFÓNICOS DE CONCEPCIÓN.—N.º 19, pág. 34.—N.ºs 20-21, pág. 37.—N.º 24, pág. 61.—N.ºs 25-26.....	62
CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.—N.º 24, pág. 52.—N.ºs 25-26, pág. 35.—N.º 27.....	46
CRUZ GUZMÁN, SANTIAGO.—N.º 24.....	52
CULLELL, AGUSTÍN.—N.ºs 20-21, pág. 44.—N.ºs 22-23, pág. 67.—N.ºs 25-26.....	49
CULLELL, MARÍA CLARA.—N.ºs 20-21.....	44
CHARLES, JUAN.—N.ºs 25-26.....	54
DAHN, OSCAR.—N.ºs 25-26.....	54
DOIS, MONCHA.—N.ºs 25-26.....	53
DURÁN, DELIA.—N.ºs 25-26.....	54
FARIÑA, OLGA.—N.º 24.....	66
FERNÁNDEZ, HUGO.—N.ºs 22-23.....	62
FISCHER, ZOLTAN.—N.ºs 20-21, pág. 40.—N.ºs 25-26.....	55
FISCHER-WAISS, EDITH.—N.ºs 25-26.....	58
FOCKE, FREE.—N.ºs 25-26.....	57
FRANULIC, DOBRILA.—N.ºs 20-21.....	46
FUENTES, ARNALDO.—N.ºs 20-21.....	44
GACITÚA, OSCAR.—N.ºs 25-26, pág. 51.....	57
GARCÍA DE PAREDES, DIEGO.—N.º 24, pág. 65.—N.º 27.....	52
GARRIDO, PABLO.—N.º 24.....	66
GARRIDO, RAÚL.—N.º 24.....	66
GIUSTI, ENRIQUE.—N.ºs 25-26.....	53
GODOY, GENARO.—N.º 24.....	62
GONZÁLEZ, RUTH.—N.ºs 20-21, pág. 43.—N.ºs 22-23, pág. 68.—N.ºs 25-26, pág. 51, 53.—N.º 27.....	52
GONZÁLEZ, SOFÍA.—N.ºs 25-26.....	49
HAUSER, BLANCA.—N.º 24.....	62
HERMANSEN, BLANCHETTE.—N.º 27.....	50
HERRERA DE LÓPEZ, ADRIANA.—N.º 24.....	56
HOFFTER, TERESA.—N.ºs 25-26.....	49
HURTADO JORQUERA, RAMÓN.—N.ºs 25-26.....	49
IDE, ROBERTO.—N.º 19, pág. 34.—N.ºs 20-21.....	36
ILABACA, OSCAR.—N.ºs 25-26.....	53
INFANTAS, JORGE.—N.ºs 25-26.....	53
KLEIBER, ERICH.—N.º 19.....	36



	PÁG.
KOCH, HERMANN.—N.º 24, pág. 53.—N.ºs 25-26.....	66
KRAHN, LAURA P.—N.º 24.....	53
LEHMAN, RODOLFO.—N.ºs 20-21.....	46
LOBO, INÉS.—N.ºs 22-23.....	66
LÓPEZ, ALBERTO.—N.ºs 25-26.....	53
LOYOLA, HERMANAS.—N.º 24.....	67
LOYONNET, PAUL.—N.º 24.....	64
MAIRA, CARMEN.—N.º 27.....	49
MALINCONI, TOSCA.—N.ºs 25-26.....	53
MARCELLI, NINO.—N.º 24.....	51
MARUENDA, ALBOR.—N.º 24.....	64
MATEUCCI, JUAN.—N.º 27.....	52
MATIELLO, CARLOS.—N.º 19.....	35
MATTHOS, EDWARD.—N.ºs 20-21.....	46
MAYNOR, DOROTHY.—N.º 24.....	63
MEDINA, ARTURO.—N.º 19, pág. 34.—N.ºs 20-21, pág. 37.—N.º 24.....	62
MOLINO MURILLO, MARÍA.—N.ºs 25-26.....	51
MONTECINOS, ALFONSO.—N.ºs 20-21, págs. 43, 44.—N.ºs 22-23, pág. 67.— N.º 24, pág. 51.—N.ºs 25-26.....	51
MORAGA, ARMANDO.—N.ºs 25-26.....	56
MUNITA, IRMA.—N.º 24, pág. 65.—N.ºs 25-26.....	53
NOBILE, RENÉ.—N.ºs 22-23.....	57
ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE.—En todos los números repetidas citas.	
ORREGO SALAS, TERESA.—N.ºs 20-21, pág. 53.—N.º 24.....	60
OTVOS WERNER, MAGDALENA.—N.º 24, págs. 53, 63.—N.ºs 25-26.....	55
OXLEY, CARLOS.—N.º 24.....	66
OYUELA, CLARA.—N.º 19.....	35
PACHECO, SANTIAGO.—N.ºs 25-26.....	43
PARADA, OLINFA.—N.ºs 25-26.....	51
PARAY, PAUL.—N.ºs 20-21, pág. 32.—N.ºs 22-23, pág. 60.—N.º 24.....	58
PEÑA, JORGE.—N.ºs 25-26.....	49
PERCEVAL, JULIO.—N.º 19.....	35
PESCHT, RUDOLF.—N.º 27.....	49
PINTO DE VIEL, INÉS.—N.º 27.....	45
QUINTANO, ATILIO.—N.º 24.....	66
RACCAGNI, HERMINIA.—N.ºs 20-21.....	39
RENARD, ROSITA.—N.ºs 20-21.....	47
RICHEPIN, ELIANE.—N.ºs 22-23, pág. 61.—N.º 24.....	62
RONCAL, VIRGINIA.—N.º 27.....	50
RUDI, DANILO.—N.ºs 25-26.....	54
SADOWSKY, REAH.—N.ºs 22-23.....	53
SCHERCHEN, HERMANN.—N.ºs 20-21, pág. 33.—N.ºs 22-23, pág. 58.—N.º 24.....	65
SCHIPA, TITO.—N.º 24.....	66
SCHUSTER, JOSEPH.—N.ºs 20-21, págs. 41.....	45
SILVA, BENJAMÍN.—N.ºs 22-23.....	67
SILVA, GABRIEL.—N.ºs 25-26.....	54
SIMEK-VOJIK, ADOLFO.—N.º 24.....	53

	PÁG.
SOCIEDAD INTERNACIONAL DE MÚSICA «EUPHONIA».—N.º 24.....	65
SOCIEDAD NUEVA MÚSICA.—N.ºs 22-23, pág. 67.—N.º 24, pág. 66.—N.ºs 25-26 .....	51
SOCIEDAD MUSICAL MOZART, Orquesta de Cuerdas de la.—N.ºs 22-23..	67
SOCIEDAD MUSICAL UNIVERSITARIA DE CONCEPCIÓN.—N.ºs 22-23, pág. 59.—N.º 24 .....	53
SOCIEDAD MUSICAL SANTA CECILIA DE CHILLÁN.—N.ºs 22-23.....	59
SOCIEDAD MUSICAL DE OSORNO.—N.º 24.....	53
SOLARI, MALUCHA.—N.º 24.....	51
SORO, ENRIQUE.—N.º 19, pág. 34.—N.ºs 20-21, pág. 37.—N.º 24, pág. 49.—N.º 27 .....	46
SOUBLETTE DE VALDÉS, SYLVIA.—N.ºs 25-26.....	57
SPAARWATER, JAN.—N.ºs 22-23.....	67
STOCK, CLARA.—N.ºs 25-26.....	53
STOCK, ILJA.—N.ºs 20-21.....	44
TEVAH, VÍCTOR.—En todos los números repetidas citas.	
TOSAR, HÉCTOR.—N.º 24, págs. 50.—N.ºs 25-26.....	60
VALDÉS DE LETELIER, MARGARITA.—N.ºs 25-26.....	57
VALLE, ELIANA.—N.º 24, pág. 63.—N.º 27.....	45
VERBITZKY, SONIA.—N.º 24.....	64
VERDUGO, JOSÉ.—N.º 27.....	50
VILLARROEL, HUGO.—N.º 27.....	50
VINAY, RAMÓN.—N.ºs 20-21.....	35
UNANUE, ALFONSO.—N.º 27.....	50
UTHOFF, ERNST.—N.º 27.....	48
WANG, FREDY.—N.º 24, pág. 60.—N.ºs 25-26.....	55
WOSS, FRITZ.—N.º 19.....	37
ZUPPINGER, ELIZABETH.—N.ºs 22-23.....	66