

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

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

**28**

---

**ABRIL - MAYO 1948**

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 4.º Santiago de Chile, Abril-Mayo de 1948 N.º 28

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

## SUMARIO

### EDITORIAL

<i>Música de la tierra de nadie</i> . . . . .	3
VICENTE T. MENDOZA.— <i>La canción chilena en México</i> . . . . .	7
ELISA GAYÁN.— <i>La primera Convención de Educadores Musicales</i> . . . . .	22

### PANORAMA EUROPEO

<i>Nueva música francesa, por Francis Poulenc</i> . . . . .	28
<i>La música en Italia desde 1944, por Alfredo Casella.</i> . . . .	31
<i>La música checa de post-guerra, por Karel Reiner</i> . . . . .	33
<i>Situación actual de la música en Hungría, por Imre Kun</i> . . . . .	36
<i>Noticiario de otros países</i> . . . . .	36

### MUSICA Y VIDA

<i>Geometría musical.</i> . . . .	39
-----------------------------------	----

### CRONICA

<i>Noticias</i> . . . . .	42
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga Novoa</i> . . . . .	46

### CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Recuerdos sobre la formación de un músico</i> . . . . .	53
--	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>La música y la Universidad de San Felipe</i> . . . . .	55
---	----

EDICIONES . . . . .	57
LIBROS RECIBIDOS . . . . .	65
LIBROS APARECIDOS . . . . .	66
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	66

## EDITORIAL

### MUSICA DE LA TIERRA DE NADIE

**H**ACE exactamente un año que, como editorial de esta revista, publicamos un artículo titulado «El Fanatismo Político y los Conciertos», destinado a precisar nuestros puntos de vista frente a una extraordinaria campaña de índole político-musical, en la cual algunos articulistas censuraban el hecho de que en Chile se ejecutara música rusa, sinónimo para ellos de comunismo y contenedora, en forma implícita, de mensajes o sugerencias de índole marxista. En nuestro editorial, escrito con bastante calor y animado por el fastidio que tan peregrinas interpretaciones de la música producen en el ánimo de la gente culta, sostenía lo que parece evidente: y es que la música sinfónica, la música pura de la cual se trataba, no puede ser asimilada ni entendida como mensajera de contenidos extramusicales y que, por lo tanto, la música rusa, anterior o posterior al establecimiento del comunismo, no puede ser eliminada de los programas en donde la representan sus grandes compositores, sin cometerse en ello una falta de criterio o simplemente un acto de incultura e ignorancia.

Pero, el mundo que vivimos, lleno de locuras y de posiciones fanáticas en todo sentido, nos preparaba hechos que habrán dejado atónitos a los que en el año 1947 señalaban, por ejemplo, a Prokofieff como propagandista soviético: las mismas obras de este compositor, imbuídas según algunos de marxismo, han sido declaradas como «resurrección de la ideología burguesa dominada por la influencia de la música moderna y decadente de la Europa Occidental y de Estados Unidos». Toda esta música, que hace pocos meses apareciera entre nosotros teñida de rojo, para las declaraciones del Comité Central del Partido Comunista Ruso, sigue «una tendencia formalista contraria al pueblo...» Es decir, que las composiciones de los grandes músicos contemporáneos rusos, sin excluir a Prokofieff, Schostakovich, Khachaturian, Schebalin, etc. están

---

desde ahora en adelante colocadas en la tierra de nadie y proscritas por los unos y por los otros.

Estas condenaciones político-estéticas, nos vienen a confirmar cuanto dijimos acerca del peligro que se cierne sobre el arte actual, cuando su apreciación cae en manos de individuos, de grupos u organismos cuyo estado de obsesión les provoca verdaderas barreras mentales y tremendas equivocaciones.

Debemos insistir. La música, si bien refleja el estado de la cultura, el fluir de las ideas, las inquietudes y las preferencias de una época y de un estado social determinado, no por su condicionamiento a los factores históricos está encadenada en forma que represente, casi de una manera material, las condiciones de vida, el pensamiento religioso o político, como puede hacerlo, por ejemplo, la literatura. Esta posición bien clara de la música, la analizamos el año último y dejamos establecido que, distinguiendo lo que se llama música pura de lo que es el arte mixto, hay que reconocer la inhabilidad del primero para sugerir o expresar otra cosa que no sea la belleza musical en sí misma, a la vez que la posibilidad que el segundo tiene, para adaptar la expresión musical en torno a sugerencias, argumentos o textos que pueden relacionarse con ideas y contenidos históricos, filosóficos o poéticos, que a su vez dependen o se relacionen con ideologías políticas. En esto el Soviet ha sido perfectamente lógico, ya que desde su punto de vista el arte, como todas las demás cosas, entre ellas, hasta la filosofía, debe ser un arma de combate y un instrumento de propaganda y de lucha, un inmenso affiche, un cartelón que lo invade todo y que tiene por fin exclusivo el servir al establecimiento de la dictadura del proletariado en el mundo. Por eso el Comité Central de Moscú ha condenado a los compositores que se sirven de las «intrincadas estructuras de las formas sinfónicas instrumentales para descuidar la ópera, la música coral y las canciones folklóricas»; es decir, los compositores soviéticos deben volver las espaldas a la música pura y, a través de la composición con textos que permitan dar a la música una «dirección realista, fundamentada en la utilización de la herencia del pueblo ruso», deben hacerse accesibles a los fines proselitistas del comunismo.

Las declaraciones del Comité Central del Partido Comunista Ruso, sin embargo, no se han limitado a formular los dogmas de tipo práctico anteriores, sino que han invadido, y es aquí en donde nos parece más inaudita su actitud, el campo técnico y han procurado fijar normas para la composición que puede ser admitida en los

---

países soviéticos. En estos puntos volvemos a escuchar en forma casi textual las declaraciones de principios que los corifeos de Adolfo Hitler utilizaron para proscribir, negar y tratar de destruir el arte contemporáneo. Incluso en los postulados soviéticos, aparece la calificación de arte degenerado, el «entartete Kunst» de los nazis alemanes, símbolo para ellos del *bolchevismo* y del judaísmo...

Para los novísimos estetas de Moscú, la música rusa ha sido invadida por «distorsiones formalistas y tendencias antidemocráticas ajenas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos, por la negación de los principios fundamentales de la música clásica, por la propaganda de la atonalidad, de la disonancia y de la desarmonía, que son presentadas como progreso y novedad en el desarrollo de las formas musicales; por la renunciación de tan importantes fundamentos de la creación musical como la melodía; por una verdadera pasión hacia turbias combinaciones neuropáticas, que transforman la música en una cacofonía y en un amontonamiento caótico de sonidos...» Quien lee las anteriores declaraciones no puede sino pensar que está frente al pensamiento de todo lo más retrógrado, que los extremos se tocan de una manera inverosímil. Quienes campean y luchan en el mundo por la extrema avanzada, por la revolución y por la reforma de nuestras costumbres y maneras de vivir, aparecen así hablando con la pasión reaccionaria y oscura de la crítica más atrasada y añeja de hace cincuenta años. Uno se explica así el incendio de la Biblioteca de Alejandría por las hordas fanáticas mahometanas y las peores condenaciones dogmáticas de Calvino sobre las formas del arte musical. La nueva barbarie ejemplifica y justifica todas las antiguas.

El Soviet habla del estado poco satisfactorio de la música rusa actual y señala las «corrompidas teorías» de los que creen poder apartarse de la comprensión del pueblo, basados en que éste no está a su altura y que las obras musicales avanzadas vendrán a ser comprendidas dentro de un siglo. El Comité Central recordó la condenación recaída en 1936 sobre la obra «Lady Macbeth de Mtsensk» de Schostakovich, a causa de su abandono «de las mejores tradiciones del clasicismo ruso y *occidental*» que el compositor había abandonado como cosa vieja y pasada de moda, «tratando despectivamente como epígonos y plagiarios a los compositores que conscientemente procuran dominar los métodos de la música clásica». Lo más grave es que, si hemos de creer las publicaciones hechas por la prensa el 16 de Febrero último, tanto Khachaturian como Prokofieff, a los pocos días de decretadas las censuras, habrían formu-

---

lado declaraciones de sumisión obediente a las nuevas teorías conservadoras del Soviet. A tanto puede llegar la coacción de un régimen implacable sobre el espíritu de los artistas.

Para los que creemos en los destinos del arte y los confrontamos con el acaecer histórico, esta posición ultrarreaccionaria del comunismo frente al arte no nos sorprende y no nos escandaliza en la forma como se han sentido burlados quienes en todo el mundo veían en el arte soviético la última palabra de la evolución y la expresión más auténtica del futuro, como también los que le negaban toda cualidad porque venía de las orillas del Neva. La música seguirá su curso a pesar de las condenaciones y de quienes pretendan esclavizarla en nombre de principios que no son los que con ella se relacionan.

Lo que parece difícil de imaginar es cómo un hombre como Prokofieff, sin duda el valor más sólido de la música rusa actual, habrá de resignarse a reformar su técnica y a remedar a los «clásicos del occidente» (que no sabemos por qué no simbolizan la burguesía de su tiempo, tal vez aceptable por las teorías totalitarias de José II o de la Santa Alianza) o a convertirse en un nuevo Rimsky-Korsakoff fabricado por receta y por mandato del Estado.

Todo este proceso tristísimo y vergonzoso para la cultura contemporánea comenzó en los regímenes del fascismo y del nazismo y ahora brota en Rusia con verdadera violencia, con la pasión fanática que el momento presente parece llevar como signo distintivo. Es una respuesta inesperada a los polemistas del año último; ella hará reflexionar a todos los que no han perdido por completo la capacidad de juicio y la independencia de sus ideas. Por nuestra parte, seguiremos creyendo en las grandes obras de Prokofieff que, por fortuna, circulan en un mundo que no ha de quemarlas por heréticas.

D. S. C.

# LA CANCION CHILENA EN MEXICO

P O R

Vicente T. Mendoza

**S**E puede decir, sin riesgo de exagerar ni de equivocarse, que la música popular de los diversos países conquistados por España fué netamente peninsular y mantuvo puros sus caracteres hasta finalizar el siglo XVIII; pero parece ser cierto también, que hacia los primeros años del siglo XIX cada uno de dichos países iba madurando, adquiriendo personalidad propia y tiñendo con su propio matiz todos esos cantos importados de España que aflúan a las costas americanas sucesivamente, desde el descubrimiento.

También viene a ser fácilmente probable que el verdadero factor que influenciara a los diversos países hispanoamericanos en su música propia fué la cristalización del sentimiento español por medio de todos los ingredientes literarios y musicales que dieron nacimiento a la Tonadilla Escénica; que floreció en la Península desde mediados del siglo XVIII y dió frutos sazonados al terminar dicha centuria.

Entre los elementos que dieron vida, desarrollo y plenitud a la Tonadilla Escénica, se deben mencionar la Seguidilla, las Coplas, las Tonadas, las Boleras y demás cantos del pueblo que habían ascendido a los escenarios de las principales ciudades de España. Entre estos elementos aparecen algunas derivaciones, como el «Caramba» y la «Tirana», con algunos otros de existencia más remota, como el «Ay, ay, ay», y otros tipos de canto andaluz, tales como el Fandango y la Guajira. Todos estos ingredientes perfectamente mezclados y saturados con el aire de la tierra americana, tuvieron que aflorar en medio de las luchas por la libertad, y así cada país, al lograr su propia personalidad, estaba produciendo los primeros tipos de canto regional y elaboraba, de hecho, su propia música.

Por lo antes dicho es justificado hablar de música chilena en México, pues aunque, en principio, como quedó asentado ya, nuestra música fué de ascendencia hispánica, ya hacia la segunda década del siglo XIX se distinguía fácilmente la fisonomía de cada uno de los países hispanoamericanos.

Durante el gobierno colonial las comunicaciones entre Chile y México fueron frecuentes y continuadas, especialmente entre los puertos de Valparaíso y Acapulco. Y son bien reconocidas las cualidades de marinos que tienen los chilenos, especialmente los de la

---

Isla de Chiloé. Es perfectamente factible que muchos individuos de Chile y de México se hayan intercambiado; mas no existen pruebas hasta ahora de este fenómeno cultural en canciones procedentes de esa época.

Al tener lugar la Independencia de los países de América, España retiró sus barcos y, con raras excepciones, hubo comunicación directa durante las primeras décadas del siglo XIX entre Valparaíso y Acapulco; pero fué en 1850, al descubrirse las minas de oro de California y al afluir hacia este lugar millares de individuos de todas las nacionalidades, cuando los barcos chilenos volvieron a tocar Acapulco, como escala, antes de dirigirse a las aguas californianas. Hacia estas fechas, la personalidad de ambas naciones había logrado ya su perfil definitivo y es entonces cuando los marinos y emigrantes, procedentes del Sur, en sus breves o largas permanencias en Acapulco (según el estado del tiempo) dejaron como huella de su paso entre las gentes de la costa de Guerrero, de extraordinario sentido musical y de notables facultades asimiladoras, las canciones que hasta hoy siguen conservando sus características regionales y el nombre de «chilenas». La distinguida y culta profesora mexicana Elena Landázuri, a quien debemos esta información, nos dice que su padre fué justamente quien en repetidas ocasiones condujo de Valparaíso a Acapulco y a California numerosos individuos que fueron a trabajar a las minas de oro, y aun conserva en sus recuerdos cómo su padre entonaba muchos cantos que concluían con la expresión: *Tirana ná*, que ella presume aprendió él en Chile. La presencia en ambos países del «Ay, ay, ay»; «Cielitos», «Carambas» y «Tiranas» no constituye una prueba definitiva de la existencia chilena en México, pues tanto pudieron ir como venir y aun cruzarse en el camino y en estas circunstancias estarían: el «Cuando», el «Gato» o «Mis, mis», y aun la Sajuriana, alguna de cuyas coplas la encontramos en nuestro Jarabe Parreño; pero no así la Zamba, la Cueca y la canción, bien conocida en nuestra costa sur, con el nombre de Chilena.

La distribución geográfica de estos cantos es una prueba clara y elocuente de la procedencia indicada, pues el puerto de Acapulco viene a ser el centro de difusión y es toda la costa desde Sinaloa a Oaxaca, la faja en donde aun subsisten estos cantos. Las recolecciones llevadas a cabo en estos últimos años por las misiones culturales de la Secretaría de Educación Pública, por algunos particulares y por mí, entregan una verdadera riqueza de ejemplos sobre todo para los Estados de Guerrero y Oaxaca, quedando como ar-



---

quetipo aquella que se canta en la población de San Marcos, Guerrero, y que aún ha sido grabada en discos fonográficos con el nombre de «San Marqueña». Por el texto de su primera estrofa deducimos que se trata de una derivación de la Petenera tradicional adaptada y transformada por los trovadores del Estado de Guerrero; mas en su parte musical no conserva los caracteres de aquélla, sino que adquiere otros particulares que son posiblemente heredados de la República de Chile.

Analizando este ejemplo típico, encontramos, después de una Introducción formada por una frase normal de dos semiperíodos, la parte correspondiente al canto, también constituida por dos semiperíodos (el primero de los cuales se repite) seguidos de un estribillo que viene a ser un tercer semiperíodo. Repite la Introducción y tienen lugar entonces varios zapateados, tres o cuatro, con cambio de modalidad y desarrollados, puede decirse, en forma de variaciones, el último de los cuales da nuevamente entrada al canto.

La característica principal de la Chilena estriba en la riqueza rítmica, tanto en la melodía como en el acompañamiento instrumental, apareciendo en conflicto frecuente la combinación de los dos compases 6-8 y 3-4. Su belleza intrínseca estriba, pues, en la concordancia y en la contradicción de estos dos elementos, pues tan pronto melodía y acompañamiento aparecen en un compás como en el otro, sirviendo los momentos de conflicto como el paso de la sombra a la luz. El acompañamiento, frecuentemente en 6-8, lleva la segunda percusión dividida y cuando aparece en 3-4, unas veces marca los tiempos y otras los divide por mitad, que viene a ser una modalidad del ritmo del bolero español usado desde Panamá hasta Chile y Argentina.

También aparece como característica en la melodía de la Chilena el que, en sus semiperíodos, formados por cuatro compases, el primero de ellos esté en 6-8 y los tres restantes a tres tiempos o de otro modo, que los dos primeros compases vayan a tres tiempos, el tercero en 6-8 y el cuarto regrese a 3-4. Las combinaciones rítmicas continúan y además de la alternancia de la Guajira,—6-8, 3-4—, aparecen otras más ricas, como en el ejemplo de Teposcolula, en que el primer semiperíodo está en 3-4 y el segundo alterna sus compases como en la Guajira.

Incluiremos aquí algunos ejemplos literarios y musicales de Chilena, empezando por los del Estado de Guerrero, o sea la zona donde principió a usarse la canción.

# " La Sanmarqueña "

Chilena de la provincia de Guerrero  
Recopiló Daniel Baltazar

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system is an instrumental introduction. The second system contains the first line of lyrics: "Quiente pu-so Sanmar - que - ña - no te su-po-mar". The third system contains the second line of lyrics: "nom - bre va - le mas te hie - ro pues - to". Below the second line of lyrics, the word "Estribillo" is written. The fourth system contains the third line of lyrics: "la per - di - ción de los hom - bres San - mar - que ña - de mi". The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand.

Vá da San:ta Ma:ri-a que-na de m:ã. mo:ã.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of two staves each. The music is in G major and features various time signatures including 3/4, 6/8, and 3/2. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as slurs, ties, and triplets. The piece begins in 3/4 time, changes to 6/8, and then to 3/2. The right hand often plays chords and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. There are several triplet markings in the right hand of the third system.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a circled '4' above them, indicating a four-measure rest. The third system includes first and second endings, marked '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with a final chord in the seventh system.

*Quién te puso Sanmarqueña  
no te supo poner nombre;  
vale más te hubiera puesto  
la perdición de los hombres.  
Sanmarqueña de mi vida,  
Sanmarqueña de mi amor.*

*Palomas que andan volando  
le dirán a mi cielito  
que no me ande atormentando,  
que mi ausencia no es delito.  
Sanmarqueña de mi vida,  
Sanmarqueña de mi amor.*

*Entre el irme y el quedarme,  
estoy por no despedirme,  
quiero irme y quiero quedarme;  
pero ni quedarme ni irme.  
Sanmarqueña de mi vida,  
Sanmarqueña de mi amor.*

*Me despido, porque al cabo  
a la larga he de perder,  
a mi corazón le pago  
porque no me dé a saber.  
Sanmarqueña de mi vida,  
Sanmarqueña de mi amor.*

### ANDA NIÑA

ARCHIVO DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DEL INSTITUTO NACIONAL DE LAS BELLAS ARTES. RECOLECTÓ: DANIEL BALTAZAR, EN S. MARCOS, GUERRERO, EN 1932.

*La gallina se agacha  
y el gallo sube,  
la agarra del copete  
y la sacude.  
¡Qué risa me da!  
La agarra del copete  
y la sacude.  
¡Eso sí es verdad!*

*Anda niña, no desmayes,  
ven a estrechar al que te ama,  
abre la puerta de la calle,  
por tu hermosura, negra del alma.*

# “Anda, niña”

Chilena de la provincia de Guerrero

Recopiló Daniel Baltazar

The musical score is written for piano and voice. It consists of seven systems of music. Each system has a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is in a 2/4 time signature and includes lyrics in Spanish. The lyrics are: "La ga-li-na se a-go-cho y el ga-llo su-be... su-be... la a-ga-rra del co-pe-te y la sa-cr-de. Que ri-sa me da...! la da!" There are first and second endings marked with "1<sup>o</sup>" and "2<sup>o</sup>" above the piano part.

La ga-li-na se a-go-cho y el ga-llo

su-be... su-be... la a-ga-rra del co-

pe-te y la sa-cr-de. Que ri-sa me da...! la da!

Estribillo.

En-da ni-ña no des-ma-yas ven a estrechar al que te a-ma a-bre  
la puer-ta de la calle por tu her-mo-su-ra, na-gra del al-ma.  
D.C. y Fin

“En el llano grande”  
Chilena de la provincia de Guerrero.  
Recopiló Daniel Baltazar

Introducción

Al pa-sar por Llano Grande me cor-té un li-món ver-dio-so  
re-cuerdo de los a-bra-zos que me dió mi cie-lo her-mo-so.

*Al pasar por Llano Grande  
me corté un limón verdioso  
recuerdo de los abrazos  
que me dió mi cielo hermoso.*



“Este corazón que tengo”  
 Chilena de la provincia de Guerrero  
 Recopiló Daniel Baltazar

Es-té co-ra-zón que ten-go lo tengo pe-ro no es mi-o  
 La-ra la-la-lá lo-ra-lay la-ra la la la ra la-lay  
 es de-una huepue-te - qui-ta que vi-ve a orillas del ri-o.

*Este corazón que tengo  
 lo tengo, pero no es mío,  
 es de una huepue-te-guista  
 que vive a orillas del río.  
 Lara, la la lá laralai,  
 lara, lala, lara, larai.*

Seguiremos con las Chilenas del Estado de Oaxaca por ser la región que ocupa el segundo lugar en abundancia de este género.

Chilena de San Juan Teposcolula  
 Oaxaca  
 Cantó Delfino Solís, Recolectó Alfonso del Río.

Yo qui-sie-ra, si pu-die-ra, po-ner puen-tes a la mar mar pa-ra  
 que la vi-da mi-a de-ja-ra de na-ve-gar... gar..

*Yo quisiera, si pudiera,  
 poner puentes a la mar,  
 para que la vida mía  
 dejara de navegar.*

*Debajo del árbol canta  
 el pájaro cuando llueve,  
 suspira por la garganta  
 porque el corazón le duele.*

Por esta calle derecha  
anda mi amor que retoza  
por una morena hermosa  
que el alma me trae deshecha.

En la medianía del mar  
anda revolviendo un lirio,  
como no sabes de amores,  
no sabes lo que es martirio.

Tanto cantar y cantar,  
se me cerró la garganta,  
será porque no me dan  
de esa agüita que ataranta.

Antenoche a media noche  
me salí con un teniente  
y perdí yo en el desmoche  
mi botella de aguardiente.

Voy a dar la despedida  
como dió San Pedro en Roma,  
entre tantos gavilanes  
¿quién te llevará, paloma?

## Chilena de Putia Oaxaca Comunicada por el Sr. Francisco Cruz.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with similar note values. The lyrics are written below the notes.

So-bre las o-las del mar . . van y vie-nen las es-  
gu-mas con e-las te-hor-ion collar ge-ro to-das se me es-fu-man.

Sobre las olas del mar  
van y vienen las espumas,  
con ellas te haría un collar,  
pero todas se me esfuman.

Sobre la playa arenosa  
brillan conchitas moradas,  
con ellas te haré una rosa;  
pero no están aromadas.

En el Estado de Michoacán la canción Chilena se ha adentrado de la costa hasta la sierra, sin perder su nombre ni sus caracteres y aun el texto literario persevera, como puede verse por el ejemplo siguiente, emparentado con el de Guerrero: «Anda Niña».

## «El Gallo»

Chilena de Tingüindín, Michoacán  
Recolectó Alfonso del Río

Quien-tu-vie-ra la di-cha que tie-ne el ga-lló Mi-ra co-mo  
le-ha-ce al pi-sar la ga-li-na le  
mon-ta co-mo ca-ba-lló Mi-ra co-mo le-ha-ce *De*

Quién tuviera la dicha  
 que tiene el gallo  
     ¡Mira cómo le haced (bis)  
 al pisar la gallina  
 le monta como a caballo,  
     ¡Mira cómo le haced (bis)  
 la gallina se agacha  
 y el gallo sube.  
     ¡Mira cómo le haced (bis)  
 La pesca de la cresta  
 y la sacude.  
     ¡Mira cómo le haced (bis)  
 Debajo de la cama  
 de tío Ventura,  
     ¡Mira cómo le haced (bis)  
 estaba una gallina  
 temblando de calentura.  
     ¡Mira cómo le haced (bis).

Y por último, en el Estado de Sinaloa encontramos este ejemplo que viene a ser el mismo de Michoacán y Guerrero, quizá transportado por mar de Acapulco a Mazatlán y de este puerto a la capital del Estado. La difusión se comprueba observando el texto que aparece en forma de seguidilla y el asunto que trata que viene a ser el mismo.

# "La Gallina"

Chilena de Culiacán, Sinaloa  
Comunicó el Prof. Alfredo Ibarra, Jr.

Quien tu-vie-ra la di-cha de la ga-lli-na  
 qu'en el me-dio de la ca-lle se cu-lim-pi-na  
 Quien tu-vie-ra la di-cha del ga-llo gi-ro  
 qu'en el me-dio de la ca-lle pe-ga un sus-pi-ro.

*Quién tuviera la dicha  
de la gallina  
que en medio de la calle  
se culimpina. (bis)  
Quién tuviera la dicha  
del gallo giro  
que en el medio de la calle  
pega un suspiro. (bis).*

En investigaciones subsecuentes puede rastrearse la existencia de éstos tipos de canción a lo largo de la costa sur y aun en el interior de la altiplanicie; pero queda comprobada plenamente la existencia de la canción Chilena en los lugares arriba mencionados con una plenitud de vida exuberante.

Como fenómeno folklórico es interesante observarlo, ya que habiendo aparecido en nuestro país a mediados del siglo XIX, tiene cerca de un siglo de convivir entre nosotros y aun es probable que, al ser examinados los ejemplos contenidos en este trabajo por autoridades competentes de la república hermana del sur, encuentren que los caracteres con que se conserva en México ya no son los mismos con que subsiste actualmente en Chile. Es posible que entonces sea negada rotundamente la identidad de estos cantos y aun se dude de su ascendencia; pero a las objeciones que puedan surgir

---

podrá hacérseles la siguiente observación: que un género transportado a tierras remotas y a un ambiente diverso, durante más de tres cuartos de siglo, forzosamente debe haber adquirido nuevos matices y aun nuevos aspectos, de acuerdo con las tierras en donde han enraizado. En consecuencia, los ejemplos aquí presentados reflejan la manera de ser de la canción chilena, tal como la conocemos y practicamos actualmente en México.

México, Enero. 1948.

## LA PRIMERA CONVENCION DE EDUCADORES MUSICALES

La Asociación de Educación Musical, entidad nacional constituida en 1945 e integrada por la casi totalidad de los profesores de música del país, celebró en el mes de Enero del presente año la Primera Convención de Educadores Musicales, con el fin de determinar el pensamiento de estos profesionales sobre los problemas pedagógicos inherentes a su especialidad, y para buscar soluciones orientadas hacia conceptos modernos y de acuerdo con las necesidades de nuestro medio e idiosincrasia.

El temario general de la Convención versó sobre los puntos básicos: *a)* finalidades; planes y programas de educación musical y material de enseñanza en las diferentes etapas educativas; *b)* formación y perfeccionamiento del profesorado; *c)* educación musical extraescolar (labor en la colectividad, crítica musical, prensa y radiodifusión).

La sesión inaugural fué realizada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, bajo la presidencia de los señores Director General de Educación Secundaria y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, junto con la Mesa Directiva de la Convención. Usaron de la palabra el Presidente de la Asociación de Educación Musical, don Carlos Isamitt, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Domingo Santa Cruz, y las señoras Inspectoras de Música de Educación Secundaria y Educación Primaria, doña Brunilda Cartes y doña Norah Pezoa, respectivamente. El Coro del Hogar de Niñas N.º 2, bajo la dirección del profesor don Erasmo Castillo, interpretó algunas composiciones durante este acto. En la tarde del mismo día, en la casa de la Facultad de Bellas Artes, se procedió a confirmar la Mesa Directiva de la Convención y a organizar los diversos Comités que tendrían a su cargo el estudio de los puntos antes señalados.

En el Conservatorio Nacional de Música se constituyeron los Comités organizados anteriormente para iniciar sus trabajos. Se llevaron a cabo, con posterioridad, dos sesiones plenarias, en las que se debatieron los informes presentados. Actuaron como presidentes de grupo, las señoras Andrée Haas, por el Conservatorio; Carmen Correa, por los colegios particulares; Norah Pezoa, por Educación Primaria; Brunilda Cartes, por Educación Secundaria; Filomena Salas, por Educación Extraescolar y el señor Exequiel Rodríguez, por las Escuelas Normales. En la segunda sesión plenaria, se debatieron las conclusiones adoptadas sobre las diversas materias en estudio y se procedió a la elección del Consejo Directivo de la Asociación para el año 1948. La Convención de Educadores musicales fué clausurada en el Salón de Honor de la Casa Universitaria, en una sesión que presidieron el señor Ministro de Educación, don Enrique Molina; el Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Domingo Santa Cruz; autoridades educacionales y el Consejo Directivo de Asociación de Educación Musical recientemente elegido. En esta ocasión usaron de la palabra la Vicepresidente de la Asociación, doña Cora Bindhof, quien presentó un informe general de la Convención; el Decano de la Facultad de Bellas Artes, dando lectura a

la Declaración de Principios y Conclusiones de la Convención; y la señorita Brunilda Cartes, en su carácter de nuevo Presidente de la Asociación de Educación Musical. La parte musical estuvo a cargo de la señora Inés Pinto de Viel y de la pianista señorita Eliana Valle.

De acuerdo con el reglamento interno de la Asociación de Educación Musical, la Mesa Directiva de la Convención la constituyó el Consejo Directivo de aquel organismo, formado por los señores Carlos Isamitt, Presidente; Cora Bindhof de Sigren, Vicepresidente; Teobaldo Meza, Tesorero; Filomena Salas, Brunilda Cartes, André Haas, Celestina Trotti, Georgina Guerra, Australia Acuña, Norah Pezoa y Exequiel Rodríguez, Consejeros; Elisa Gayán, Secretaria General, y Raúl Garrido, prosecretario.

Los Comités de Estudio, constituídos previa inscripción de los profesores, de acuerdo con las especialidades en ejercicio, fueron los que enumeramos a continuación:

Enseñanza preescolar y para Párvulos. Enseñanza Primaria. Enseñanza Secundaria. Enseñanza Normal. Enseñanza Universitaria. Educación Musical Extraescolar. En todos estos Comités se reunieron, en intercambio de experiencias, profesores de las escuelas e institutos fiscales y particulares y de las escuelas renovadas, tanto de la capital como de provincias. Los profesores, Rebeca Catalán, de Educación Primaria; Carlos Agüero, de secundaria; y María Aldunate, de Universitaria, tuvieron a su cargo la atención y control de la concurrencia a los diversos trabajos emprendidos.

#### ESTADÍSTICA DE LA CONVENCION

En la sesión de clausura se rindió la siguiente estadística de los profesores que participaron en la Convención, distribuidos conforme a sus especialidades: profesores de enseñanza preescolar, 10; especiales primarios, 39; primarios de escuelas experimentales, 3; primarios de enseñanza particular, 3; secundarios fiscales (de liceos tradicionales), 11; secundarios fiscales (liceos renovados), 8; secundarios de liceos experimentales, 1; secundarios de enseñanza particular, 10; de enseñanza normal, 6; de enseñanza normal anexa, 4; de enseñanza normal parvularia, 1; de enseñanza universitaria, 9; de enseñanza instrumental particular, 5; de conservatorios populares, 4; de instituciones administrativas de asuntos musicales, 3. El total de representaciones ofrece una asistencia de 119 profesores de las ciudades de Arica, Antofagasta, La Serena, Coquimbo, Valparaíso, Viña del Mar, Santiago, Rancagua, Curicó, Cauquenes, Talca, Chillán, Concepción, Coronel, Tomé, Victoria, Traiguén, Valdivia. Se recibieron adhesiones de profesores y entidades musicales de Antofagasta, Valparaíso, Talca, Linares, Osorno, Puerto Montt y Puerto Aysén; y de las siguientes instituciones: Confederación de Sindicatos Profesionales de Músicos de Chile, Sociedad «Nueva Música», Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de

Educación, Alianza de Intelectuales, Conservatorio de Música de Concepción, Sociedad Musical de Puerto Montt, Sociedad «Amigos del Arte» de Valdivia. La «Music Educators National Conference» de Estados Unidos se adhirió por medio de un cable, que decía: «Nos honra transmitir nuestros mejores deseos por la creciente prosperidad de la Asociación de Educación Musical Chilena. La contribución que ustedes hacen a la educación musical es una fuente de inspiración para todos los amigos de los Estados Unidos. Esperamos que la Asociación de Educación Musical de Chile pueda estar representada oficialmente por una delegación al congreso de la Music Educators National Conference que se celebrará en Detroit entre el 17 y 22 de Abril próximo.—(Fdo.): Vanett Lawler y profesor Buttelman».

#### POSTULADOS, PRINCIPIOS Y CONCLUSIONES DE LA CONVENCION

La Asociación de Educación Musical se propone impulsar y coordinar las actividades de los profesores de música de Chile, con el objeto de afianzar y dignificar su labor en bien de la cultura y del progreso de la colectividad. Reunida en su Primera Convención, formula, en nombre de los profesores que la integran, los siguientes postulados y votos, que eleva al conocimiento de las autoridades educacionales del país:

#### PRINCIPIOS BÁSICOS

I.—La Música, reconocida ya entre nosotros como un factor integrante de la cultura ciudadana, debe ser enseñada, difundida y estimulada en todas las esferas de la sociedad.

II.—Consecuente con lo anterior, su estudio debe estar rodeado de igual consideración y respeto que el que se dispensa a las demás ramas del saber humano.

III.—Las actividades musicales, que tienen una innegable trascendencia en el desarrollo de la convivencia humana y del perfeccionamiento integral del individuo, deben ser generosamente ayudadas y fomentadas por el Estado, los Municipios y los particulares.

IV.—Las profesiones de quienes han entregado su vida al cultivo de la música, ya sea en el campo de la creación, como en los de la enseñanza o de la educación pública o particular, deben recibir el indispensable reconocimiento y desarrollarse en condiciones económicas adecuadas y protegidas. De acuerdo con los postulados anteriores, la Convención formula los votos que a continuación se expresan:

#### SOBRE LA EDUCACIÓN ESCOLAR

a) Que el Ministerio de Educación Pública y autoridades pertinentes dispensen a la educación musical, atención y ayuda;

b) Que se fomente el interés por la música en la educación general como parte del proceso educativo integral del educando;



c) Que se eleve la condición social, técnica y económica del profesorado de música;

d) Que se reconozca que la enseñanza musical en las escuelas y liceos, no sólo envuelve un mínimo de práctica artística, sino que significa el desarrollo de aptitudes, y sobre todo la formación de una cultura basada en el crecimiento gradual y serio de los fundamentos técnicos, de la historia y de las grandes obras de la literatura musical universal y nacional;

f) Que se proporcione a todos los educandos por igual la oportunidad de escuchar música de todas las épocas y países y valorizar la producción nacional artística.

g) Que se haga presente la urgencia que existe de establecer un sistema de coordinación en las diferentes ramas de la enseñanza pública en que se imparte educación musical, a fin de llegar a un conocimiento total de las realizaciones en los diferentes planos educativos;

h) Que a la asignatura musical se le asigne un lugar de iguales condiciones con las demás asignaturas de los planes de estudio, y se le consulte un horario adecuado al trabajo que debe realizar;

i) Que se realice una distribución racional de los profesores de educación musical a través de todo el país, para que los beneficios de su apostolado alcancen una extensión necesaria;

j) Que la asignatura de Educación Musical sea dotada de los elementos indispensables para que desarrolle cumplidamente su labor y que en estos elementos se consulten los adelantos técnicos y mecánicos de la difusión musical.

#### SOBRE LOS ESTUDIOS SUPERIORES Y ESPECIALIZADOS

a) Que se establezca en la Universidad de Chile una facultad propia dedicada a la música, bajo cuya dirección se asegure definitivamente la indispensable unión y colaboración de la enseñanza musical superior, la investigación y la extensión musical;

b) Que se dé los recursos necesarios al Instituto de Investigaciones Musicales para que amplíe y difunda su labor en especial en el terreno de las publicaciones sobre música y de la investigación folklórica nacional;

c) Que, con ocasión del Centenario del Conservatorio Nacional de Música en el año 1949, se dispongan las medidas nacionales para la construcción de un edificio técnicamente adecuado, que le permita desenvolver su labor con el decoro que le corresponde; y que se dote a este mismo establecimiento de los elementos de enseñanza de que carece, concediéndole las divisas necesarias para poner al día su instrumental, su biblioteca y discoteca;

d) Que se promuevan los trámites que se precisen para la formación de una Cooperativa en la cual los estudiantes de música y los profesionales puedan adquirir los materiales de trabajo en las mejores condiciones posibles;

e) Que se organice de un modo eficiente y coordinado el trabajo que realizan los conservatorios y academias particulares en toda la

República, sin que su desarrollo entrase el crecimiento y la libertad docente mutua o del Conservatorio Nacional;

f) Que se estimule en toda forma el aprendizaje de instrumentos de orquesta, no sólo para fomentar el aumento de éstas a lo largo del país, sino también como un medio de resolver el problema de los buenos egresados de los conservatorios.

#### SOBRE EDUCACIÓN MUSICAL EXTRAESCOLAR

a) Que se asigne al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile toda la ayuda económica que precisa, como asimismo se le otorguen las facilidades necesarias en locales y transportes, a fin de que logre hacer llegar las manifestaciones de la alta cultura musical a todo el país y a todas las esferas de la sociedad;

b) Que se promueva un movimiento colectivo destinado a que se construyan en diferentes regiones del país salas de conciertos con capacidad popular y que no estén subordinadas al cine o a empresas comerciales;

c) Que se inicie una campaña pública en pro de la Radio del Estado y que ésta quede dirigida con un criterio y una orientación educacionales y enteramente al margen de factores comerciales;

d) Que todos los elementos musicales, tanto de la enseñanza como profesionales y aficionados, hagan llegar su aspiración a la prensa a fin de que se conceda a la música el grado que le corresponde; que existan en ella secciones de divulgación, tanto técnica como informativa, y que en cada órgano de prensa se encargue la crítica a personas idóneas y animadas de ecuanímes propósitos y de sanas intenciones constructivas.

#### SOBRE LA CREACIÓN MUSICAL Y LA VIDA PROFESIONAL

a) Que se estimule en toda forma la composición musical, tanto en los géneros llamados de música culta como en el arte popular;

b) Que se editen y difundan auténticas canciones del pueblo chileno, recogidas por expertos y ajustadas estrictamente a la forma como nuestro pueblo canta y no a las deformaciones efectistas difundidas por las radios comerciales. Estas canciones, grabadas en disco, deben servir como documentación y de modelo que preserve nuestra tradición vernácula; y

c) Que se dicten disposiciones y se adopten las medidas indispensables para el perfeccionamiento del músico profesional chileno, y para ponerle a cubierto de las circunstancias que le crean inseguridad en su vida y le atraen innecesaria e injustificada competencia de parte de elementos extranjeros.

#### CONSEJO DIRECTIVO PARA EL AÑO 1948

De acuerdo con los artículos 7.º y 13.º de los Estatutos, se procedió en la sesión plenaria del 10 de Enero del año en curso, a la elección del Consejo Directivo de la Asociación de Educación Mu-

sical para 1948. Este Consejo Directivo consulta, definitivamente, los representantes de todas las ramas de la enseñanza y fué ampliado con nuevos miembros y con nuevas disposiciones que se esperan sean confirmadas en la Asamblea General de Socios de fecha próxima. Estas nuevas disposiciones establecen que el Director del Conservatorio Nacional de Música y las inspectoras de Música de Educación Primaria y Secundaria, ambas en ejercicio, pertenecen al Consejo Directivo de la A. E. M. por derecho propio, procediéndose, de esta manera, a ampliar la representación de Primaria, Secundaria y Universitaria en un miembro; asimismo se consideró el derecho a un representante de la rama de enseñanza preescolar.

De esta manera, el Consejo Directivo de la A. E. M. quedó integrado para el año 1948 en la siguiente forma:

Presidente: Srta. Brunilda Cartes, Inspectora de Música en Educ. Secundaria.

Vicepresidente: Sra. Cora Bindhof de Sigren.

Tesorera: Srta. Rebeca Catalán.

Protesorera: Sra. Blanca Fuentes.

Secretaria: Srta. Elisa Gayán.

Prosecretaria: Srta. Eliana Breitler.

Consejeros:

Por Educ. Preescolar: Srta. Carmen Correa.

Por Educ. Primaria fiscal: Sra. Norah Pezoa, Inspectora de Música; Sra. Ofelia Presta, Srta. Rebeca Catalán.

Por Educ. Primaria Particular, Sra. Cora Bindhof de Sigren.

Por Educ. Secundaria fiscal: Srta. Brunilda Cartes, Inspectora de Música; Srta. Ernestina Morelli (liceos tradicionales); Srta. Eliana Breitler (liceos renovados).

Por Educ. Secundaria Particular: Sra. Celestina Trotti.

Por Educ. Normal: Sr. Exequiel Rodríguez.

Por Educ. Universitaria: Sr. René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Sra. Andrée Haas; Sra. Cristina Pechenino.

Por prof. particulares de instrumentos: Sr. Alfredo Bahamonde.

Por Instituciones Administrativas Musicales: Sra. Filomena Salas.

En la primera sesión celebrada por este Directorio, el Martes 16 de Marzo, se procedió conforme a los Estatutos, a sortear el tiempo que cada consejero durará en sus funciones y se acordó por unanimidad enviar una nota de agradecimiento al Presidente y Consejeros salientes por la efectiva labor desarrollada durante su período.

ELISA GAYÁN  
Secretaria de la Asociación de  
Educación Musical.

# PANORAMA EUROPEO

*Al igual que en números anteriores de nuestra Revista, hemos ofrecido panoramas del estado actual de la música en diversas repúblicas americanas, incluimos hoy este mosaico de las actividades musicales en algunos países europeos. Figuran las naciones que tienen estrechos vínculos culturales con la nuestra o aquéllas con las que habíamos perdido todo contacto en el convulsivo tiempo recién pasado. Como en los casos anteriores, hemos preferido recoger la opinión y las impresiones de destacadas figuras de la vida musical de cada país, para cumplir algo más que un estrecho fin informativo. Por el hecho de que nuestros lectores han podido tener un conocimiento no interrumpido del desarrollo del arte musical en Inglaterra, España, Portugal y la Unión Soviética durante los años de la guerra y los corridos después, no figuran en el presente panorama.*

*En números sucesivos confiamos recoger en nuestras páginas otros cuadros del estado actual de la música en países como Polonia, Noruega, Dinamarca, etc., que aquí no se incluyen. Por supuesto, las manifestaciones de estos aspectos de la cultura en el continente americano seguirán ocupando, como siempre, un lugar de preferencia en nuestra publicación, dentro de la labor que a este fin hemos mantenido desde el primer número de la Revista Musical Chilena.*

## NUEVA MUSICA FRANCESA

Bosquejar un panorama de la música francesa desde 1940 no es una tarea fácil; primero, porque en este género de enumeración se peca fatalmente omitiendo, por distracción, una obra importante; después, porque la música francesa, por odiosas razones raciales, se ha visto amputada por la pérdida de uno de sus maestros: Darius Milhaud. Ante la amenaza alemana en Junio del 40, Darius Milhaud, con su mujer y su hijo, dejó su casa natal de Aix-en-Provence, donde los Milhaud están establecidos desde hace trescientos años, para refugiarse en América, adelantando de este modo una invitación que Serge Koussevitzki le había hecho para el otoño. Pocas de sus obras recientes han llegado a Francia, pero puedo no obstante señalar tres *Cuartetos* (números 10, 11 y 12), que he tenido el placer de recibir recientemente.

He pensado siempre que lo mejor de Milhaud se encontraba en sus cuartetos. Los tres últimos no hicieron más que aferrarme en esta idea. El número doce, compuesto con motivo del centenario de Gabriel Fauré, es de una pureza y de una ternura que me maravillaron. Sin ninguna duda, nuestro exilado lo ha escrito soñando melancólicamente con la época feliz en que salía con Honegger de la clase de la calle de Madrid. Deseamos el próximo regreso de Milhaud con pesadas maletas, llenas de manuscritos. Su lugar está a la cabeza de la escuela francesa contemporánea (1).

(1) Con posterioridad a la redacción de este artículo, como nuestros lectores están informados, Darius Milhaud se trasladó desde Estados Unidos, donde residió durante la guerra, a su casa del barrio de Clichy, en París.

Ya que he nombrado aquí a Arthur Honegger, por asociación de ideas afectivas y no por disciplina del extinguido «Grupo de los Seis», después de recordar con alegría, a causa de su renombre mundial, *La danse des morts* y *Jeanne au bûcher*, aplaudiría con fuerza el éxito de su *Sinfonía para cuerdas y trompetas* estrenada en la primavera de 1943, en la Sala Chaillot, por Charles Münch. Es del Honegger de primera clase. De un extremo a otro, la música se desliza, sensible, jugosa, hasta ese sorprendente coral para trompeta que nos prueba que si Honegger es francés por adopción la mejor garantía de su autenticidad se debe a su sangre de Zurich.

Jacques Ibert, enfermo durante dos años, después de monopolizar muchos trabajos que yo quisiera verle abandonar, ha dotado al repertorio de los cuartetistas uno de esos hallazgos de los cuales, a la hora presente, él sólo tiene el secreto. La dedicatoria de este cuarteto a su hijo me hace pensar en esas obras maestras que nuestros ebanistas del siglo XVIII legaban para que sirvieran de ejemplo a la familia. ¡Qué raza! ¡Qué mano de artesano!

Una reciente audición del *Roi d'Ivetot* en los conciertos de la radio, nos hace reclamar con grandes gritos la reprise de esta obra en la Opera Cómica, donde *Angélique* triunfa clásicamente. Claude Delvincourt es, ¡ay!, la víctima de su admirable devoción por el Conservatorio; ahora que él no va a hacer falsos papeles para sus alumnos (gracias a él ni uno ha partido para Alemania), deseamos que se consagre a la música y confiemos en que la nueva dirección de la Opera no nos hará esperar el estreno de su ópera-ballet *Lucifer*.

Georges Auric y Jean Rivier, con una dignidad ejemplar, rehusaron ofrecer ninguna primera audición durante la ocupación. Han vuelto a París con pesadas talegas.

Auric ha empezado esta primavera a mostrarnos sus trabajos dando, en los conciertos de la radio, la primicia de *Seis canciones para coro a cappella* y de sus *Cantos de la Francia Desgraciada*, compuestos sobre poemas de Aragón, Supervielle y Eluard. En estos cantos, ricos en colores, volvemos a encontrar para nuestra satisfacción esa mezcla particular de ternura y aspereza que representa para mí todo el valor y la rareza de la música de Auric. Las *Canciones*, escritas al estilo de los madrigalistas del Renacimiento, sin caer en el *pastiche*, nos producen el incesante placer de lo bien sonado y de lo bien pensado.

Completamente otra es la música de Jean Rivier, la cual emparentaría de buena gana con el estilo de Albert Roussel. Música ruda, trabajada violentamente, un *Concierto para piano y orquesta* ha obtenido por unanimidad el premio de las Asociaciones Sinfónicas, pero sobre todo un *Salmo* para coros y orquesta es el que tiene mi atención. Es, a mi parecer, la más bella obra de Jean Rivier, pues esta vez la sensibilidad sobrepasa la inteligencia. La apertura de las fronteras será, casi estoy seguro, favorable a la difusión de la música de Rivier, pues, lo mismo que para la de Albert Roussel,

es preciso tener los oídos atentos para gustarla y los oídos atentos son, ¡ay!, raros en las salas parisienses.

Rosenthal nos ha hecho oír en este invierno un *San Francisco de Asis* de una ingeniosidad instrumental verdaderamente pasmosa. Hay allí un gorjeo de pájaros digno de la pluma de Ravel, del que Rosenthal era, desde luego, el discípulo preferido.

Henri Sauguet nos ha dado muy recientemente dos partituras de densidad diferente cuya calidad me encanta. ¿Cuándo, pues, acabará este estúpido malentendimiento creado en torno a la obra y a la personalidad de Sauguet? Sus amigos, cegados por su espíritu y su picardía, no parecen darse cuenta del alcance de su música. Sus enemigos, por algunos arranques mordaces, pero sin malicia, le niegan todo talento. Yo tengo a Henri Sauguet por un músico nato, que tiene verdaderamente algo que decir, aunque esta opinión no es frecuente. *La Gageure Imprévue*, estrenada en la Opera Cómica, abunda en verdadera música; en cuanto al ballet *Les Forains*, obra menor, pero sorprendentemente lograda, me conmueve como un dibujo de Seurat.

Olivier Messiaen es sin duda alguna el más curioso de los músicos franceses desde 1940. Se puede amar o detestar su música, pero no se la puede negar. Personalmente, la tengo en alta estima, a pesar de sus referencias literarias que me irritan a veces. Fuera de comentarios, esta música es simplemente muy bella música. Me inclino a comparar a Messiaen con Georges Rouault. Tienen ambos, en efecto, esa adivinación prodigiosa del color, este mismo tono de visionario, este orgullo que hace que su misticismo llegue a veces a un paganismo exacerbado. El *Cuarteto para la fin des temps*, *Les Visions de l'Amen*, *Les Vingt Regards de l'Enfant-Jésus* y sobre todo *Les Petites Liturgies* para voces de mujer, enriquecen la música francesa con verdaderos regalos de Reyes Magos.

Antes de terminar este muy breve e incompleto resumen, por temor a ser acusado de falsa modestia si no mencionara las principales de mis obras escritas desde hace cuatro años, voy a permitirme enumerarlas simplemente. Son, además de varias colecciones de melodías: *Banalités*, *Fiançailles pour rire*, *Poèmes d'Aragon*, etc. Un ballet: *Les animaux modèles*, cuyo argumento lo he tomado de seis fábulas de La Fontaine. Una *Sonata para piano y violín*, dedicada a la memoria del poeta García Lorca, asesinado por los franquistas. Una Cantata para doble coro a cappella, *Figure humaine*, escrita sobre poemas clandestinos de Paul Eluard y dedicada en 1943 a Picasso, por lo que la obra estaba entonces oculta. Por último, una ópera bufa en dos actos: *Les Mamelles de Tirésias*, con arreglo al poema de Guillaume Apollinaire, compuesto para celebrar alegremente el retorno de Darius Milhaud.

Estas tres dedicatorias prueban con claridad que yo no he encontrado a mi gusto los años 40-46. Algunos podrán prever lo más malo para un porvenir próximo. Yo me niego a hacerlo y es porque exhorto a cada uno de nosotros a trabajar con todas nuestras fuerzas, a pesar de las amenazas atómicas u otras.

Aun cuando un día los pianos se quemaran por millares, aun cuando todas las trompas del mundo fueran fundidas en un río de humeante metal, yo quiero confiar en que, por un milagro del cielo, quede todavía, en un rincón cualquiera del planeta, un pobre piano en pié con un cuaderno de Mozart, una página de Chopin o de Debussy; demostrarán que, si la música es incapaz de suavizar las costumbres, no deja de ser, por lo menos, el más seguro oasis de las quimeras y la dicha pacífica.

FRANCIS POULENC.

## LA MUSICA EN ITALIA DESDE 1944

La catástrofe política y militar con que terminó el fascismo en Italia, colocó a las instituciones musicales del país en el más grave extremo. De una parte, cesó la actividad de la mayor parte de los teatros y orquestas; de otra, como en todo período revolucionario, hubo una tal desorientación y mezcla de funciones que se perdieron las mejores de las energías mientras innumerables mediocres intentaban apoderarse de los puestos de mando. Agréguese a esto que las compañías de los principales teatros estaban reducidas a ofrecer miserables temporadas líricas al aire libre a los soldados aliados (como se sabe, La Scala de Milán había sido destruído por un bombardeo), y las sociedades de conciertos obligadas a llevar a cabo toda suerte de proezas para alimentar sus programas con los solos artistas locales. En estas condiciones, la música italiana durante 1944 y 1945 llevó una existencia penosa y pobrísima.

A pesar de todo esto, a pesar de tanta miseria, se advertía por todas partes manifestarse un profundo impulso hacia un renacimiento de la música, que debía traducirse necesariamente por una profunda refundición de las instituciones. Así fué como, aunque se hizo lo posible por consolidar las viejas organizaciones musicales de la Península, los grandes teatros, — *enti autonomi* — las grandes orquestas, la radio, y toda suerte de nuevas iniciativas surgían por todas partes, para asegurar al país no sólo su resurrección musical, sino incluso la adición de nuevos recursos educativos sobre los antes existentes. Entre estas nuevas organizaciones, debe citarse en primer lugar la hermosa serie de conciertos de orquesta de cámara que tuvo lugar en el Teatro Nuevo de Milán, treinta y seis audiciones de una orquesta reducida, pero excelente en sus componentes. La dirección de estos conciertos fué confiada al joven director Fernando Previtali, quien invitó a eminentes colegas como Scherchen, Dobrowen, Molinari, etc. Al año siguiente la iniciativa fué vigorizada en una escala más amplia y con una orquesta más nutrida. Otra novedad interesante fué la fundación, en Génova, en 1946, de una Sociedad Filarmónica que ofreció una serie de dieciséis conciertos sinfónicos de alto rango, con programas en los que la música contemporánea ocupaba un gran lugar. Lo que hace más notable este hecho, es que

---

Génova no había contado hasta el momento con una orquesta sinfónica. Otras surgieron igualmente en Bari, Ancona y en otras ciudades. En Florencia, la admirable orquesta del Maggio Fiorentino fué al fin salvada y reanudó su trabajo con un gran ardor. Las radios de Roma y de Turín reorganizaron sus espléndidas orquestas bajo la dirección de Previtali y de Mario Rossi. Las radios cumplen una excelente labor; su esfuerzo es enorme, porque los alemanes destruyeron al retirarse las cuatro quintas partes de nuestras transmisoras. En Nápoles los conciertos sinfónicos fueron insignificantes hasta avanzado 1946. Pero esta situación será corregida en fecha próxima gracias a haber reemprendido su labor la vieja sociedad «Alessandro Scarlatti». Con todo, Nápoles cuenta con una nueva organización muy interesante: la Orquesta de Cámara Napolitana que ha dado ya algunos bellos conciertos.

En el teatro, como ya he dicho, los escenarios líricos que un tiempo fueron orgullo de la nación, se encuentran en un estado difícil y no pueden mantenerse sino a costa del viejo repertorio que el público conoce de memoria y que es,—de momento, por lo menos—el único que asegura los ingresos necesarios para la existencia de estas instituciones. Otra dificultad la representa la falta de grandes cantantes, por el éxodo de ellos hacia las Américas que se viene produciendo. Esto representará a la corta una edad de oro para los nuevos elementos que deseen conquistar su puesto al sol. La Scala, destruída como señalamos por un bombardeo, ha sido milagrosamente reconstruída y su acústica incluso se ha mejorado. Algunos conciertos del octogenario Toscanini destacaron esta resurrección. Tullio Serafin fué nombrado en 1946 director artístico del teatro. Su nombre es una garantía sobre la excelencia del futuro trabajo y ciertamente los derechos de la música moderna serán bien defendidos. Los otros teatros parecen asimismo animados de los mejores propósitos. Aunque la situación musical se presente por el momento llena de complicaciones, un hecho debe ser consignado con alegría: la nueva ley financiera asegura a los ocho grandes teatros del Estado, al Maggio Fiorentino y a la Academia de Santa Cecilia de Roma, para sus conciertos orquestales, una vida tranquila desde el punto de vista material.

#### ALFREDO CASELLA.

El presente artículo, uno de los últimos escritos por el gran músico y crítico italiano, presenta un panorama objetivo del estado de la música en Italia después de la guerra y durante los primeros años de la paz. Con posterioridad a los hechos que en el artículo de Casella se consignan, el Gobierno de Italia ha destinado 1.200 millones de liras para ayudar a la financiación de los teatros de ópera en 1947; a pesar de lo cual, más de doscientos teatros de provincias permanecen todavía cerrados. Arturo Toscanini volverá a visitar su patria para dirigir conciertos en Milán, Roma y otras capitales, durante el presente año.

Mientras, como destacaba antes Alfredo Casella, el viejo repertorio de Verdi a Puccini sigue siendo el principalmente cultivado en los teatros de ópera italianos, empiezan ya a surgir algunas nuevas producciones que se destacan. Malipiero,



Pizzetti y Franco Alfano han obtenido los primeros premios en un reciente concurso de óperas, patrocinado por el Estado. Entre los nombres de jóvenes compositores que se suman a los que acabamos de citar en la vanguardia de la música italiana figuran: Francesco Cilea, Ricardo Pick, Giuseppe Molle, Umberto Giordano, Giuseppe Vittadini, Ludovico Rocca, Franco Casavola, y Luigi Dalla Piccola.

Milán, en lo que va corrido de 1948, sigue ocupando el primer lugar en las actividades musicales de Italia. La temporada de invierno adquirió un máximo relieve, sobre todo en los dominios de la música sinfónica. En el Teatro de la Scala, Otto Klemperer dirigió la primera audición de la Sinfonía en tres movimientos de Strawinsky, en un concierto en el que figuraba la Séptima Sinfonía de Beethoven y el Concierto en Re menor de Vivaldi, con el joven violinista Enrico Minetti como solista. La Orquesta del Teatro de la Scala volvió a actuar bajo la dirección de Rafael Kubelik, quien ofreció como estreno la Cuarta Sinfonía de su compatriota Bohuslav Martinu, la Segunda Sinfonía de Brahms y el Concierto para piano y orquesta de Saint Saëns. Con el director francés Paul Paray actuó el nuevo violinista italiano Gioconda de Vito. Ambos interpretaron el Concierto en Re mayor de Beethoven. Paul Paray completó su programa con una Sinfonía de la que es autor y la Segunda Suite de Dafnis y Cloe de Ravel. El director italiano Mario Rossi estrenó en esta temporada de conciertos una obra del joven compositor Dalla Piccola y el Concerto dell'Estate de Pizzetti, junto a una versión de El Pájaro de Fuego de Strawinsky. El ya famoso director Victor Da Sabatá dirigió como fin de esta serie de conciertos la Misa Solemne de Beethoven.

En el Teatro Nuevo de Milán actuaron los solistas Arturo Rubinstein y el pianista napolitano de diecisiete años Paolo Spagnolo, ganador del último concurso internacional de Ginebra.

En el Teatro Angelicum, el director de orquesta Ennio Gerelli interpretó un ciclo de obras de Corelli para pequeño conjunto. Un ciclo de obras de Bach fué dirigido por Wolf Bazzo con la Orquesta de la Camerata Musicale Milanese.

## LA MUSICA CHECA DE POST-GUERRA

La creación y la vida musicales de los pueblos europeos durante los años pasados han estado esencialmente influídas por la guerra. Es natural que esta influencia se manifestase en los países ocupados por los alemanes de muy distinta manera que en los países que combatieron libremente. La invasión de Checoslovaquia por los alemanes representó en un comienzo la eliminación de toda música de la llamada «decadente»; es decir, en este caso susceptible de evocar sentimientos nacionales. A la que debe unirse la música que exprese, en cualquier grado, la fe del pueblo checo en la victoria de los ideales de libertad y justicia.

Las restricciones sufridas explican a la altura de hoy el desvanecimiento de la vida musical de Praga durante la invasión, ya que el rasgo más característico de esa vida era la preferencia dada a la música contemporánea. Recordemos que fué en Praga donde se ejecutó por primera vez en todo el mundo «Nicolás de Flue» de Arturo Honegger. En Praga también se estrenaron poco antes de la

---

guerra las últimas composiciones de Walton, Sam Maklakiewicz, Rudzinsky, Frank Martin, etc.

Entre los estrenos que se interpretaron de músicos checos después de la liberación, debemos señalar la excelente obra de Ladislao Vycpalek «Requiem Checo», que durante las dos horas de su duración mantuvo un vivo interés y despertó complejas resonancias en sus auditores. Se trata en esta obra de una cantata para coro mixto, solista y orquesta, distribuída en cuatro vastas partes, basadas sobre textos de la Biblia y de antiguos cánticos de la Iglesia Checa. Es menos una composición litúrgica que una obra religiosa en el supremo sentido de la palabra. Nació en la época del cataclismo nacional de 1938-1940, y bajo su título, «Muerte y Redención», se expresa sin ambages su espíritu. Interpreta la desolación y la vanidad de la vida humana pero, a la postre, el espíritu prevalece sobre las fuerzas del mal y la fe en lo que queda de noble en el mundo, vence.

El «Requiem Checo» está construído sobre melodías en su mayor parte diatónicas, que se tejen en una polifonía rara y de una destreza excepcional. Conservamos de esta obra una impresión potente y profunda. Es una prueba viva de lo que la tradición de la música checa, que desde hace siglos descansa sobre cantos religiosos, es capaz; sostenida y reforzada por el pueblo a través de vicisitudes temporales, no está muerta, sino que florece, por el contrario, bajo una forma moderna y madura. Rafael Kubelik y la Filarmónica Checa fueron sus intérpretes, maravillosos intérpretes para una composición a la vez perfecta y tan popular.

La Orquesta de los Servicios de Radiodifusión presentó también el estreno de una Cantata: «No retrocedamos», escrita por el joven compositor Miroslav Kabelac. Su disposición es para coros de hombres, instrumentos de viento y de percusión. Predomina en ella una tendencia combatiente, dirigida contra los invasores. Poemas populares y un coral hussita son los elementos primordiales de que el compositor hace uso. Fué compuesta esta Cantata después de 1939. Por su fuerza de expresión, por la agresividad de sus melodías y la solución inmejorable de la construcción de sus partes, admite pocos paralelos.

Otra destacada composición de post-guerra fué «Canto de la Juventud», para orquesta sinfónica de Emil Hlobil. En su melodismo y en su construcción técnica recuerda esta obra un poco a Suk y a Janacek.

A las tres citadas deberían agregarse las obras ofrecidas por Bohuslav Martinu desde su regreso al país. Pero éstas, frutos de una maestría en plena madurez, merecen un comentario aparte. Citemos, para terminar esta crónica, que la vida musical checa, en su renacimiento después de la liberación del país, se ha intensificado con numerosas series de conciertos sinfónicos y de cámara, festivales de música y concursos internacionales, de interpretación y de composición. En uno de los primeros festivales de música posteriores a 1944, en la Gran Opera de Praga se estrenó la obra de este género «La Madre», compuesta en cuartos de tono por Aloys Haba. La

---

ciudad que acogió la renovación del teatro lírico por Mozart, no desdice en nuestro tiempo su tradición más gloriosa.

\* \* \*

Como es bien conocido, Bohuslav Martinu residió en los Estados Unidos durante la guerra. Bajo la ocupación de Checoslovaquia por los alemanes, toda ejecución o reproducción de su música se prohibió; el compositor se había negado a regresar y a toda colaboración con el régimen imperante. Liberado el país, las instituciones musicales checoslovacas hicieron todos los esfuerzos para dar a conocer a sus compatriotas el más grande número posible de las obras nuevas de Martinu, así como la repetición de aquellas de preguerra, hacía mucho no escuchadas. La obra de Martinu es tan amplia y de tal variedad que los críticos han podido constatar que desde 1945 no hay concierto sinfónico, de cámara o solista en el que no figure alguna composición de Martinu.

La Filarmónica Checa es sobre todo el organismo que ha demostrado más celo en la difusión de las obras de este artista. Está ligado a ella por antiguos lazos, es cierto. Martinu, antes de consagrarse a su labor de compositor, formaba parte del conjunto como violinista. Ya en los comienzos de la temporada de otoño de 1945 figuró en los programas de la Filarmónica la «Segunda Sinfonía», así como «Monumento a Lídice» y «Misa de campaña», para coros y orquesta, ofrecidas en primera audición. Poco después, el famoso director Charles Münch interpretó con la Filarmónica la «Primera Sinfonía» de Martinu. A comienzos de 1946, la Filarmónica, con Kubelik, ejecutó la «Cuarta Sinfonía» de este músico, repetida por tres veces en Praga, dos en París y otras dos en Ginebra y Zurich, todas estas últimas con ocasión de una jira por el extranjero de la orquesta.

Hagamos una breve referencia de las demás obras de Martinu que han sido interpretadas en Checoslovaquia durante 1946 y los dos primeros tercios de 1947. Pierre Fournier dió a conocer la Sonata para violoncello y el Concierto N.º 1, para violoncello y orquesta. Václav Talich dirigió en la Filarmónica la Tercera Sinfonía. La Quinta fué estrenada a comienzos de 1947 por el mismo conjunto. Germaine Lerroux dirigió la Sinfonietta Giocosa; Paul Sacher el Doble Concierto. El Círculo de Artistas ha hecho conocer: Segunda Sonata para violoncello, las Canciones y Tres Composiciones para trío con piano. El Cuarteto Nacional ofreció y grabó en discos los Cuartetos N.º 1 y N.º 2. Agreguemos a las informaciones reseñadas, que la Editorial Melantrich ha publicado las partituras para orquesta de «Monumento a Lídice» y de la «Misa de Campaña» y las partituras, para orquesta y arreglada para piano, de la ópera «Julietta».

KAREL REINER.

## SITUACION ACTUAL DE LA MUSICA EN HUNGRIA

Apenas liberado Budapest en Marzo de 1945, entre las ruinas, sin ningún medio de locomoción, en salas sin calefacción, se reanudó la vida de conciertos. El 15 de Marzo, día de la Fiesta Nacional Húngara, tuvo lugar el primer concierto de la Academia de Música, cuyo techo fué reemplazado en una forma provisoria para este festival. Mil doscientos auditores llenaron la sala para escuchar a Ferencsik en sus interpretaciones de Toccata y Fuga de Bac-Weiner, la Sinfonía Patética de Tchaikowsky, el Concierto para Violín de Mendelsohn y las Danzas de Marosszék de Kodály. Este concierto no había de representar un hecho aislado, sino que fué seguido por un gran número de otros. La Orquesta Municipal fué reorganizada y dirigida por Leszlo Somogy y Ferenc Fricssay, que la dirigen dos veces por semana. Su esfuerzo conjugado en pro de la difusión de las obras de Bach y de Mozart que se ejecutan menos no ha tardado en apreciarse por el público, tanto como las versiones impecables que suelen ofrecer de las sinfonías de Beethoven, Schubert o Tchaikowsky. El director de orquesta, Sergio Failloni dirige ciclos de conciertos populares con programas que incluyen las obras principales del repertorio sinfónico. De vez en cuando se ofrecen conciertos de oratorios, cantatas, y otras grandes composiciones para coros y orquesta. Pianistas como Inne Ungar, Lajos Heimlich, Bela de Boszormenyi Nagy, Béla Siki, Vera Ráktay, Iván Engel, Péter Solymos y otros, mantienen la tradición del arte de Liszt en su patria.

En 1946, la Orquesta Municipal ejecutó una temporada de dieciséis conciertos. Entre las obras que se destacaron en los programas se cuentan: Una noche de verano de Zoltan Kodaly; El Mar, de Debussy; Petrushka, de Strawinsky; Concierto para piano, de Bartók, la audición completa de El Arte de la Fuga de Bach.

En 1947, el Teatro de la Opera Nacional, reconstruído, pudo ya abrir sus puertas, así como la Academia de Música. Un festival internacional para conmemorar la memoria de Béla Bartók se celebró igualmente con absoluto esplendor.

IMRE KUN.

## NOTICIARIO DE OTROS PAISES

Al frente del atril de la Orquesta Filarmónica de Bruselas han aparecido en 1947 maestros de la categoría de Bruno Walter, Kletzki y Sabata. Markevitch, otro de los directores invitados, dió a conocer en la temporada oficial la Tercera Sinfonía del italiano Malipiero. Como hechos destacados deben citarse la interpretación por Paul Sacher del Divertimento para cuerdas de Béla Bartók; la del Concierto para orquesta de este mismo compositor por Ansermet y

la del Concierto para Violín, igualmente de Bartók, que ejecutó como solista Arthur Grumiaux, bajo la dirección de Galliera.

André Souris, como director del Seminario de las Artes, organizó una serie de cinco conciertos de música contemporánea, donde se interpretaron obras de los jóvenes músicos belgas Quinet, Froidbise, Rammaert y Schmidt, junto a las de otros maestros europeos de la música moderna.

\* \* \*

Las Semanas Musicales Internacionales de Lucerna, establecidas hará unos diez años, constituyen sin duda el esfuerzo más notable hecho en Suiza por la difusión de la música. Gracias a los esfuerzos del British Council, se ofrecieron en estos certámenes de música dos óperas de Benjamin Britten: «El Rapto de Lucrecia» y «Albert Herring», que obtuvieron el mayor éxito. En los conciertos sinfónicos se estrenaron las siguientes composiciones: Concierto para Violín de Bartók, ejecutado por Yehudi Menuhin y Ansermet; «Le Vin Herbé» del nuevo valor de la música suiza Frank Martin y Sinfonía Concertante de este mismo compositor.

\* \* \*

Entre los grandes acontecimientos musicales que han tenido lugar en el Royal Albert Hall de Londres, durante la reciente temporada de invierno, se destaca la primera audición de la Gran Misa de Difuntos de Héctor Berlioz. La interpretó la Orquesta de la BBC, aumentando a diez el número de los tambores y en siete el de los otros instrumentos de percusión, cuatro bandas y un coro formado por setecientas voces. Al frente de tan vasto conjunto actuó Sir Thomas Beecham. La versión obtenida del resonante Tuba Mirum de esta Misa es calificada por la crítica de insuperable.

Otras obras de extraordinaria densidad sonora que Sir Thomas Beecham ofreció en esta serie de conciertos, fueron la Sinfonía en Do mayor de Franz Schubert y la Sinfonía sobre un tema montaños de Vincent d'Indy.

Entre los solistas se ha destacado la reaparición en Londres del guitarrista español Andrés Segovia, y la del organista francés Marcel Dupré. Entre los conjuntos de cámara, el Quinteto de instrumentos de viento de París obtuvo el mayor éxito con la ejecución de obras de Milhaud, Ibert, Françaix y otros músicos modernos.

La Orquesta de la BBC, por otra parte, ha continuado con la serie de sus conciertos consagrados a compositores británicos contemporáneos. Se estrenaron: Nocturno de Phillip Tate y obras de Denis Apivor, Arthur Bliss y Lennox Berkeley. Como broche de oro de esta interesante temporada musical ha de consignarse la interpretación por los estudiantes de la Universidad de Oxford, dirigidos por el profesor J. A. Westrup, de la ópera Idomeneo de Mozart.

\* \* \*

De todos los maestros de la música contemporánea, Igor Stravinsky es el que ha recuperado en Europa con mayor intensidad el interés despertado por su obra en los años anteriores a la pasada guerra. Durante 1947 y los meses transcurridos de 1948, el ballet *Petrushka* se ha ejecutado en la Gran Opera de París, en la Scala de Milán, en el Teatro Nacional de Opera de Praga, en el Teatro Nacional de Bratislava, en el Titania Palace de Berlín y en los Teatros de Opera de Budapest y Basilea. La Scala de Milán organizó unas soirées Stravinsky, donde se representaron la ópera *Mavra* y los ballets *La Consagración de la Primavera* y *Edipo Rey*. *Apolo Musageta*, *El Beso del Hada*, *Perséfone* y *Edipo Rey* han figurado también en el repertorio de los teatros de ópera de París y de Praga.

Igor Stravinsky trabaja en la actualidad en una ópera inspirada en la serie de famosos grabados ingleses del siglo XVIII «*The Rake's Progress*»; estos grabados, como es sabido, son obra de Rowlandson y de Hogarth, en las dos series más valiosas que se conservan de esta historia gráfica. La nueva ópera de Stravinsky constará de tres actos, divididos en ocho escenas y consulta un reparto de cuatro papeles principales, dos de menor importancia, coros y orquesta; está escrita para treinta y cinco instrumentos.

# MUSICA Y VIDA

## GEOMETRIA MUSICAL

Hay quienes, y no son pocos, se han dado en la actualidad a juzgar el fenómeno de la creación musical desde puntos de vista que, si bien no dicen relación directa con ciertos aspectos geométricos, por lo menos plantean un descuido de los valores estéticos en el arte. Los audaces devotos de dichas inclinaciones, se han equipado de un variadísimo diccionario de términos que, empleados en la forma tan especial como se acostumbra, pueden a la larga o a la corta dañar de manera efectiva a la expresión musical de nuestros días. La teoría y, como derivado natural de ésta, la técnica, son los puntos más fuertes en que se apoyan.

Se habla de «verticalismo», «horizontalidad», «paralelismo», «oblicuidad», «peso», «densidad», «espesor», etc., términos estrictamente derivados de conceptos físicos o geométricos, los que naturalmente corresponden a determinados valores musicales, y no demasiado nuevos para este arte. Indiscutiblemente, la verticalidad y horizontalidad en música corresponden a las ideas de armonía y contrapunto, y así cada uno de los conceptos enumerados y, junto a éstos, muchos otros.

Sin embargo, la gravedad del caso no reside en el hecho de que se recurra a sinónimos extraídos de otras disciplinas científicas o artísticas para discutir o puntualizar ciertos valores musicales, sino en la forma tan especial con que tales conceptos se emplean, lo que ya comienza a constituir un verdadero vicio.

En todas las artes el fenómeno estético-emocional ha sido, en la mayor dosis si no en su totalidad, el único generador de las diferentes técnicas que han imperado en la historia, y ello ha establecido un perfecto orden de sucesión de los hechos en el sentido de dar prioridad a la libre creación y luego dejar el paso a toda explicación teórica de ésta. La teorización previa a la existencia de la obra no podrá sino conducir a la gestación de conceptos absolutamente desconectados de la esencia misma de ésta.

El afirmar de que en esta línea descansa un crecido número de comentaristas, críticos y aún músicos ejecutantes y compositores, es sólo reconocer la frecuencia con que se ensalza o destruye la música sin siquiera haber dejado actuar, ni en el menor grado, la sensibilidad y emoción del auditor. Es común en estos errados espectadores de la obra de arte el hacer panegíricos sobre una magnífica escritura contrapuntística, en que se superponen surtidos completos de ideas temáticas, para luego invertirlas, «cancronizarlas», desintegrarlas, aumentarlas o disminuirlas; el dejarse entusiasmar hasta el lí-

mite de lo absurdo por proezas técnicas que, una vez sometidas a una ejecución, en nada convencen, ni al más atento de los auditores, ni al más astuto de los aficionados a los preciosismos técnicos. La frecuencia con que se habla de una música diciendo que ésta «es interesante», prueba sin lugar a dudas que han encontrado una feliz escapatoria quienes desean opinar sobre algo por lo cual no han sido conmovidos. Y es posible que en tales casos acierten en su juicio, en el sentido de que verdaderamente se trate de una obra «interesante» en su contenido técnico o formal, pero si este interés no trasciende de los límites del intelecto, quiere decir que aún oculta su parte más importante, que es la que puede hacer reaccionar a la emoción.

Proezas técnicas pueden ser realizadas por quienes se hayan esforzado en estudiar a fondo y sepan manejar los elementos técnicos de la composición con cierta soltura, pero sólo el que sabe emplear la técnica como lenguaje necesario a la exteriorización de sus propias inclinaciones emotivas, es el que realiza una obra de arte en la esencia de su significado.

No son pocos los compositores que se han empeñado, tal vez convencidos de sus propias debilidades, en demostrar que su música es documento precioso de la más acabada maestría, donde no sólo se han respetado imposiciones formales, sino que se han empleado cuantos recursos pueda ofrecer su dogmática imaginación armónica o contrapuntística. ¡Y en la coda, vean ustedes, dicen orgullosos de su ingenio, todos los temas de la exposición se han invertido sobre un «ostinato» extraído de las cuatro notas que forman el acorde que aparece en la segunda mitad del último compás del desarrollo!

No hay duda que todo esto es interesante con partitura en mano y con buen cuidado de detectar cuanto detalle pueda contribuir a hacer más malabarístico el asunto. ¿Pero de qué vale tanta proeza, si el fenómeno musical por su esencia está llamado a transcurrir en el tiempo, y si dentro de éste resulta a la postre un galimatías de sonoridades que no permite percibir ni el más insignificante acto de prestidigitación musical? Una idea melódica no se hace presente mientras no cumpla una función expositiva clara, y no se fija en la mente si no existe la debida proporción en el tiempo, que consienta a nuestra imaginación registrarla.

La música pone específicamente en función a la memoria del auditor. En ella deben grabarse con nitidez los elementos generadores de una obra, para que podamos apreciar el valor que éstos tienen dentro de su posterior desarrollo. Y de esto desprendemos que, mientras mayor sea la complejidad del proceso musical, tanto más claridad debe exigírsele a la presentación de los elementos, que servirán de base a dicho proceso.

Lo afirmado a grandes rasgos en lo anterior demuestra que no existen técnicas que puedan justificarse a sí mismas, y que el significado de todas ellas depende exclusivamente de las características de los elementos básicos de la música, que



siempre deben ser modelados por la sensibilidad del creador. Es innegable que hay una falla de principio en quien se trace el plan «a priori» de tratar en forma fugada un tema cuyas características no se presten para ello; y en este terreno podemos decir también que ni el más sagaz podrá apreciar la inversión de un tema cuya posición normal no haya sido recalcada con claridad suficiente.

Si alguien se imagina que Bach a los siete años anunció a su padre que deseaba ser «contrapuntista», que siga inventando nuevos sistemas para legar a la historia un buen surtido de escuelas que puedan ser explotadas por aquéllos que creen que el arte es un fenómeno de laboratorio.

La base científica del «Sistema de los Doce Tonos» bien puede haber surgido de una determinada posición estética y, como tal, estar llamada a realzar ciertas formas especiales del pensamiento musical. Si se la enfoca con este criterio, es posible que el sistema mencionado pueda ayudar a la creación de obras de arte de valor sobresaliente, como las encontramos en algunos casos de Alban Berg, Krenek y Schoenberg. Sin embargo, son más frecuentes en nuestros días los casos de aquéllos que se pliegan a esta tendencia como quien adopta una determinada posición política y que, como fieles devotos de esta religión, se imponen crear dentro de los estrechos márgenes de una serie de sonidos arbitrarios y de ordenación preconcebida.

No serían completas las reflexiones necesarias al tópico enfocado en el presente estudio si no analizáramos el reverso de la medalla, o sea, aquel en que aparecen comprometidos quienes creen excusar su pereza o indiferencia ante la música de nuestros días acusándola de ser toda ella producto exclusivo de cerebrales maquinaciones científicas. Si toda regla tiene su excepción, es éste el caso de una cuyas excepciones pueden, no sólo contribuir a censurar con mayor énfasis a los que incurren en los errores mencionados en los primeros párrafos, sino que también constituye ese vasto repertorio de obras contemporáneas que pasarán a la historia como valiosos exponentes de la emoción de una época y no del exhibicionismo técnico de sus creadores. La Consagración de la Primavera de Strawinsky juzgada en 1913, año de su estreno, como producto del más refinado snobismo y resultado de una creación tal vez dirigida exclusivamente a «epater le bourgeois», ha ido incrementando desde entonces el grupo reducido de quienes pudieron juzgar sin sectarismo su magnificencia; en la actualidad se reconoce en ella una de las obras fundamentales de nuestra época. Y en este mismo caso están casi la totalidad de las obras de este compositor, junto a las cuales podríamos agregar las grandes creaciones de Falla, Bartók, Honegger, Hindemith, Prokofieff, Schoenberg, Britten y tantos otros.

JUAN ORREGO SALAS.

## CRONICA

### DOMINGO SANTA CRUZ, RECTOR SUBROGANTE DE LA UNIVERSIDAD

Por ausencia del señor Rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández, quien partió a Bogotá como Presidente de la Delegación Chilena a la Conferencia Interamericana que allí se celebra, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Domingo Santa Cruz, pasó a desempeñar el cargo de Rector Subrogante de la Universidad de Chile en su calidad de Vice-Rector.

### JIRA DE LA SINFONICA DE CHILE Y DEL BALLE DE LA ESCUELA DE DANZA

El 4 de Abril partió de Santiago la Orquesta Sinfónica de Chile para llevar a cabo su sexta jira por las provincias del sur. Visitará las ciudades de Concepción, Temuco, Osorno y Valdivia, donde, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, ejecutará una serie de conciertos en los que participarán como solistas la soprano Olinfa Parada, la pianista Herminia Raccagni, los violinistas Fredy Wang y Alberto Dourthé y el violista Zoltan Fischer. Entre las composiciones incluidas en estos conciertos se destacan los estrenos en esas provincias de la Sinfonía Concertante en Mi bemol de Mozart, Sinfonía N.º 4 (Trágica) de Schubert, Divertimento para orquesta de Jacques Ibert y Cantata de Navidad y Obertura Festiva del compositor chileno Juan Orrego Salas. Otras obras de relieve en estos conciertos son: Concierto para violín de Beethoven, la Sinfonía Española de Lalo y Bocetos Sinfónicos del músico chileno Juan Casanova Vicuña.

El Ballet de la Escuela de Danza actuará en todas las ciudades antes citadas para ejecutar los ballets Coppelia, Drosselbart y La Leyenda de José, entre otros de menor importancia.

### TEMPORADA SINFONICA OFICIAL DE 1948

El 7 de Mayo se inaugurará la temporada oficial de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro Municipal. Constará la temporada de este año de dieciocho conciertos de abono que serán dirigidos por los maestros Víctor Tevah, director subrogante de la Sinfónica de Chile; Hans Kindler, director de la Sinfónica Nacional de Washington; Hermann Scherchen, director de la Sinfónica de Zurich; Jean Martinon, uno de los valores más destacados de la música francesa de post-guerra y el director chileno Juan Casanova Vicuña.

Aparte de las obras clásicas del repertorio sinfónico, se ofrecerán en el curso de la temporada los siguientes estrenos: Purcell-

Barbirolli, Suite; Juan Cristian Bach, Sinfonía en Si bemol; Felipe Manuel Bach, Tercera Sinfonía; Gretry, Suite para orquesta; Mozart, Sinfonía N.º 29 en La mayor; Schubert, Sinfonía Trágica; Lalo, Concierto para violoncello y orquesta; Mendelssohn, Tercera Sinfonía (de la Reforma); Berlioz, Romeo y Julieta; Jacques Ibert, Divertimento para orquesta; Strawinsky, Concierto para cuerdas; Robert Ward, Sinfonía; Bartók, Concierto para orquesta; Reger, Serenata para dos orquestas; Prokofieff, Sinfonía N.º 5; Martinon, Música de Exilio; Messiaen, La Ascensión; Françaix, Juego Sentimental; Honegger, Sinfonía Litúrgica; Santa Cruz, Primera Sinfonía, en Fa; Orrego Salas, Obertura Festiva.

#### ERNANNO WOLF-FERRARI 1876-1948

El 21 de Enero falleció el compositor italiano Ermanno Wolf-Ferrari. Había nacido en Venecia el 12 de Enero de 1876 y se destacó desde edad muy temprana como compositor de obras líricas y de óperas. Experimentó en un principio una cierta influencia del estilo de Wagner, para inclinarse después en forma manifiesta hacia las tradiciones del teatro verista italiano. La primera obra que atrajo la atención del público hacia la personalidad de Wolf-Ferrari fué su oratorio «La Sulamita», estrenado en Venecia en 1899. Al año siguiente, en el famoso Teatro Fenice, estrenó su ópera «Cenerentola», que inicia la dilatada serie de sus creaciones de esta clase.

Aparte de sus óperas, Wolf-Ferrari ha compuesto algunas obras notables para conjuntos de cámara, como sus sonatas para violín y piano, su quinteto para piano y cuerdas y la Sinfonía de Cámara para orquesta de cuerdas, obra esta última en la que no se muestra ajeno a las tendencias neo-clásicas, tan frecuentes en la música moderna italiana, a partir de 1920.

#### IV CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION

Desde el 20 de Septiembre al 3 de Octubre del presente año se celebrará en Ginebra el IV Concurso Internacional de Ejecución Musical. Habrá premios para los ejecutantes destacados en piano, violín, viola, flauta, corno y canto. La edad para participar en estos concursos está fijada entre los quince y los treinta años. No hay limitación alguna de nacionalidad. Las pruebas se efectuarán en el Conservatorio de Ginebra, organizador del concurso. Los candidatos deben inscribirse antes del 15 de Julio del presente año, enviando sus solicitudes al Conservatorio de Ginebra los que residan en el extranjero. La solicitud ha de ir acompañada por una breve noticia biográfica; un certificado de la institución en la cual ha hecho sus estudios musicales el candidato, haciendo constar los premios o distinciones obtenidas; dos fotografías y un certificado oficial de su edad y de su nacionalidad. Para mayores datos, los ejecutantes chilenos deben dirigirse a la Secretaría del Instituto de Extensión Musical, Agustinas 620, Santiago.

Los premios serán los siguientes: Canto. Dos primeros y dos

segundos premios de 1.000 y 500 francos suizos respectivamente. Iguales premios habrá en las secciones de piano y violín. Para viola no se discernirán más que un primero y segundo premios, por las cantidades fijadas. Para flauta y corno se otorgarán un primer premio de 500 francos suizos y un segundo de 250, en cada sección.

Los Concursos Internacionales de Ejecución Musical de Ginebra fueron establecidos en 1939. Durante la guerra, los substituyeron concursos nacionales suizos. En 1947, al restablecerse los concursos internacionales obtuvieron un gran éxito, pues se presentaron a ellos más de 254 candidatos de treinta nacionalidades.

### FESTIVAL PANAMERICANO DE MUSICA

Hans Kindler, como director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, ha sugerido la idea de establecer un Festival Panamericano de Música, con participación de directores, grupos orquestales y ejecutantes de todos los países de América, como una manifestación que ponga de relieve los grandes exponentes de la música en el continente. En los programas del magno festival se interpretarían de preferencia obras de los compositores de cada una de las naciones americanas.

Al exponer su proyecto, el maestro Kindler ha dispensado una vez más elogiosos conceptos sobre el estado actual de la cultura musical chilena. Dijo: «Después de recorrer muchos países de la América Latina he podido constatar su extensa, bien fundada y sincera afición por la música. En ninguna parte pude observar en forma más clara esta comprensión de la música que en Chile, donde una estatua de Juan Sebastián Bach en un parque público revela el grado de cultura y la gran estimación que allí existe por este arte».

### MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

El director francés Paul Paray, al frente de la Orquesta de los Conciertos Colonne, ofreció en París durante la pasada temporada de invierno, en el mes de Febrero, el estreno de las obras de compositores chilenos Preludios Dramáticos de Domingo Santa Cruz y Cantata de Navidad de Juan Orrego Salas. Ambas obras tuvieron una excepcional acogida por parte de la crítica y del público de la capital francesa. Extractamos a continuación algunas opiniones de la crítica francesa sobre las obras citadas que en tan alto nivel han colocado a nuestro arte musical contemporáneo en el más importante de los centros de la cultura europea. Sobre los Preludios Dramáticos de Santa Cruz, dice Marc Pincherle en «Paris Presse»: «Es una obra a la vez sincera y hábil, que mereció la acogida calurosa que obtuvo. El Primer Preludio, construido sobre un balanceo obstinado de los bajos, es de un ambiente pastoral sobre el que se eleva un tranquilo canto de la flauta; pero la inquietud altera esta euritmia y nos prepara para el Segundo Preludio, Desolación, de una cierta estructura atonal. El último, Preludio Trágico, pleno de ritmo, se

diversifica así como el color orquestal, infinita variedad que responde magistralmente a su atormentado contenido». Louis Aubert en «L'Opera» dice: «Domingo Santa Cruz en sus Preludios Dramáticos revela un dominio de la materia orquestal, un sentido de la claridad, de la medida y del color, que tiene sin duda lejanas raíces latinas. Es una de las personalidades chilenas más avanzadas y que mayor relieve ha adquirido en el arte musical americano».

En la Cantata de Navidad de Juan Orrego Salas, cuya parte solista fué interpretada en París por la soprano Ninon Vallin, los críticos franceses destacan su realización dentro de una técnica que sobrepasa las limitaciones del neo-clasicismo europeo, aunque responde, en lo esencial de su espíritu, a esa tendencia. Comentan también los críticos de París la impresión que produjo esta obra exenta de localismo, de alusiones al material folklórico nacional, y tan representativa, sin embargo, del movimiento musical contemporáneo de América. «Demuestra que su autor, dice Marc Pincherle, ha asimilado las últimas tendencias de la música moderna sin perder su objetividad y sin sacrificar una expresión propia».

\* \* \*

El compositor y director de orquesta Juan Casanova Vicuña actuó, en el pasado mes de Febrero, con extraordinario éxito al frente de la Orquesta de los Conciertos Colonne en la Sala Pleyel de París. Dirigió Casanova Vicuña un festival de obras de Tchaikowski, en el que figuraban la Sinfonía Patética y el Concierto en Si bemol menor para piano y orquesta, cuya parte solista ejecutó Eliane Richepin. Los críticos franceses elogiaron en nuestro compatriota al «excelente director de orquesta, pleno de soltura, gusto y claridad». El crítico de «L'Epoque» agrega: «El nombre de Casanova Vicuña debemos inscribirlo con satisfacción en buen lugar dentro de la lista de la brillante falange de directores internacionales».

\* \* \*

La joven pianista Arabella Plaza actuó con brillante éxito en la sala Gaveaux de París. En su programa incluyó un buen número de obras de compositores chilenos. Con la cantante Elma Fisher interpretó «Lluvia lenta» y «Deja correr mis lágrimas» de Alfonso Leng, «Canción de cuna» de Domingo Santa Cruz y «Amo amor» de René Amengual, que obtuvieron una gran acogida. Arabella Plaza ha interpretado conciertos de música chilena y de música francesa en «Radio Francia» y otras organizaciones musicales.

\* \* \*

El compositor y pianista chileno Alfonso Montecino ofreció dos conciertos, los días 2 y 9 de Abril pasado, en el Cleo Hall Auditorium de la ciudad de Princeton, en Estados Unidos.

En el primero de estos conciertos, Alfonso Montecino interpretó «Viñetas» de Domingo Santa Cruz y dos Tonadas para piano de Pedro Humberto Allende. En el segundo concierto figuró, de compositor chileno, la obra «Variaciones y fuga sobre un pregón» de Juan Orrego Salas. La Sonata para piano de Aarón Copland, la Suite Op. 14 de Béla Bartók y composiciones de Debussy, Ravel, Poulenc, etc., alternaron con las obras de autores nacionales en ambos interesantes recitales.

## CONCIERTOS

### LA SOPRANO AMALIA BAZAN

En los primeros días de Marzo, ofreció su único concierto la joven soprano argentina Amalia Bazán, a quien acompañó en el piano Juan Peyser. Esta cantante, que recién inicia su carrera y que no vaciló en presentarse entre nosotros en una época por completo negada para las actividades musicales, presentó un programa con obras de Haendel, Mozart Mendelssohn, Schubert, Nin, Turina y un grupo de trozos de óperas de Massenet, Spontini y Verdi.

Es comprensible que una artista sienta el deseo de actuar en los principales teatros que estén a su alcance, pero debería ser comprensible asimismo que antes que aspirar a inscribir en su álbum el principal teatro de un país, pensara si no será, andando el tiempo, contraproducente esta excesiva impaciencia por actuar en público. Decimos esto porque a la joven soprano argentina es mucho lo que le falta todavía para poder cantar en salas de responsabilidad. A lo largo de su programa pudo apreciarse que, aparte de defectos notorios en la colocación de la voz, esta artista todavía no consigue diferenciar musicalmente los estilos de los diversos autores, pues canta todo con cierta nivelación expresiva, y pasa con mucha superficialidad sobre aspectos de interpretación fundamentales, sobre todo en Mozart y Haendel. Amalia Bazán posee una voz de soprano de grato timbre, pero sin desarrollo suficiente todavía y, dentro de este programa único, pudo lucirla con mayor eficiencia en los dos trozos de óperas de Spontini («La Vestal») y de Verdi («Aída») en los cuales, al parecer, encontró terreno más seguro. Su acompañante colaboró en la forma un tanto despreocupada que suele caracterizarle.

### EL TENOR JON OTNES

Con un programa que comprendía «lieder» y trozos de óperas, se presentó en Marzo el tenor noruego Jon Otnes, acompañado al piano por Federico Longás.

En este cantante se hace presente una curiosa mezcla de registros, compuesta de su voz natural, de bello timbre pero de muy

corto registro, y de un falsete que este artista tiene completamente incorporado a su registro natural. Está bien que se use, en determinados casos, el falsete; pero cuando las obras no están escritas como para tolerar semejante licencia, entonces el falsete, de agradable recurso, se convierte en inadmisibles truco.

Y algo de eso se hizo presente cuando, por ejemplo, Otnes cantó «Mille cherubini in coro», de Schubert, que se convirtió poco menos que en canzonetta napolitana, desnaturalizando completamente la melodía. Sin embargo, y en prueba de que había formado un programa a la medida de sus posibilidades, destacó muy bien algunos trozos de ópera, como el de «Pescadores de Perlas» y otro de «La Arlesiana». No consiguió en cambio ni acercarse siquiera a lo que musical y vocalmente es propio de la archiescuchada «E lucevan le stelle», de «Tosca».

Conservándose dentro de sus límites vocales, y manteniéndose equilibradamente como intérprete, en líneas generales este cantante consiguió demostrarse como un artista mesurado, en «Traum durch die Daemerung», de R. Strauss y en «Nada sino el corazón solitario» de Tchaikowsky, trozos que dijo con fina línea vocal.

El acompañamiento de Federico Longás mantuvo un marco adecuado y cuidadoso. Como compositor, Longás mostró, a través de la interpretación Otnes, una «Canción de Cuna», de grata melodía y fina realización.

## EL BALLET TAMARA BECK

Las temporadas de verano suelen traer cosas curiosas. Una de éstas ha sido la visita del conjunto de ballet de Tamara Beck, al que una propaganda, no sólo desvinculada de toda realidad, sino aun de todo respeto para el público, calificaba de «la última palabra en el arte del ballet», y de «magnífica expresión del arte y la civilización de Europa»...

Y todo ¿para qué? Pues, para ver instalado en nuestro primer Coliseo un conjunto modestísimo del género «varieté», cuyos integrantes por cierto que distan mucho de ser primeras figuras mundiales en su género, y mucho más de ocupar un sitio en esa «última palabra del arte del ballet». Los únicos números realizados con una personalidad definida y animación bien lograda fueron los titulados «Aventura Zingaresca» y «Paisanos rusos», aparte de los números de danza acrobática de la pareja Ludmann. Del resto de las «coreografías» presentadas, más vale no detallar. Se lucía en ellas cierto romanticismo trasnochado, que utilizaba—y era que no lucía—la música de Chopin como fondo, pero que desde el punto de vista del baile dejaba una sensación de insuficiencia bastante penosa. Unase a esto cierta cursilería de cabaret parisino, a base de grandes abanicos de pluma coloreados, y ya hay una ligera idea de este curioso conjunto.

Pero también había espacio para que se presentara una versión de «La Danza de las Horas» y también para uno que otro «pas de deux», en que con mayor o menor fortuna se lucían «entrechats»,

«arabesques» y otras posibilidades de la danza clásica, sin demostrar de ninguna manera la posesión de una técnica segura en este estilo de danzas.

Si bien crítica y público se preguntaron con ocasión de la presentación de este conjunto en virtud de qué extrañas circunstancias se le había entregado el escenario del primer teatro chileno, lo cierto es que no hubo respuesta. Allí comenzó y allí continuó, pues, su temporada, este conjunto que en otro local, a la medida de su género y de sus méritos, no habría hecho necesario protestar por la excesiva liberalidad con que se manejan los destinos del que debería ser consagratorio escenario chileno.

### CONCIERTO DEL INSTITUTO CHILENO BRITANICO DE CULTURA

El 21 de Marzo, ofreció el primer concierto de esta temporada el Instituto Chileno Británico de Cultura, bajo los auspicios del British Council, en el Auditorio de Radio Sociedad Nacional de Minería.

Participó en esta audición un conjunto de cuerdas dirigido por Víctor Tevah y, como solista, el violinista Fredy Wang. Obras de Henry Purcell, J. S. Bach y Edward Elgar formaron el programa.

Se presentó en muy buena forma una Suite de la ópera «Dido y Eneas», de Purcell, que Tevah animó con batuta ágil y certera. No corrió igual suerte, sin embargo, una Chaconne del mismo autor, a la que evidentemente faltó estudio y pulimento, con lo que se dañó su hermosa e interesante estructura.

Recordando la fecha del aniversario de nacimiento de J. S. Bach, (21 de Marzo de 1685) se incluyó en el programa el Concierto para violín y orquesta en Mi mayor. Actuó en esta obra Fredy Wang, quien se desempeñó con entera posesión de su parte, acreditando un excelente sonido y cuidadoso fraseo. El conjunto dió una versión digna de todo aplauso a estas bellas páginas.

Finalizó la audición la ejecución de «Introducción y Allegro», para Cuarteto y Orquesta de Cuerdas, de Sir Edward Elgar. El Cuarteto, formado por Wang, Dourthé, Fischer y Cerutti, y el resto del conjunto, cumplieron una buena tarea en la ejecución de esta obra, algo densa y mediatunda, en su dilatada y compleja estructura, pero digna de un músico que domina los recursos del arte del compositor, como es su autor. Si bien más de un reparo podría hacerse a la sonoridad o la afinación del conjunto en algunos casos, esta obra cerró con acierto el primer concierto ofrecido este año por una de las instituciones extranjeras que con mayor asiduidad se preocupan de la música entre nosotros.

### ZARZUELA Y OPERETA

Conservando una tradición antigua, propia de aquellos tiempos en que el teatro lírico en todas sus manifestaciones era el refugio casi exclusivo de nuestra vida musical, durante los meses del verano se



---

desarrolló una temporada de operetas y zarzuelas, en el Teatro Municipal, a cargo de la compañía de Andrés Barreta.

Ya son varias las temporadas que ha presentado entre nosotros el conjunto dirigido por Barreta. Son muy conocidas las primeras figuras de su conjunto, y mucho más por cierto, las obras que componen su repertorio. No obstante, esta temporada trajo la novedad, así puede llamársela, de querer presentar dos géneros, entre sí tan distantes, opereta vienesa y zarzuela española, con el mismo personal. Es decir, se quiso unir en una misma persona el acartonado ambiente y el frívolo y liviano estilo musical de la opereta nacida a orillas del Danubio, con el desgaire y el intencionado humorismo del teatro costumbrista español. Dos técnicas y dos espíritus divergentes.

Mucho se ha hablado y escrito sobre la decadencia de la opereta y de la zarzuela; pero no pocos confunden las malas presentaciones de las obras con las obras mismas. En el caso de la compañía Barreta, ha quedado muy en claro que es precisamente el poco cuidado en elegir repertorio e intérpretes, y el mirar superficialmente las características de estilo de las obras presentadas, lo que más daño hace a quienes se dedican a cultivar ese género, pues así se ahuyenta a quienes, como es natural, piden algo más que escuchar algunas romanzas o tal famoso dúo, cuyo agrado desaparece bajo una montaña de descuido musical, vocal y escénico. Nos parece que en la temporada que nos ocupa, si alguien quiso encontrar en las representaciones algo de lo auténtico del teatro lírico español o del espíritu vienés «fin de siglo», ha de haber quedado desilusionado para el resto de sus días.

Y esto parecen no querer comprenderlo quienes persisten en mantener sus ya tradicionales defectos, sin convencerse de que la búsqueda de calidad es lo único que puede salvar del olvido a estos géneros, de un encanto fácil dentro de sus limitaciones, pero que necesitan ser interpretados con justeza y comprensión de sus buenas y malas características, aparte de respetar la calidad, abundante o escasa, de sus amables partituras.

Volviendo a la compañía y a su temporada, diremos que, en general, sus actuaciones mantuvieron un nivel de mediocridad más marcado aún que en anteriores oportunidades. Se llegó al extremo de presentar la castiza zarzuela «La Verbena de la Paloma»—modelo clásico del género—con actrices de opereta, que en su tipo físico y en su lenguaje, estaban tan lejos de lo español como el Prater de la Gran Vía. Pero esto se contrapesaba con inyectar, en operetas vienesas, algunos personajes que «ceceaban» y gesticulaban con los gestos más «resalao» imaginables, que nada tenían que ver con el estiramiento propio de la Corte principesca. De esa manera, Victoria Sportelli, Gloria Dix y otros miembros del equipo operetil, no alcanzaron mayor realce pese a su actuación bien encuadrada. «La Viuda Alegre» o «El encanto de un Vals», resultaron mucho menos que discretos, por falta de un ambiente escénico y musical apropiado. En la zarzuela, se logró alcanzar un nivel superior, sobre todo en «Marina» y en «Don Gil de Alcalá», gracias a que Clara

Estévez, Marcos Cuba, Manuel Abad y Joaquín Arenas, supieron sacar partido de sus voces naturalmente generosas. Sin embargo, es casi penoso constatar cómo voces bien dotadas, por ejemplo la de Clara Estévez o la del tenor Marcos Cuba, parecen próximas al agotamiento, por una defectuosa escuela de canto y el inveterado vicio zarzuelesco de gritar y desgarrar los sonidos. Abad y Arenas, fueron firmes soportes de todo el conjunto, como cantantes y como actores.

Y más vale terminar aquí al referirnos a esta temporada, pues coros, comparsas, orquesta (con la sola excepción de las obras dirigidas por Giusti y Contardo) y, sobre todo, la acción escénica de los artistas, sin excluir al propio director del conjunto, no merecen la pena de detallarse. ¿Culpa será entonces de la zarzuela y de la opereta si cada vez asiste menos público a aplaudir sus melodías ingenuas, que encierran un romántico recuerdo para quienes hicieron con ellas su ya lejana juventud?

DANIEL QUIROGA NOVOA.

## EL FLAUTISTA GONÇALVES LISERRA

Durante la breve permanencia en la capital, dentro de una gira turística que realizaba por nuestro país, del flautista brasileño Moacyr Gonçalves Liserra, hemos tenido la oportunidad y la satisfacción de conocerlo y de poder justipreciar sus múltiples y cultivados talentos, su cultura y su vasta ilustración. Fruto de estas dos últimas condiciones es su interesante obra, editada en portugués, titulada «Origen, evolución y arte de tocar la flauta».

Estimamos de verdadera justicia dar a conocer al público amante del arte que, en razón de sus relevantes méritos de intérprete de la más fina sensibilidad, Liserra tiene conquistado un puesto entre los más famosos concertistas internacionales de este instrumento. Los merecimientos musicales que acabamos de citar fueron evidenciados de muy elocuente manera a través de la audición pública que con gran gentileza ofreciera Liserra el día Jueves 4 de Marzo, en la sala de conciertos del Conservatorio Nacional de Música.

Este excelente artista, honra de su patria y de los músicos de América dió desde la ejecución de la primera obra del programa la impresión de poseer una seria concepción musical y un profundo conocimiento estilístico, al servicio de los cuales fué dedicando todo lo que constituye la técnica que debe exigirse al flautista virtuoso, ya como concertista o como solista de orquesta sinfónica: sonido de gran calidad, volumen a voluntad en cualquiera situación, vibrato correcto, (aquel que se encuentra equidistante de los inaceptables extremos: el muy cerrado y nervioso y el largo u oscilado), respiración y fraseo perfectos, etc.

A través del variado programa anunciado, que incluía dos «sonatas», de Leonardo Vinci y de Giovanni Platti; «Cantabile et

presto», de Georges Enesco; «Les Ecureils», de Henry Büsser; «Concertino», de C. Chaminade; «Pan», de Albert Roussel; «Air de ballet», de Fco. Braga; «I Folletti», de L. Hugues, un «Preludio» de Camargo Guarnieri para flauta sola y de algunos extras que se vió obligado a conceder, pudo confirmar Liserra, con todo brillo y expedición, su consciente dominio en todos los estilos. Se pudo observar, gratamente, además, la seguridad absoluta y la verdadera intención de cada uno de los ataques; la impecable elegancia o la noble emoción de su discurso; la gracia de los múltiples arabescos y el admirable dominio y equilibrio de sonoridad en el ágil recorrer de algunos difíciles pasajes, que muchas veces iban de uno a otro extremo de la tesitura. Bien sabemos, quienes conocemos el instrumento, todo cuanto esto significa y, por ello no nos cabe otra actitud, después del entusiasmo que despertara en nosotros las magnificencias ofrecidas por este gran músico, que aplaudirlo sin reservas, del mismo modo como lo hizo el numeroso público que tuvo la suerte de escucharlo.

En el éxito artístico obtenido por Liserra no debemos olvidar la importante participación que le cupo a la excelente pianista Gil-da de Liserra, la que cumplió su misión de acompañante con inteligencia y gran sensibilidad.

LUIS ALBERTO CLAVERO  
Profesor de Flauta del Conservatorio

## DOS CONCIERTOS EN VIÑA DEL MAR

El 19 de Febrero, la Sociedad Pro Arte de Viña del Mar, presentó en uno de sus habituales conciertos a los pianistas argentinos Tila y Juan Montes, en una serie de obras para dos pianos. El crítico porteño Enrique Pascal dice sobre estos ejecutantes: «Los esposos Montes han sabido sobresalir en una especialidad que no cuenta hoy día con muchos cultores. La necesidad de coordinar perfectamente el ritmo y la medida en ambos pianos, exige una compenetración muy grande en los ejecutantes, sin que sea posible esas pequeñas o grandes libertades que un solo pianista está en legítimas condiciones de realizar. Tal es el caso de Tila y Juan Montes, cuyo equilibrio, seguridad y finura es excelente, en especial en las obras contemporáneas».

Los esposos Montes ejecutaron un selecto programa formado por la Sonata 1942 de Hindemith, una Sonata para dos pianos de Frances Poulenc, la Suite Scaramouche de Darius Milhaud y obras de Vivaldi, Bach, Haydn, Brahms, etc.

\* \* \*

El Coro «Viña del Mar» que dirige Silvia Soubllette de Valdés, ofreció un interesante concierto el 1.º de Marzo en la ciudad nombrada. «Silvia Soubllette, dice el crítico de «La Unión» de Valpa-

raíso, ha vuelto a darnos el placer de un concierto en el que se unían la calidad de las obras, el cuidado de la interpretación y la noble finalidad a que estaba destinada. Sin duda, Silvia Soubllette de Valdés posee notables condiciones musicales. Lo demuestra, por una parte, su capacidad como directora, al obtener tras unos pocos meses de ensayo que su coro dé una sorprendente versión de obra tan compleja como *Babylone* de Milhaud. Por otra parte, lo confirma con sus propias composiciones, donde une la calidad armónica a una seguridad excelente en la estructura y a una melodía fresca y espontánea».

El programa lo formaban tres corales de Bach y dos fragmentos de la Cantata 140 de este mismo músico; seis *lieder* de Brahms para cuarteto vocal; *Pinares* de Alfonso Letelier; *La Pajita* de Silvia Soubllette y el estreno de «*Babilonia*» de Milhaud.

# CRONICA RETROSPECTIVA

## *Recuerdos sobre la formación de un músico*

### PRIMEROS AÑOS

Habiendo perdido muy pronto a mi madre, fui educado en parte por mi abuela materna, Teodora d'Indy; era una excelente música, que había estudiado piano con Ignaz Moscheles y Pedro Zimmermann. Estudié este instrumento bajo su dirección; pero nunca lo toqué más de una hora seguida, y todavía en este tiempo había que descontar casi un cuarto de hora consagrado a descifrar, por lo que yo sentía un gusto muy vivo. De esta forma, pude conocer a los doce años (1863), las últimas Sonatas de Beethoven. Hacia esta época escuché a Delaborde tocar en uno de sus conciertos las sonatas Op. 101, 106 y 111, que me hicieron una gran impresión. Entre 1867 y 1868 empecé el estudio de la Armonía con Lavignac.

### CONTACTOS CON ALGUNOS MUSICOS

Hacia 1870 entré en conocimiento con Henri Duparc, quien debía ejercer una gran influencia en mi vida. Lémos juntos un buen número de partituras. Alumno de César Franck, me llevó un día a casa de su maestro: esto fué hacia 1871 o 1872, en el momento justo en que se organizaba la Sociedad Nacional de Música, feliz época en la que existía una verdadera unión entre los diversos compositores franceses. Con Franck estudié Contrapunto, Fuga y Composición; oficialmente seguía sus clases de Organo en el Conservatorio, pero fué sobre todo por sus conceptos en los dominios de la Composición la manera en que este maestro debería influir sobre mí potentemente. Alrededor de Franck nos formábamos entonces Duparc, Fauré, Lalo, Chabrier y yo, así como otros músicos más jóvenes, entre ellos Chausson y Bréville: un círculo de solícitos discípulos.

Ibamos también todos los Lunes en la tarde a casa de Camilo Saint-Saëns (que habitaba entonces en el Faubourg Saint Honoré). Queríamos de tal forma a Franck que estábamos persuadidos de que todo el mundo le amaba como nosotros. No fué hasta más tarde cuando percibimos todo lo que separaba, por ejemplo, a Saint-Saëns de nuestro reverenciado maestro.

### LA CORDIALIDAD DE LISZT

Por este tiempo se sitúa un período de viajes a través de Alemania y de Suiza. Había sido encargado por Saint-Saëns y por Franck de ir a visitar a Liszt, Wagner y Brahms y de entregarles las partituras de «Redención» de Franck y de la «Sonata en Do» para violoncello de Saint-Saëns.

Wagner habitaba a la sazón en Bayreuth, en una casa situada en el paseo que se llama Damallée (la Villa Wahnfried no había sido todavía construída en esta época). Trabajaba con pasión en la última escena de «El Ocaso de los Dioses» y no me fué permitido verle más que... de espaldas.

Brahms, que fué a buscar—a molestar, tal vez—en su residencia estival de Tützing, al borde del lago Starnberg, me recibió muy impaciente, en Francia diríamos con descortesía, echando a un lado, con desdeñosa brusquedad las cartas y la música que le presentaba, intimidado, un joven alumno del Conservatorio de París.

De los tres músicos que debía buscar en Alemania, sólo Liszt me acogió con una bondad y una benevolencia por las que siempre le quedaría reconocido. He tenido ocasión de ser presentado a muchos artistas de renombre; ninguno, con excepción de Franck, me ha acogido con tanta cordialidad y sencillez.

Al recorrer con los ojos la Sonata para violoncello de Saint-Saëns y al leer al piano, él sólo, la reducción a cuatro manos del Preludio de «Redención», se extendió en elogios sobre los dos compositores franceses que le dedicaban sus obras; después, se informó sobre mi vocación y, al saber que trabajaba en un «Wallenstein», se puso a pintarme el carácter musical de la obra de Schiller en pocas palabras, de una lógica y de una lucidez maravillosas. Tuve ocasión de mostrarle la partitura de esta obra, o más exactamente de la segunda parte, «Max y Thecla», escrita en borrador. Pareció gustarle y me ofreció en materia de orquestación un cierto número de consejos que yo seguí.

Con ocasión de esta primera entrevista, me convidó, de una manera que no admitía réplica, a venir todos los días para participar de su desayuno y

permanecer a su lado durante una hora. Por esto, la recalada de algunos días que había yo proyectado hacer en Weimar se prolongó en una larga estada de seis meses, de los que guardo un recuerdo imborrable. En nuestras charlas cotidianas, Liszt trataba todas las cuestiones con una abundancia igual; con preferencia los asuntos filosóficos y los que se refieren a la estética general, incluso con más interés que las cuestiones puramente musicales. Sin embargo, no descuidó nada que pudiera ser útil a mi educación de músico. Me convidaba cuando había recibido obras nuevas y las leía con parte de la orquesta del Gran Duque; de esta forma escuché la segunda versión de «Sadko» de Rimsky Korsakoff. Aquellas obras nuevas, Liszt las dirigía de una forma muy original: no se servía de la batuta más que para indicar el ritmo de ciertos compases; el resto del tiempo, la dejaba sobre su atril y escuchaba con los brazos cruzados. Así también oí su oratorio «Christus», que acababa de terminar y del que corregimos las pruebas con algunos de sus discípulos.

#### LOS DOCE APOSTOLES

Debo a Liszt el haber adoptado en la Schola Cantorum la enseñanza en forma histórica. Se encargaba de la educación de doce alumnos, seis hombres y seis mujeres, a los que llamaba Los Doce Apóstoles, cuyos puestos eran altamente ambicionados en Weimar. Liszt les hacía interpretar cronológicamente toda la literatura del piano. Así, durante uno o dos años estudiaban los maestros del clavecín, después Felipe Manuel Bach, Haydn, etc. En 1873, habían llegado a la obra de Schumann, de quien me hizo trabajar algunas piezas.

Conocí entre los alumnos de Liszt a Berthold Kellermann, que habría de ser director del Conservatorio de Munich; a Anton Urspruch, quien, tal vez sólo entre los músicos alemanes, sabía discernir la belleza y la pureza estética del canto gregoriano; (un día, Liszt había de darme una especie de conferencia sobre la función que él creía que las melodías litúrgicas habían de jugar en la música del futuro); al ruso Richard Metzdorf; americanos y norteamericanos, como la señorita Amy Fay. A veces Liszt nos llevaba de excursión a Eisenach, Jena u otras ciudades vecinas. Liberalmente, él pagaba los gastos del viaje y de las comidas.

En el curso de mis diversos viajes por Alemania conocí a Franz Wüllner, Director del Conservatorio de Munich; Hermann Levy, Director de la Orquesta de la Corte, y a diversos otros artistas. En Dresde estuve en relación con un director de orquesta que fué amigo de Mendelssohn. En un ensayo de «Oberón», le vi saltar de su tarima, lanzarse sobre la orquesta y darle un par de bofetadas a una muchacha que no tocaba como él quería; no era otra que Mariana Brandt, la que sería la tercera Kundry en las representaciones de «Parsifal» de 1882.

Cada dos años yo iba a Bayreuth o a Munich. En 1876 oí por primera vez la Tetralogía, acompañado de Camilo Benoit. En Munich me encontré a veces con Liszt. Bebía mucho; cuando estaba completamente borracho, hablaba mal de Wagner.

#### COMIENZOS DE UN COMPOSITOR

Solíamos reunirnos en París los Martes en casa de Duparc. Leíamos mucha música, sobre todo obras de Bach. Ejecutábamos igualmente música grotesca: Duparc tocaba el oboe, Saint-Saëns el armonio, Fauré el piano, yo la corneta de pistones, y otros todavía las pinzas del azúcar, la campanilla del lechero, etc. Entre los habituales de Duparc se encontraba Sergio Taneiev, alumno de Tchaikowsky. Tocaba bastante bien el piano, quizá demasiado bien, puesto que cada vez había que deplorar la ruptura de cinco o seis macillos. Taneiev mismo en ocasiones se hería las manos, por lo que consumía con abundancia tafetán inglés. Había compuesto para nuestra pequeña y extraña orquesta una hermosa pieza sobre temas rusos.

En 1874 se ejecutó por primera vez, en los Conciertos Padeloup, la segunda parte de «Wallenstein». Este fragmento fué más tarde ejecutado con el resto de la obra. «El Campo de Wallenstein» no fué compuesto hasta 1879. De esta época data un poema sinfónico titulado «Jean Hunyade», cuya partitura, enviada a Budapest en 1912, fué reencontrada y ejecutada doce años más tarde. Hasta los años 1877 y 1878 no empecé realmente a componer.

(De las memorias de Vincent d'Indy).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

### *La Música y la Universidad de San Felipe*

La música, en función del aprendizaje de los instrumentos, fué en los tiempos coloniales uno de los ramos artísticos más enseñados en Chile. Los viejos conventos e iglesias de San Francisco, Santo Domingo, La Merced y San Agustín mantuvieron escuelas especiales para enseñar el litúrgico canto llano y preparar a los organistas que debían hacer sonar los órganos en las ceremonias rituales del culto.

Los jesuitas aprovecharon la música como un arma preciosa de su enseñanza catequista y, a través de los ritmos más sencillos, los indios fueron asimilando la doctrina cristiana y las oraciones. Era usual en esa época el desfile de las escuelas por las calles públicas, cantando las más variadas oraciones e himnos. Los jesuitas al mismo tiempo cultivaron la música en su parte científica. En los anaqueles de la Biblioteca de San Miguel Arcángel lucían los más refinados tratadistas del Renacimiento y los gruesos infolios de los técnicos de la Orden, que trataban de dar a la música la precisión de una matemática artística a través de la física de los sonidos.

La Catedral de Santiago tuvo en el siglo XVIII una importante escuela dirigida por maestros españoles especialmente contratados.

La música como ramo universitario y superior fué discutido en la Universidad de San Felipe, debido a una Real Cédula de 16 de Octubre de 1771 en que la monarquía, haciéndose eco de la reforma universitaria planteada en Salamanca, «una de las cuatro mayores Universidades del orden cristiano», ordenaba su discusión en América. Conforme a esta disposición y estrechamente relacionada con una cátedra de Matemática que se quería crear en Chile, los sesudos doctores de la Universidad de San Felipe se reunieron en Julio de 1802, en su claustro barroco, donde hoy se alza el Teatro Municipal, y por intermedio de su secretario hicieron saber que en caso de crearse una cátedra de música «se debería proveer, no por la voz ni por la destreza y expedición en tocar instrumentos, sino por la instrucción científica en los fundamentos de esta facultad, que como parte de las Matemáticas necesita de extensos conocimientos, a modo de los del célebre Francisco Salinas».

Decretaron, además, que podría abrirse en Santiago «un acto en cada curso», clasificando esta asignatura entre los ramos de humanidades junto con la latinidad, la retórica, las lenguas y las matemáticas. Prohibíase, sí, a los bachilleres o doctores en esta asignatura tomar parte en los exámenes de Teología, Medicina y otras ciencias en las cuales no podían ser versados.

Las decisiones de los doctores togados de la Universidad de San Felipe fueron una simple enunciación teórica, pues todavía

---

el ambiente intelectual no estaba preparado para considerar la música como una disciplina superior.

Únicamente ganó ella terreno en el campo de la educación secundaria y don Manuel de Salas llevó los ramos artísticos al plan de estudios de la Academia de San Luis y más tarde al Instituto Nacional. Quedaría en manos de las primeras generaciones de la República el echar los cimientos de una enseñanza a la vez teórica y práctica de la música.

E. P. S.



## EDICIONES MUSICALES

*Falla, Manuel de.—«Escritos». Recolección y notas de Federico Sopena. Ediciones de la Comisaría General de Música del Ministerio de Educación Nacional. Madrid. 1947.*

La admirable biografía de Manuel de Falla que escribió Roland Manuel ha difundido hasta qué punto, en los años de formación del maestro español, fluctuó su espíritu entre consagrarse a la literatura o a la música. Es más, sus primeras creaciones, fruto de una imaginación infantil, fueron literarias. Sin embargo, la lectura ordenada de sus artículos, que ahora aparecen en un volumen publicado en Madrid por el Ministerio de Educación, demuestra que Falla hubiera sido un escritor incomparablemente inferior al músico.

La prosa de Falla, en exceso cuidada, se resiente de academismo. Casi tiene un tono de gramático. Es decir, el Falla escritor,—si así puede considerársele por una breve serie de escritos, nacidos al margen de su producción musical— está muy lejos de la inquietud, del ansia renovadora y del ímpetu creador que alientan hasta en las más tempranas de sus composiciones musicales. Federico Sopena, el recolector y comentarista de la edición a que nos referimos, se siente obligado a un panegírico, fuera de lugar, sobre la personalidad literaria del maestro andaluz y hasta llega a afirmaciones tan infundadas como decir: «todo Falla está en sus escritos». La verdad es que no contienen sino una parte fragmentaria de su pensamiento estético. Ni el estilo, ni la riqueza de sus ideas, ni la vivacidad de sus imágenes, se corresponden con la fisonomía del auténtico Falla que se muestra en la música. El caso de Falla como escritor es muy distinto al de Debussy.

No se vea en lo anterior censura de ninguna especie. Queríamos sólo reaccionar contra la teoría del escritor malogrado que los amantes de fáciles efectos quieren hacer correr. Si se consideran estos ensayos en lo que son, páginas donde un músico polemiza o desnuda su criterio sobre algunos problemas planteados en el campo de su arte, su valor es inapreciable.

Los «Escritos» de Falla comprenden, en orden cronológico, a los que publicó entre 1916 y 1939. Cada uno de esos artículos va precedido por una nota de Federico Sopena que rememora las circunstancias a que respondieron. Lástima que estas glosas sean mucho menos interesantes que interesadas. Por ejemplo, Sopena pretende realizar, siempre que se le presenta ocasión, un paralelo entre Manuel de Falla y Joaquín Turina, a quienes señala como figuras de equivalente importancia en la música española y hasta complementarias en sus atributos. Podrá ser Turina tan «valor oficial» como quieran hacerlo las circunstancias políticas actuales de España, pero el que tiene en la música jamás pasará de un estrecho círculo local. Turina como compositor es uno de esos provincianos

de que hablaba Baroja en un gracioso opúsculo sobre los grandes hombres de los pueblos chicos. Y el pueblo chico en este caso no es el español, por supuesto, ni el andaluz, sino el de la Triana artificial de las postales para turistas. Falla y Turina son los dos polos, la rotunda antítesis de la música española de nuestro siglo. En lo sustancial de Turina, producto regionalista y desteñido de la Schola Cantorum, alientan todas las falsas posiciones que Falla combatió con su obra.

De los seis artículos de Manuel de Falla que contiene el volumen de sus «Escritos», el consagrado a la influencia de Debussy sobre la música española, que publicó «La Revue Musicale» de París en 1920, y el publicado en 1933 en la revista «Cruz y Raya» con motivo del cincuentenario de la muerte de Wagner, son los de mayor relieve. Producto de una pasión honda y reflexiva encierran una agudeza de juicio que rara vez se encuentra entre lo que escriben los músicos y, en general, lo que se escribe sobre música.

S. V.

*J. Gaudefroy.—«Histoire de la Musique Française». Ediciones Payot. París. 1946.*

Los tratados de Historia de la Música que se han publicado en Francia después de la guerra no presentan otra fisonomía que la de ser simples reediciones de obras ya conocidas, aun en los casos en que el autor que las firma ahora sea distinto del conocido antes. La Historia de la Música Francesa de Gaudefroy, editada por Payot, no constituye excepción en la regla; es una simple refundición de libros ya clásicos sobre esta materia, como los de Combarieu y Prunières, entre otros. Quizás todavía con una desventaja: al referirse Gaudefroy solamente a la música francesa, se refuerzan los puntos de vista «chauvinistas» que tanto hacen desmerecer a los estudios de los historiadores y críticos de la nacionalidad a que nos referimos.

Los primeros capítulos de la obra de Gaudefroy no presentan relieve alguno; son en absoluto un digesto de libros anteriores. Si Gaudefroy agrega algo, es la curiosa teoría de que la Escuela de Borgoña y los primeros siglos de la Neerlandesa no representan más que un simple apéndice al desarrollo del arte francés contemporáneo. Al considerar la época clásica, el siglo de Luis XIV, Gaudefroy enriquece levemente la referencia a figuras como el organista Lalande, precursor de Rameau, el operista Campra, rival por un tiempo de Lully, y otras cuya talla no ha sido fijada en su exacta proporción por los historiadores no franceses. Un músico que precisa una amplia reivindicación dentro del siglo XVII es Marc Antoine Charpentier. Gaudefroy lo intenta, pero muy a la ligera, por desgracia. Error más imperdonable en el libro que comentamos es la poca atención que se consagra a los laudistas del siglo XVI y a la manifestación tan típica de Francia que constituye en el mismo siglo y

a comienzos del siguiente el auge del Coral Hugonote. Una obra dedicada especialmente a la música francesa debía haber reparado la superficialidad con que en las historias generales suelen tratarse estos aspectos.

La mejor parte de este tratado es, sin duda, la que abarca los últimos capítulos, desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. Al estudiar a Gluck y la influencia de sus óperas en Francia, Gaudéfroy rompe una lanza por la figura tan combatida por Debussy. «Con Gluck se cierra prácticamente, dice el autor, la síntesis entre la tradición francesa clásica y las nuevas tendencias estéticas». Gluck, puente entre la academia de Rameau y el «lenguaje del corazón» de Rousseau, ocupa en la música de Francia un lugar indiscutible o que, cuando menos, sólo puede ser discutido en virtud de las pasiones de una cierta estética. Debussy tuvo sus razones para oponerse al Caballero Von Gluck y hacerle blanco de sus ironías; pero la Historia de la Música debe situarse por encima de criterios ocasionales y de las exaltaciones de unos años.

El buen criterio que demuestra Gaudéfroy en el caso de Gluck, no rige en todos los casos. Sorprenden en un libro publicado en 1946 «personalismos» como los que, al azar, recogemos a continuación. Dice Gaudéfroy: «Pergolesi era un gran músico. Su Stabat Mater es conmovedor en su fervor simple y grandioso. Es bastante más emocionante que el de Juan Sebastián Bach». «Las Sinfonías de Mehul tienen un cierto interés. Sin tener el valor de las escritas por Beethoven, ni incluso las de Mozart, sobrepasan con mucho las de Haydn y anuncian las de Mendelssohn». Entre los músicos de los últimos años, Saint-Saëns y César Franck ofuscan de tal manera la razón de Gaudéfroy que, no sólo los eleva a la categoría de dioses, sino que considera sacrilegio incluso el compararlos con cualquiera de sus contemporáneos. En esta línea, ante el grupo de Los Seis de París exhibe un santo horror que hoy ya no tiene razón alguna de ser ni puede perdonarse en quien traza una Historia de la Música Francesa.

S. V.

*Héctor Villa-Lobos: Piezas Infantiles (para piano) sobre temas del folklore brasileño. Libros VI y VII. Music Press Inc. Nueva York. 1947.*

Entre los compositores sudamericanos, es tal vez el maestro Villa-Lobos quien goza de un mayor prestigio dentro de la gran masa de auditores que hoy escuchan sus obras en igualdad de condiciones con las de los más destacados compositores contemporáneos. Sin embargo, cabe preguntar si su fama responde a la presencia de una obra seria, si no en su totalidad, al menos en gran parte. A este respecto, no podríamos negar que se trata de un músico de talento sobresaliente y de méritos suficientes como para haber llegado a conquistar la fama de que goza, sustentada más que por creaciones de valor verdaderamente artístico, por una forma de ex-

presión rítmica, armónica y melódica de fácil asimilación al gran público de conciertos. Ciertamente, el maestro Villa-Lobos ha sabido explotar esta vena, sacrificando, como en el caso de sus Piezas Infantiles, todo deseo de profundidad artística. Las obras para piano a que aludimos como muchas otras de este maestro, y nos atreveríamos a decir, que la mayor parte de sus últimas creaciones, son más bien producto del «divo» que no quiere deslucir la popularidad alcanzada, que de un artista indiferente a toda conquista exterior, pero convencido de llevar adelante en cada una de sus obras un propósito de cierto alcance estético.

Si la vulgaridad de las Piezas Infantiles (series 6 y 7), pretende ser excusada con el hecho de haberse abocado a la tarea de emplear melodías del folklore brasileño, podría argumentarse que sin duda el creador incurrió en el error de seleccionar equivocadamente su material de trabajo, lo que sería censurable conociendo la riqueza inapreciable del folklore de su país. Sin embargo, no está allí el defecto de la obra. Tenemos el caso de una hermosa melodía, como la empleada en el cuarto trozo del Libro VI, «A Pombinha Voou», armonizada por el compositor en forma que destruye su encanto modal, imponiendo armonías propias más bien para un frívolo trozo de «café concierto», que para la deliciosa ingenuidad expresiva de la canción. Por otro lado, el quinto trozo del mismo libro, «Vamos atraz da serra», es un penoso ejemplo de pobreza armónica, cuya realización no ha implicado mayor esfuerzo que realzar un ritmo, de danza popular, con el constante uso de acordes de tónica de Fa, ocasionalmente abandonados para emplear la dominante con séptima agregada de esta misma tonalidad, combinando así una sucesión monótona de cadencias tonales.

Las Piezas Infantiles de Villa-Lobos no son trozos de virtuosismo, dado el carácter de esta composición dedicada a los niños, aunque tal vez no concebida con el propósito de que sea ejecutada por éstos. Por lo tanto, el interés pianístico de cada uno de los trozos que la componen es limitado. Sin embargo, entre sus bondades, debe anotarse un inteligente sentido de las sonoridades pianísticas, empleadas casi con criterio orquestal, o sea el buen aprovechamiento que en ellas se ha hecho de las posibilidades timbrísticas de los diferentes registros del instrumento.

Las diez composiciones que suman los Libros VI y VII de la colección de Piezas Infantiles se mueven en un ambiente armónico de escasa variedad, acentuado más que nada por un mínimo de recursos modulantes que, al parecer, son siempre «clisés» convencionales de manual de Armonía. En lo que respecta a su forma, la totalidad de estos trozos está confeccionada sobre la base de estructuras muy académicas de canción simple o doble, que en algunos casos se presentan con breves introducciones, propias de los encabezamientos instrumentales de canciones populares.

Muestra en general la colección mencionada, y en particular cada una de sus piezas, la pobreza sectaria de los tan difundidos cuadernos de transcripciones de «obras conocidas», para el uso de Kindergarten musicales, en los que tan luego se adapta el Allegretto

---

de la Séptima Sinfonía de Beethoven al cuento de Pulgarcito, como la Serenata de Amor de Schubert al de Caperucita Roja. La diferencia en este caso es que se han utilizado melodías del folklore brasileño, muchas de ellas de indiscutible hermosura. Sin considerar la función armónica que aparece tácitamente implícita en esas canciones, se han aplicado acompañamientos convencionales, que no sólo destruyen el espíritu de la canción, sino que en la mayor parte de los casos nada tienen que ver con ella. Respecto al propósito pedagógico que pudiera envolver su creación, sería conveniente considerar el hecho de que estos trozos del maestro Villa-Lobos pueden inhibir la libertad espontánea que en general exhiben los niños al entonar un aire popular, la que aquí aparece tiranizada por el *pastiche* de armonías en extremo convencionales. Si se trata de trozos de concierto, como la dedicatoria del Libro VI lo hace sospechar, puesto que favorece a William Kappel, uno de los pianistas jóvenes de mayor talento en la actualidad, pertenecen ellos ciertamente a la categoría de obras que probablemente arrancarán aplausos en gran cantidad del público acostumbrado a lo fácil y superficial, pero que no beneficiaría en lo más mínimo el prestigio conquistado por el maestro Villa-Lobos entre personas de juicio musical más serio, con obras como algunos de sus Choros, sus cuartetos de cuerdas y algunas composiciones sinfónicas.

J. O. S.

*Alberto Ginastera. Dúo para Flauta y Oboe. Music Press Inc. Nueva York, 1947.*

Un nuevo aporte a las ediciones de música latino-americana realizadas por Music Press Inc. significa el Dúo para flauta y oboe, del destacado compositor argentino Alberto Ginastera. Tanto esta obra, como sus Lamentaciones de Jeremías para coro mixto, comentadas en el número anterior de esta Revista, nos hacen ver que Ginastera es un músico de gran seriedad y talento, que se mueve en las avanzadas musicales de nuestro continente.

La tarea que de hecho impone a un creador un dúo para instrumentos de viento ha sido en el caso presente salvada con éxito y extraordinario buen gusto. En una obra de este carácter, en que el esqueleto armónico está sometido a sus mínimas posibilidades, puesto que se trata de instrumentos incapaces de producir acordes, la claridad tonal o atonal de los temas empleados y la nitidez contrapuntística de sus combinaciones, son los únicos elementos cohesionadores que darán continuidad a la obra.

El Dúo de Ginastera se compone de tres movimientos, Sonata, Pastoral y Fuga, todos ellos trabajados con maestría y soltura, revelando un profundo conocimiento de las posibilidades técnicas de los instrumentos empleados y de aquellas de variedad de timbre de éstos en cada uno de sus registros. El primero de estos movimientos, como su nombre lo indica, se basa, en líneas generales, en la es-

---

estructura clásica de la Sonata bitemática, concebida en función del lenguaje contemporáneo del compositor o sea, libre de toda imposición escolástica. El factor rítmico es empleado aquí como elemento de contraste entre las dos ideas principales de la exposición, supliendo así la falta de elemento armónico, que por lo general imprime personalidad diferente a cada tema de la sonata. El contrapunto, elemento obligado en una obra de este carácter, es enfocado con soltura, sin que ésta llegue a estropear el ambiente neo-clásico en que se mueve la obra en general. La disonancia buscada tal vez como factor estético obligado, no resulta aquí esotérica, puesto que se ve constantemente aclarada por la nitidez temática de la línea polifónica. Ginastera, dentro de la simplicidad y aparente escasez de recursos que podría presentar el hecho de estar empleando sólo dos elementos cantantes, sabe extraer el máximum de ellos. Mientras la idea inicial de la Sonata es presentada en constantes fugados, cánones y strettis, tanto en la exposición como a lo largo del desarrollo, la segunda de las ideas aparece tratada de manera homofónica, produciendo así un inmediato ritmo formal, de alteración de pasajes contrapuntísticos con otros derivados de una combinación de la armonía con el contrapunto de nota contra nota. Otro elemento de interés, conscientemente utilizado por el compositor, es la imitación o la repetición, concebida con criterio orquestal, de contrastes de colorido. Y no sólo se aprovecha en este sentido la diversidad de timbres de la flauta y el oboe puestos en parangón, sino la variedad que éstos presentan en diferentes secciones de sus propios registros.

El movimiento central, Pastoral, es casi un interludio, de gran expresión, que conduce a la Fuga final. Trabajado aquel sobre la simple estructura de la forma canción,—A-B-A,—la parte central es como un comentario poético a la idea medular del movimiento, expuesta en los ocho primeros compases por el oboe.

La Fuga, es un fiel exponente de la maestría y técnica de Ginastera. Constituye esta Fuga no sólo la aplicación estricta de dogmas académicos; es más bien un producto de la asimilación de principios teóricos empleados a través de la propia sensibilidad del músico. Aunque se trata aquí de una composición originariamente monotemática, la base general de trabajo de este movimiento es similar a la del primero, agregándose en este caso el logro de un constante nervio rítmico, el que en esencia actúa como factor de cohesión dinámica del movimiento.

El Dúo de Ginastera es una obra de méritos sobresalientes, digna de ser considerada como un interesante aporte a la literatura de cámara contemporánea y, sobre todo, a la de instrumentos de madera, que en general ha sido descuidada.

J. O. S.

---

*José Ardévol.—Tercera y Cuarta Sonata a Tres. Editorial Cooperativa Interamericana. Uruguay. 1946.*

La labor de cultura musical realizada por Ardévol en Cuba es uno de los fenómenos que mayores repercusiones ha tenido en la historia de los acontecimientos artísticos de aquel país. Promotor de los altos estudios de composición musical en La Habana, organizador del Grupo Renovación Musical, crítico de arte y maestro de una generación de compositores, que hoy día se destacan entre los jóvenes músicos de América, Ardévol es una relevante figura. Se agrega a todo esto, una vasta lista de creaciones musicales, documentos cada una de ellas que prueban ampliamente un talento preclaro y una formación musical de primera categoría.

La Editorial Cooperativa Interamericana publica dos Sonatas a Tres (N.º 3 y N.º 4); la primera para dos trompetas y trombón y la segunda para dos oboes y corno inglés, ambas obras de fina concepción de estilo y clara estructura formal. Ardévol, como en algunas otras de sus composiciones, aparece en las presentes moviéndose dentro del marco de un neo-clasicismo teñido a ratos por giros de cierto arcaísmo, más bien de ascendencia castellana. Aunque cubano por adopción, Ardévol no muestra síntomas de localismo criollo en estas obras, sustentadas más bien por un lenguaje moderno internacional. La forma parece ser un motivo de especial preocupación del maestro, sin que por ello pueda decirse que se incurre en sacrificios de orden expresivo como consecuencia de un exagerado respeto por ésta. Las Sonatas 3 y 4, aunque pequeñas en su ámbito sonoro y factura general, alcanzan la dimensión estética propia de una sinfonía. Los elementos melódicos y rítmico empleados son simples en su esencia y no hay rebuscamiento alguno en las infinitas combinaciones contrapuntísticas a que son sometidos. Sin recurrir a continuos cambios de metros rítmicos, evita con soltura y gracia la repetición periódica de sus acentos. El primer movimiento de la Tercera Sonata es buen ejemplo de un tema encuadrado en un compás de 4-4 cuya asimetría rítmica dispone una distribución irregular de las acentuaciones, coincidiendo ésta con puntos de reposo melódico. Vemos como dos factores, ritmo y melodía, se han unido en estrecha relación para ayudarse uno a otro.

Es peligroso, especialmente tratándose de instrumentos de viento, cuya ejecución está supeditada a la capacidad respiratoria del instrumentista, el caer en espacios monótonamente regulares, limitados por períodos de reposo melódico. Ardévol sabe evitar con profundo sentido estético tal defecto, a la vez que aprovecha al máximo las posibilidades propias de cada instrumento. Sin embargo, no muestran ninguna de las obras en cuestión tiranía alguna por considerar en grado exagerado la técnica misma de cada instrumento; para Ardévol prima el sentido estrictamente musical de su línea melódica por sobre el deseo de dar confortabilidad al ejecutante, lo que en ciertos casos podría transformarse en algo enfermizo.

Armónicamente, se mueve dentro de un marco moderado de tonalismo, sin que por ello tenga que recurrir a elementos cadenciales de orden escolástico.

En suma, las Sonatas a Tres de Ardévol son obras de incuestionable valor estético y creaciones que, dentro de su gran simplicidad, acreditan la personalidad de su creador como un músico de primer rango entre los de América Latina.

J. O. S.

*Paul Collaer.—«Darius Milhaud». Edición de la Sociedad Belga de Musicología. Distribuidora: Marie Valois. Nueva York. 1947.*

La biografía de Darius Milhaud trazada por Paul Collaer es el más reciente y el más completo estudio sobre la personalidad de este músico y sobre su obra que se haya publicado. Paul Collaer, director de la Radio Belga, disfruta en los países de habla francesa de cierto prestigio como investigador musical y como entusiasta animador de los valores contemporáneos en este arte. En ambos aspectos, Collaer se hallaba en las mejores condiciones para trazar una semblanza de Darius Milhaud en todo su contenido. La parte biográfica del libro, trazada con admirable estilo, sigue paso a paso la pequeña como la grande historia de Darius Milhaud, desde los días de su infancia en Provenza hasta los de su destierro en los Estados Unidos. Un estudio analítico detallado de las obras del compositor, completan el libro, con gran acopio de ejemplos musicales.

S. V.

*Marius Barbeau: «Folk-Songs of Canada». National Museum of Canada. Anthropological Series N.º 16.*

Su extraordinaria labor y competencia han permitido a Marius Barbeau, y al escogido grupo de colaboradores que lo acompaña en su labor de rebusca folklórica, reunir un copioso archivo de más de 6.700 versiones de música tradicional canadiense, incorporada al repertorio nacional.

Caen estas canciones en tres grupos históricos: las antiguas que derivan de los años heroicos de la colonización de la Nueva Francia; aquéllas que diseminaron en sus largas jornadas los «coureurs de bois», esforzados exploradores del territorio, segundo grupo que penetró, a partir de 1680, por caminos directos o literarios. En el tercero, clasifica Barbeau las que obedecen a una estructura poética y musical que propiamente podría llamarse franco-canadiense. El repertorio típico que ha seleccionado el incansable investigador es variado: cantilenas, cantos líricos, villancicos, «complaintes». Cada uno de los trozos escogidos está debidamente comentado y explicado,



tanto en su aspecto literario como musical. La edición cuidadosa y las interesantes anotaciones, permiten al lector formarse idea clara de la belleza del folklore del Canadá en su antigua parte francesa.

E. P. S.

*Juan Liscano.—«Apuntes para la Investigación del Negro en Venezuela. Sus instrumentos de música». Caracas. 1947.*

El autor, a cuya inteligente actividad se debe la organización de centros oficiales de investigación folklórica, aborda en este folleto el problema de la influencia negra en la música popular de su país. Traza primero un cuadro histórico-sociológico del significado y posición de la cultura negra en Venezuela, para después clasificar, en un inventario etnográfico, los instrumentos utilizados actualmente en las regiones venezolanas, que según el señor Liscano derivan del aporte africano.

E. P. S.

## LIBROS RECIBIDOS

Que serán comentados en futuros números de esta revista.

### PARTITURAS

VILLA-LOBOS, Five Pieces Children's Folk-tunes of Brasil. Albumes 6 y 7. Music Press Inc. N. Y. 1947.

VILLA-LOBOS, Dúo para violín y viola. Music Press Inc. N. Y. 1947.

GINASTERA, ALBERTO, Sonata en dúo para flauta y oboe. Music Press Inc. N. Y. 1947.

CAMARGO GUARNIERI, Lundú para piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«Declaración», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«Cuando te vi por primera vez», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«Quebra O Coco», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«Tanto tengo que decirte», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«Den-Báu», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

Sonatina, para flauta y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

GARCÍA MORILLO, ROBERTO, Tercera Sonata Op. 14 para piano. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1947.

### MUSICOLOGIA

RUBSAMEN, WALTER H., «Literary sources of secular music in Italy», (ca. 1500). Ed. University of California Press. 1943.

### BIOGRAFÍAS

GARCÍA MORILLO, ROBERTO, «Rimsky Korsakoff». Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947.

### FOLKLORE

BARBEAU MARIUS, «Folk-Songs of Old Luebec». National Museum of Canada. Anthropological Series.

## LIBROS APARECIDOS

## BIOGRAFIAS

- WALTER, BRUNO, «Theme and Variations». An Autobiography. Ed. Hamisch Hamilton. Londres. 1947.
- GEIRINGER, KARL, «Haydn». Ed. Allen and Unwin. Londres. 1947.
- EINSTEIN, ALFRED, «Mozart: His characters, his work». Ed. Casell. Londres, 1947.
- BONAVIA, FERRUCCIO, «Verdi». Ed. Dobson. Londres. 1947.
- SELDEN-GOTH, G., «Mendelssohn Letters». Ed. Elek. Londres. 1947.
- WHITE, ERIC WALTER, «Strawinsky». Ed. Lehmann. Londres. 1947.
- SAFRANEK, MILOS, «Bohuslav Martinu». Ed. Dobson. Londres. 1947.
- SCHWEITZER, A. (reprint), «J. S. Bach». Ed. Black. Londres. 1947.
- MANUEL, ROLAND, «Maurice Ravel». Ed. Dobson. Londres. 1947.
- NEWMAN, ERNEST, «Richard Wagner». Vol. IV. Ed. Casell. Londres. 1947.
- MARTYNOV, IVAN, «Dmitri Shostakovich: The man and his work». Translated from the Russian by T. Guralsky. Philosophical Library. New York. 1947.

- CANNON, B. C., «Johann Mattheson: Spectator in Music». New Haven, Yale University Press; London, Oxford University. 1947.
- COLLAER, PAUL, «Darius Milhaud». Ed. Marie Valois. Nueva York. 1947.

## DIDACTICA

- HOWE, ALBERT, Practical Principles of Voice Production. Ed. Paxton. Londres. 1947.
- KATZ, ADELE T., Challenge to musical tradition. Ed. Putnam. Londres. 1947.
- MACPHAIL, You and the orchestra. Ed. Macdonald & Evans. Londres. 1947.
- J. CHAILLEY y H. CHALLAN, «Théorie de la Musique». Ed. Alphonse Leduc. Paris. 1947.

## HISTORIA-CRITICA

- CLOSSON, ERNEST, History of the piano. Ed. Elek. Londres. 1947.
- DENT, EDWARD J., Mozart's operas. A critical study. Ed. O. U. P. Londres. 1947.

## REVISTA DE REVISTAS

*Penguin Music Magazine*. N.º 5. Febrero. 1948. Londres.

Through the Looking-Glass  
Romance of Music Printing  
The Voice Racket  
The B. B. C. Orchestra Abroad  
Cheltenham's Contribution to Music  
Has Concert Criticism any Value...? (Encuesta)  
New Books.—New Music.—Music of the film.—  
Music over the air.—Gramophone Notes.  
Opera, Ballet y Conciertos en Londres.

Ralph Hill  
Hubert Foss  
Julian Kimbell  
Kenneth Adam  
Frank Howes