

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

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

30

AGOSTO - SEPTIEMBRE 1948

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

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

TEMPORADA de 1948-1949

ARGENTINA
URUGUAY
BRASIL
MEXICO
ESTADOS UNIDOS
EUROPA

Nicanor

Z A B A L E T A

El artista que supera el record de sus records

● EN EL AÑO	● CONCIERTOS
1943	75
1944	77
1945	78
1946	95
1947	110

- *“En ZABALETA, lo artista es tanto o más que lo arpista”.*

MAURICE RAVEL.

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: Filomena Salas

AÑO 4.º Santiago de Chile, Agosto-Septiembre de 1948 N.º 30

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

NUMERO DE HOMENAJE AL MAESTRO ENRIQUE SORO

SUMARIO

EDITORIAL

<i>Enrique Soro y nuestra música</i>	3
<i>Noticia Biográfica</i>	7
<i>Primeras obras de Soro</i>	9
VICENTE SALAS VIU.— <i>Enrique Soro en el movimiento musical de Chile</i>	10
JUAN ORREGO SALAS.— <i>El empleo de la forma en la música de Soro</i>	18
DANIEL QUIROGA NOVOA.— <i>Música de cámara de Soro</i>	24
<i>Catálogo de las obras de Enrique Soro</i>	31

CRONICA

<i>Noticias</i>	34
<i>Conciertos, por Daniel Quiroga</i>	41
<i>Actividades americanas</i>	58

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Tolstoi en una velada musical</i>	61
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho</i>	63
--	----

EDICIONES	65
LIBROS APARECIDOS	72
REVISTA DE REVISTAS	72

EDITORIAL

ENRIQUE SORO Y NUESTRA MUSICA (*)

EL camino del hombre, con sus dramáticas alternativas, conoce las barreras que obscurecen el horizonte; sabe que hay colinas y a veces cordilleras que cierran la marcha con obstáculos al parecer infranqueables, que hay regiones de sombra en que todo se nos presenta perdido y en que el esfuerzo y el idealismo no cuentan con sus legítimas esperanzas. Pero nuestra ruta también sabe que tarde o temprano suenan horas de justicia y de reconocimiento. Y bien venidas ellas cuando llegan durante nuestra permanencia terrenal, porque no nos podemos habituar a que la obra de un hombre venga a ser aquilataada y distinguida cuando ya su imagen, perdida en el más allá, sólo puede recibir el tributo simbólico de nuestra fe, comunicada por sobre el arcano de la obra de arte que no muere.

Nuestra patria ha determinado que la honra llegue a sus grandes artistas en vida y que periódicamente escojamos a quien más se ha distinguido, para discernirle una corona de gloria. Hoy nos reúne en torno del maestro Enrique Soro y nos pide que hagamos público el testimonio de aprecio y admiración por su labor creadora.

(*) *Publicamos como editorial en este número dedicado al maestro Enrique Soro, el discurso que pronunció el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, ante el señor Ministro de Educación y el público asistente al acto de entrega al citado compositor del Premio Nacional de Arte de 1948, acto que se efectuó en el Teatro Municipal el domingo 1.º de Agosto, a las 11 de la mañana.—N. de la R.*

Rendir este homenaje no es sino ver llegar uno de esos instantes claros, en que, como en la naturaleza cuando la lluvia ha alejado la contaminación y la niebla, nos parece posible mirar muy lejos y ver con proximidad increíble el perfil distante de las cosas, la perspectiva completa del paisaje. En lo diáfano de esta visión, podemos, señores, extender la mirada y abarcar lo que nuestro ilustre colega significa para la música chilena, dejando de lado nuestras preferencias, nuestras lógicas distancias estéticas. Enrique Soro, que hoy ingresa al Parnaso de los ilustres, viene a recibir lo que le corresponde, porque nadie podrá negar que a partir de él, a partir de su obra, que era ya la creación de un auténtico compositor, empieza nuestro país a contar en el desenvolvimiento musical del mundo.

No podemos hablar de Soro sin insistir en su rol histórico; él es un eslabón de nuestra historia y tiene la honra de ser el primero y de haber asistido al formidable despertar de la música chilena que él conoció en pañales. Muchas veces lo hemos oído negar, hemos discutido su verdadero valor, porque cuando las cosas se transforman y las evoluciones se apresuran, coexisten generaciones que se diferencian vertiginosamente y de este revuelto vivir se originan negaciones que la serenidad restaurada no puede aprobar. Este es el caso de Soro, con toda la alternativa que ha vivido, con los sinsabores que ha pasado y con todo el valor que tiene por encima de estas contingencias.

Es para mí muy honroso, y me es un deber de justicia, que el destino me haya colocado en la oportunidad de decir públicamente que Enrique Soro es un auténtico artista y un gran compositor. No creo que sea éste el momento de trazar toda la vasta carrera que el músico ha cumplido, desde sus primeros años de niño prodigio, hasta sus múltiples actividades de profesor, director, organizador, ejecutante y compositor. Soro ha tenido esa rara suerte de haberse preparado en todos los campos de la actividad musical y revelado un talento que lo sitúa como un exponente de esa clase de artistas con un oficio amplio y bien cimentado.

Sin embargo, creo que debemos detenernos en uno que otro de los rasgos salientes de su personalidad. Quiero en primer lugar destacar un hecho que no ha sido mencio-

nado con la importancia que tiene y éste es la dirección que Soro dió a su pensamiento musical cuando orientó sus primeros pasos de compositor. Pensemos que Enrique Soro parte a Italia en 1898, que llega a Milán en vida de Giuseppe Verdi, a quien conoce, y durante el primer auge del espectacular éxito del verismo, que deformó el campo en que brillaron Otello y Falstaff. Soro, sin embargo, se vuelve hacia la música pura. No llega a Chile con varias óperas fáciles, aun cuando tenía un innegable don para ello, no se deja tentar por la resbaladiza pendiente del teatro de esos días, sino que aborda las formas sinfónicas, la música de cámara, el lied; es decir, se coloca junto a la vanguardia del arte italiano y vuelve a Chile con una preparación seria y cimenta aquí lo que más tarde debíamos todos seguir: que el centro de gravedad de nuestra vida musical está en el concierto antes que el teatro. Este hecho es notable y de grandes proyecciones futuras. Soro pudo y aun debió ser distinto, no lo fué porque en él había el alma de un músico con otras aspiraciones.

Este hecho es de grandes consecuencias. Todas las naciones americanas padecieron por igual del encandilamiento operístico, se deslumbraron con los divos y saborearon el bel canto, cuando aun no tenían cultura musical formada. Lógicamente apreciaron más la forma que el fondo, más la ejecución que lo ejecutado, más al cantante que al compositor. Toda nuestra energía musical del siglo XIX se consume en este procurar ser émulos de la Scala o de la Gran Opera de París; las consecuencias de este hecho son incalculables y el desastre que acarrea lo estamos viviendo desde el momento en que la comercialización de la ópera ya no puede ser sostenida por el antiguo cambio de 48 peniques. Soro tuvo una intuición única al acentuar el rumbo hacia otro camino, que nos había de salvar, y en esta dirección hemos caminado todos desde hace treinta años.

Dentro de esta línea, Soro cultiva la música pura. No sólo compone sino que da conciertos, ejecuta y hace ejecutar toda clase de obras, dirige orquestas y echa las bases, junto a Giarda, de lo que nuestra generación debía abordar. Yo recuerdo de niño haber escuchado mucha música dirigida por Soro: sinfonías de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, conciertos con solistas, cuartetos y todo

género de obras que peregrinábamos a escuchar en la vieja casa del Conservatorio. Su alumno Marcelli fué quien por vez primera presentó las nueve sinfonías de Beethoven hacia 1915, salvando un siglo de atraso que llevábamos en el campo de los conciertos.

Debo decir también que cuando vinieron los días difíciles en que debimos luchar por conseguir lo que hoy tenemos, nuestro pensamiento sincero fué colocar a Enrique Soro a la cabeza de nuestra cruzada. Yo fuí personalmente a pedirselo allá por 1925 y desgraciadamente el rodaje del Conservatorio de entonces no le permitió creer en la posibilidad del momento. Nos distanciamos, tuvimos dificultades, pero en el fondo nuestro respeto por Soro como músico nunca disminuyó ni se obscureció. Superada ya esta etapa, un día volvimos todos a estar con él y no teníamos por qué no proceder así. En justicia es Enrique Soro el músico que señaló el rumbo nuestro y él debió sentir también orgullo de lo que sus discípulos iban realizando. Hubo una persona que vió con claridad este rumbo de las cosas y esa fué la fiel compañera del maestro Soro, que por desdicha no puede asistir sino en espíritu a este homenaje que ella predijo. Vaya hacia ella en este momento nuestro recuerdo piadoso y lleno de cariño.

Señores, asistimos a la glorificación de un hombre, lo vemos honrado y reconocido por todos, lo queremos como amigo y compañero, lo reconocemos por nuestro precursor. En nombre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales le doy testimonio de nuestro respeto y, como chileno, le agradezco toda su obra que es piedra angular en la gloria intelectual de Chile.

DOMINGO SANTA CRUZ.

ENRIQUE SORO

NOTICIA BIOGRAFICA

EL maestro Enrique Soro, a quien acaba de ser otorgado el Premio Nacional de Arte de 1948, la más alta distinción que dispensa el Estado chileno a sus artistas creadores, nació en la ciudad de Concepción el 15 de Julio de 1884. Hijo del compositor e instrumentista José Soro y de la señora doña Pilar Barriga, recibió desde sus primeros años una cuidada educación musical. Su precoz talento hizo que a la edad de cinco años actuase ya en recitales de piano que pronto congregarían en torno al niño prodigio el entusiasmo de los aficionados a la música. Su fama fué acrecentándose y extendiéndose desde la ciudad natal a todo el territorio de la República, hasta llegar a interesar en forma positiva a los Poderes Públicos. Fué así como el Gobierno chileno acordó pensionar al joven músico para que ampliara sus conocimientos musicales en el Conservatorio de Milán, el de reputación más sólida en aquel tiempo.

Partió Enrique Soro de Chile hacia Italia el 13 de Abril de 1898. En el conservatorio de Milán siguió los cursos de piano, órgano, violoncello, composición, Historia de la Música y Literatura Poética y Dramática. Profesores tan prestigiosos como Luigi Mapelli, Gaetano Coronaro, Guillermo Andreoli y otros, velaron por la definitiva formación del músico chileno. Al terminar sus estudios en 1904, obtuvo el único Gran Premio de Composición otorgado por el Conservatorio de Milán. Antes de regresar a Chile en 1905, Enrique Soro ofreció una amplia gira de conciertos por las principales ciudades de Italia y Francia, donde conquistó éxitos que fueron el fundamento de su creciente prestigio internacional. Mascagni, Saint-Saëns, Boito y Dubois reconocieron en él a una promisoría personalidad de la música americana.

Recibido en Chile con los honores merecidos por quien tan en alto había colocado la cultura artística del país en el extranjero, empezó a poco de su llegada a desempeñar las cátedras de Piano y de Composición del Conservatorio Nacional. Al mismo tiempo sus primeras composiciones, como el Andante Appassionato y la Danza Fantástica eran conocidas y apreciadas como frutos bien logrados de la nueva personalidad. Sin interrumpir su obra de compositor, desde aquel momento desarrolló una amplia labor didáctica. En 1905 fué designado para el cargo de Inspector de la Enseñanza Musical en las escuelas primarias. En 1907 ascendió al rango de Sub-Director del Conservatorio, a la vez que se le confiaban las cátedras de Armonía y Contrapunto. Desde 1919 a 1928 fué Director del

Conservatorio. Entre tanto, Enrique Soro obtuvo nuevos resonantes éxitos en el extranjero; en 1908 y en 1912, triunfó en los Concursos de Composición para elegir el Himno Panamericano y el Himno a los Estudiantes Americanos, respectivamente. En 1909 se le confirió por sus obras la Medalla de Oro y Diploma de la Exposición Internacional de Quito. El Estado chileno le adjudicó también, en 1917, una Medalla de Oro por su Himno a la Bandera Chilena, adoptado oficialmente por el Ministerio de Defensa. Sus jiras por todo el continente americano difundieron el valor de sus composiciones, editadas por empresas como Schirmer de Nueva York y Ricordi de Milán.

Además de las distinciones enunciadas, Soro ha obtenido las siguientes: en 1922 fué nombrado Miembro de Honor de la Sociedad de Compositores de París; en ese mismo año el Gobierno de México le designó Inspector Honorario de las clases de Composición del Conservatorio de aquella república; en 1925 se le concedió el Gran Premio de Honor y Medalla de Oro en la Exposición de La Paz; las mismas recompensas le fueron conferidas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929; en 1931, el Rey de Italia le distinguió con el título de Oficial de la Corona; en 1938, un grupo de sociedades artísticas de Buenos Aires le otorgó una Medalla de Oro como a una de las personalidades artísticas de mayor relieve en América del Sur; en 1940, la Municipalidad de Santiago le declaró Ciudadano Benemérito.

Desde 1942 el maestro Enrique Soro desempeña el cargo de Asesor Técnico de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y desde 1943 es Delegado del H. Consejo Universitario en la citada Junta Directiva.

PRIMERAS OBRAS DE SORO

Andantino (Plegaria)



Moderato (Vals)



Allegro (a jugar)



Como una rara primicia, incluimos estos temas de una serie de piezas para piano compuestas a favor de un prodigioso instinto musical, por el maestro Enrique Soro a la edad de cinco años. Ellos nos pueden dar una idea del carácter que tuvieron las improvisaciones al teclado de aquel niño que, con razón fué considerado un sobresaliente caso de precocidad. Obsérvese la línea mozartiana, o del primer Beethoven, que tiene la melodía del Allegro.

ENRIQUE SORO EN EL MOVIMIENTO MUSICAL DE CHILE

P O R

Vicente Salas Viu

EL Jurado del Premio Nacional de Arte ha otorgado esta distinción, máxima de su clase que otorga el Estado Chileno, al compositor Enrique Soro. Es la segunda vez que un músico recibe el Premio Nacional. Como en el caso de Pedro Humberto Allende, a quien se le concedió en 1945, ha recaído en un creador de música que cuenta con una obra amplia y significativa y que, por fortuna, se halla todavía pleno de vida y dando muestras constantes de su inquietud espiritual.

Aunque la obra de Enrique Soro no se halle concluida, su personalidad está suficientemente definida en cuanto a su contribución al ambiente. A la altura de hoy, en ella es discernible lo que permanece de lo sujeto a fluctuaciones del gusto.

Tienden las presentes líneas a situar la figura de Enrique Soro en el tiempo de su mayor actividad y a medir lo vario de su influjo sobre la música chilena, ambas cosas con toda la objetividad posible.

No obstante el aumento sin tregua de la actividad musical que señalan en Chile los últimos años del siglo XIX y los primeros del nuestro, era inmensa la obra que debían acometer los músicos de la nueva generación para elevar el ambiente del país al nivel alcanzado entonces por el arte europeo. A principios de nuestro siglo son desconocidos todavía gran parte de los principales valores de la música, incluso las figuras sobresalientes del Romanticismo en boga. Los conciertos públicos son raros. Temporadas completas, series organizadas de ellos que se repitan con una cierta periodicidad, no se llevan a cabo hasta 1906 con los conciertos de cámara del Teatro Novedades, organizados por los señores Luis Esteban Giarda, Bindo Paoli, José Varalla, Ceradelli y Guerra. Estos conciertos, junto con los sinfónicos que en el Teatro Unión Central dirige el maestro Celerino Pereira, recogen la tradición establecida en el siglo anterior por la «Sociedad de Música de Cámara» y la «Sociedad del Cuarteto», hacia un paulatino progreso de la cultura musical chilena. Pero tan generosos esfuerzos no logran establecer tampoco de una forma regular la actividad pretendida. Entre unos y otros años de los que van corriendo del nuevo siglo se producen grandes vacíos, súbitos decaimientos. Lo que explica que hasta 1913, no se conozca la

serie entera de las Sinfonías de Beethoven, que interpreta el conjunto de la «Sociedad Orquestal», bajo la dirección del maestro Nino Marcelli (1). Como índice del desmedrado y desigual cultivo que sufre la música sinfónica hasta bien entrada nuestra época, sirva de ejemplo que hasta Abril de 1932 no se interpretan por primera vez en Santiago algunas de las más famosas oberturas del músico nombrado, fecha en la que todavía son desconocidas las composiciones instrumentales de la importancia de las suites «en Si menor» y «en Re» de Juan Sebastián Bach (2). De este estado de cosas al magnífico presente musical de Chile, transcurre escasamente un lapso que no abarca ni siquiera dos generaciones, proceso que en su celeridad sólo tiene parangón con el de algún otro país americano.

Como resumen de cuanto en el país se ha hecho en los dominios de la música en el siglo precedente, al abrirse el nuestro sólo dos instituciones tienen definitivo arraigo: la ópera italiana, cuyas representaciones por las Fiestas Patrias alcanzan el carácter de costumbre nacional, y un Conservatorio que en cierto modo ha llegado a ser la antesala o trastienda, como quiera considerarse, de esta ópera.

El Conservatorio de Música había nacido mediado el siglo XIX, bajo los mejores auspicios y con el beneplácito de las gentes versadas en cuestiones musicales de la sociedad chilena de su tiempo. Heredero en cierta manera de las primeras escuelas de música establecidas en el país, no hay voluntad que no se movilice en favor de su causa.

El Conservatorio cumplió ampliamente lo que podía ser su labor en los años que inmediatamente siguen a aquel en que fué creado. Pero, después de una serie de vicisitudes, en cuyo análisis no vamos a entrar, en el alba de nuestra época termina por constituir la rémora a todo progreso artístico que es el triste sino de estas instituciones. Entrado el siglo XX, el Conservatorio es propicio refugio de vetustos sistemas de enseñanza y de la más absoluta incomprensión de los fenómenos que agitan al mundo de la música;

(1) La «Sociedad Orquestal» había sido fundada el año anterior por el profesor Ferruccio Pizzi para asegurar la continuidad en la ejecución de temporadas sinfónicas.

(2) La revista «Aulos» en su número de 1.º de Octubre de 1932, en un artículo sobre los conciertos de la temporada interpretados por la Asociación Nacional de Conciertos, felicita al maestro Carvajal por haber hecho conocer las aludidas oberturas y aboga por el estreno de las obras de J. S. Bach citadas.

se mantiene vuelto de espaldas a la lucha planteada en todas partes por liquidar los gastados tópicos del post-romanticismo. La influencia ejercida sobre el establecimiento por uno de sus primeros directores chilenos, el maestro Enrique Soro, precisamente, para transformarlo en una adecuada escuela de ejecutantes, no basta a destruir su espíritu anticuado, ni esa servidumbre en que vive respecto de la estética nacida del arte lírico italiano. Como el progreso musical de Chile continúa a un ritmo acelerado, van quedándose al margen de cuanto el Conservatorio representa quienes sienten con hondura los problemas de la nueva música. La divergencia de posiciones, que en un comienzo se insinúa débilmente, alcanza cada vez caracteres más agudos y culmina en una reafirmación de postulados, frente a frente, entre los músicos que representan el movimiento de avanzada y los que, por reacción a este espíritu, se encastillan en las normas de un clasicismo inmutable, el que fué válido para los últimos campeones del romanticismo europeo. El proceso de esta pugna acaba por fijar su claro espíritu a la etapa que se abre para el arte de Chile en torno al año 20, renovador de la cultura chilena en muchos otros aspectos. De momento, debemos consignar que el campo de la música queda dividido en dos tendencias, por entonces irreconciliables. De un lado, los fieles a los principios de ese clasicismo post-romántico a que aludíamos, dentro del cual alientan con suficiente fuerza los ideales del llamado «período italiano» en la música chilena; del otro, en conglomerado asaz complejo, todos los interesados en las rutas inéditas por donde discurre la música más viva de la época. Es curioso que la ópera no sea cultivada por las figuras señeras de uno u otro grupo. Ni por quienes podrían haber reafirmado en ese género una estética que, en última instancia, derivaba del lirismo italiano, ni por quienes pudieron encontrar la oposición más resuelta a este lirismo en su propio terreno. Nada se hizo en Chile por crear una ópera verdaderamente nacionalista, impresionista, neo-clásica o conforme a los dictados del naciente expresionismo centro europeo. La generación que podríamos llamar de vanguardia, consagrará sus esfuerzos a la música de cámara o a la sinfónica; en todo caso a formas «puras» de música.

Dentro de la tendencia vinculada al legado de principios formales, técnicos y estéticos que derivan del clasicismo romántico europeo, la personalidad del maestro Enrique Soro brilla con luz incomparable y se alza sobre la de los otros músicos que, a comienzos de siglo, adoptan en Chile posiciones relacionadas con la suya. No sólo en el área nacional, sino en todo el panorama americano, es difícil hallar un compositor de su envergadura y de su sólida for-

mación, dentro del marco elegido por las secretas, entrañables razones que dirigen los destinos y la vocación de un artista.

Nació Enrique Soro en Concepción el año 1884. Dotado de excepcionales condiciones, comienza a dar muestras de su talento en edad muy temprana. A los cinco años ejecuta sus primeros conciertos públicos con el éxito que lo extraordinario del caso merecía. A los catorce, el Gobierno le pensiona para que amplíe sus estudios musicales en el Conservatorio de Milán, lo que en aquellos tiempos era el mayor de los honores para un músico en formación. Pudo unirse así a una incorporación demasiado temprana a la actividad musical, que lo comprometía con los postulados de una época en declive, la influencia sobre su fresca imaginación de aquella escuela para decidir el curso futuro de su obra. Pero el joven músico, muy lejos de inclinarse al halago de un fácil operismo, marcha por la senda contraria, hacia empresas más altas. Ya sobre el último Verdi la influencia de los grandes sinfonistas alemanes es manifiesta. No en valde Verdi es el primero de los operistas italianos capaz de escribir un «Cuarteto» que es esto ante todo. Sgambatti y Marchetti han de vincularse más estrechamente a la tendencia señalada y tomarán de la propia fuente,—Liszt o Wagner,—el sustento necesario para animar un exigente sinfonismo italiano. El maestro Soro encuentra en ellos el estímulo que precisa para seguir la ruta que se traza, de acuerdo con sus íntimas apetencias. Sus admiradores chilenos debieron sentirse defraudados cuando al regresar Soro al país en 1905 se encontraron, no con el autor de canciones y de piezas de género a medida de sus gustos, sino con un compositor que ha poco irá a ofrecerles una Sinfonía, un Concierto para piano y orquesta, un Quinteto, dos Cuartetos, Sonatas para piano y para violín y otras obras concebidas dentro de severos principios de estilo. De todas formas, el prestigio que lo rodea, el eco de sus triunfos como compositor y pianista en la gira que antes de su llegada ha realizado por Francia e Italia, determinaron un completo éxito entre sus compatriotas. La sólida factura de su música, su contenido expresivo, su lirismo, consolidan su fama. En realidad no viene a ofrecer al ambiente chileno un arte que le sea del todo extraño, sino aquel que tiene aquí firmes raíces, vertido en moldes mucho más amplios y con recursos técnicos y de expresión de riqueza insusitada. Su «Andante Appassionato», para piano y su «Danza Fantástica» para orquesta, en poco tiempo pasan a la categoría de obras clásicas en la producción nacional. Campea en la primera una indudable abundancia melódica y una armonía clara y sin complicaciones. Cualidades que se alían en la «Danza Fantástica» a un grato

color orquestal, que tiene algunos puntos de contacto con el de Grieg en sus «Danzas Noruegas», hábil asimilación, como es sabido, de las enseñanzas que el músico nórdico recibió en el Conservatorio de Leipzig y en su cotidiano contacto con el arte de Mendelssohn.

Una larga serie de composiciones reafirma al maestro Soro en el camino elegido, por el que marcha con una absoluta seguridad. Sobre él, los problemas que angustian a otros compositores jóvenes de aquella hora ejercen una relativa influencia. A lo sumo adopta ante esas preocupaciones una posición ecléctica entre los que considera excesos de la música moderna y la servidumbre a las normas antiguas. La técnica aprendida, que domina con tanta destreza, por su parte lo domina a él también, y es a la vez su limitación y su fuerza. Comienza su carrera por una serie de piezas para piano entre las que se destacan sus «Trois Petits Morceaux»,—«Eloignement», «Souvenir», «Retour»,—inspirados por su apartamiento de la patria. A ellos sigue un gran número de obras para este instrumento,—«Caprichos», «Scherzos», «Estudios», «Recuerdos de Concepción», «Suite Chilena», «Berceuses», «Novelettas», «Vales», «Impresiones de Nueva York» y otras piezas de género,—de una indudable buena factura pianística. El «Andante Appassionato» y los «Estudios Fantásticos», las Sonatas en Do sostenido menor y en Re mayor y las dos Sonatas para violín y piano tienen un lugar preferente entre ellas, así como entre sus primeras composiciones sinfónicas su «Sinfonía Romántica», su «Danza Fantástica», ya nombrada, la «Canción Triste» y las Suites N.º 1 y N.º 2. Estas dos últimas obras no son un simple agrupamiento de piezas que se suceden sin un nexo íntimo; sus tiempos implican una especie de «programa», aludido en los títulos.

En torno al crucial año 1920, el estilo de Enrique Soro llega a su plenitud y aparecen, en los dominios de las grandes formas sinfónicas y de cámara, sus obras de mayor relieve. En 1919 es estrenado en Santiago el «Concierto de Re mayor para piano y orquesta», interpretada la parte solista por el autor. El dominio que el músico chileno demuestra de la vasta estructura elegida, pues se inclina más a los modelos de Grieg o Tchaikowsky que a los del clasicismo vienés, determinó un completo triunfo de su composición. Triunfo que se repite fuera de Chile, al ser ejecutado este concierto en Berlín, por la Orquesta Filarmónica de esa ciudad, y en Barcelona, durante los Festivalés Hispanoamericanos de la Exposición Internacional de 1929. Ya no es únicamente la abundante melodía, el caudal lírico de las obras anteriores, lo que se admira en Soro, sino una solidez de factura y una hábil combinación de planos sonoros,

donde se destaca el aprovechamiento, técnico y expresivo, de los recursos que el piano ofrece en su diálogo con la orquesta.

La «Sinfonía Romántica, en La mayor» (1920-1921) es obra más ceñida en lo formal; más depurada y sobria en cuanto a la colocación de la orquesta; más honda de sentimiento. Por mucho tiempo, hasta fecha reciente (1), será la única Sinfonía que exista de un compositor chileno y eso sólo ya le presta un particular relieve en la evolución de la música contemporánea dentro del país.

Responde la «Sinfonía Romántica», de acuerdo con su nombre, al concepto de la extensa forma orquestal, con amplios desarrollos, establecidos por los músicos del romanticismo posterior a Schubert, quien en su «Gran Sinfonía en Do mayor», e incluso en la «Inacabada», sentó ya las bases de esas tendencias. El caudal sentimental de la obra de Soro discurre dentro de un tratamiento sinfónico adecuado. La orquestación no es colorista, ni fragmentada la exposición de las ideas. Los principios temáticos contrastantes se mantienen para reafirmar la firme trabazón de los episodios en un esfuerzo laudable por impedir que el exceso de lirismo lleve a las divagaciones habituales en otros músicos del momento; singularmente, los que pretendieron llevar, en Alemania y Austria, a los dominios de la Sinfonía procedimientos extraídos de la técnica wagneriana del teatro a plena orquesta. Su formación latina salva al músico chileno de caer en demasías discursivas y de hacer de su obra una especie de poema sinfónico sobre un difuso esquema formal, que sólo de muy lejos tiene algo que ver con el de la Sonata para orquesta.

Contemporáneo del Concierto y de la Sinfonía es el «Quinteto en Si menor, para piano y cuerdas», que ocupa entre las obras escritas por Soro para conjuntos de cámara un lugar equivalente al de las otras dos. Bien construído, constituye un excelente modelo en su género dentro de la producción chilena. Representa, en todo caso, a un músico conocedor de su oficio y muy significativo de una época determinada. Un hálito de schumanismo, indudable en todos sus tiempos, aunque quizá más pronunciado en el Allegro inicial y en el Scherzo, refina la poética habitual de Soro. A la que pertenece en forma decidida el Andante, en exceso arioso.

Con anterioridad al Quinteto en Si menor, Soro había escrito ya otras obras de menor responsabilidad para esta combinación; entre ellas, una «Berceuse» y las «Impresiones Líricas». Estas úl-

(1) Me refiero, a la de estreno en este año de la Sinfonía en Fa, de Santa Cruz.

timas en sus tres tiempos, de los cuales el final presenta en su espíritu y forma todos los rasgos de un verdadero Scherzo, constituyen como un ensayo o anticipo del Quinteto. Las dos Sonatas para violín y piano y las tres para piano, el Trío con piano en Sol menor, sus dos Cuartetos, abundan en los caracteres comentados. Pero hay algo que no puede dejarse de señalar en este grupo de composiciones de cámara escritas por un músico sudamericano en las primeras décadas de nuestro siglo, algo que habla con elocuencia de la posición y de la altura de miras del maestro Soro. Hasta la aparición y el reconocimiento, tras de dura lucha, de la obra de Brahms, restablecedora de los grandes géneros del clasicismo, los músicos del declinar romántico, e incluso del período de plenitud de esta tendencia, habían considerado a la música de cámara como definitivamente muerta, fruto de un tiempo pasado para siempre. Sólo entre los alumnos del Conservatorio de Leipzig, aunque como receta escolar, se siguen practicando las nobles formas del cuarteto y del quinteto. Que Soro las cultivase en América antes de que la obra de Brahms o las indirectamente relacionadas con ella,—César Franck, por ejemplo,—fuesen difundidas y apreciadas en estos medios, no es su menor timbre de gloria.

Sin llegar a romper nunca del todo con el credo que lo alentó en sus comienzos y fué base de su labor en la edad madura, se insinúa una cierta evolución en las últimas composiciones del maestro Soro. El crítico señor Humeres Solar comentó con las siguientes frases este aparente cambio de estilo: «Las últimas obras de Soro muestran una feliz evolución en su arte, por cuanto asimila las conquistas instrumentales y armónicas de la música moderna, y al mismo tiempo, depura las ideas expresivas que en composiciones anteriores suelen resentirse de lirismo». Motivaron estos juicios los «Tres Preludios Sinfónicos» estrenados en 1936. A los que siguen, en años ya cercanos al presente, una «Suite en Estilo Antiguo» y «Tres Aires Chilenos», ambas obras para orquesta. Sólo en algunas de sus composiciones juveniles para piano, como las «Piezas características sobre la zamacueca chilena», abordó este músico el empleo de melodías o ritmos extraídos del folklore criollo. Los «Aires Chilenos» son estilizaciones de cueca y de tonada, con un libre tratamiento sinfónico, de gran brillo. Las sencillas melodías populares y la viva rítmica de las danzas son comentadas con abundancia de medios, sin ir hacia una estilización impresionista; antes bien, Soro se mantiene en el extremo opuesto, para crear unas páginas de crudo nacionalismo. La «Suite en Estilo Antiguo», que está constituída

por un Preludio y seis danzas del siglo XVIII, pertenece a una categoría artística mucho más elevada. La escritura de la orquesta es en gran medida concertante; el tratamiento de las partes constituye un recreo continuo en el empleo de los timbres puros o en su amalgama en combinaciones contrapuntísticas.

EL EMPLEO DE LA FORMA EN LA MUSICA DE SORO

La Sinfonía Romántica y el Concierto para piano

P O R

Juan Orrego Salas

NO obstante ser Enrique Soro un músico que se sirve de los cánones tradicionales románticos, especialmente en lo que se refiere a la armonía, el análisis formal de su música nos pone frente a uno de los aspectos más originales de su estilo. Sin perder de vista el hecho de que la personalidad de este músico se formara en medio del ambiente lírico-dramático que absorbía a Italia a principios de este siglo, donde de existir problemas formales en la música, estaban ante todo, condicionados por propósitos programáticos, puede decirse que el elemento constructivo nació en Soro como un aporte típicamente personal, desprendido de toda influencia exterior. Su solo interés por el cultivo de las formas puras, descuidadas y muchas veces menospreciadas por los maestros italianos de fin de siglo, es prueba suficiente de que Soro demostró desde temprana edad su preferencia por aquellos aspectos intrínsecamente musicales que más tarde servirían de médula a su estilo.

El catálogo de sus obras nos muestra con meridiana claridad su preferencia por la creación de composiciones en las que el elemento formal domina.

Valiosos documentos a este respecto son sus tres Sonatas para piano, una Sonata para dos pianos, dos Sonatas para piano y violín, una para cello y piano, un Trío para piano, violín y cello, un Cuarteto de cuerdas, un Quinteto para piano y cuerdas, su Concierto en Re mayor para piano y orquesta y su Sinfonía Romántica.

He escogido como ejemplos para este breve estudio las dos últimas obras mencionadas, que a mi modo de ver reflejan con claridad aquellos elementos formales que dan personalidad y contribuyen en forma nítida a individualizar el estilo de este compositor. Son ambas composiciones tal vez las que demuestran una mayor ambición del músico en el cultivo del procedimiento de sonata y en las que además, por tratarse de obras sinfónicas, este concepto aparece subrayado por un especial empleo de la línea orquestal como elemento sustentante de la forma.

Puede decirse, a este respecto, que Soro defiende una posición intermedia entre la que adoptaran los romántico-realistas alemanes,

Liszt y Wagner, en su desprecio por la forma, y la de los neo-clasistas de fines del XIX, quienes trabajaron bajo la tiránica influencia de la forma sonata llevada a los límites de la academización. Soro no es académico ni desprecia el papel que el elemento constructivo debe desempeñar en la creación musical. Para él la forma se mueve en los amplios marcos de lo que constituye el fenómeno de «proporción» en música, pudiendo prescindir libremente de aquellos elementos que se creyeron inevitables en la Sonata entre los dogmáticos compositores que giraron alrededor de la Scholla Cantorum de París. Es indiscutible que Soro no cuente con el favor de aquellos que radican la veracidad de la Sonata en el hecho inamovible de que ésta es una forma que no puede apartarse de los cánones estrictos de contener una exposición bitemática en *tónica y dominante* o en *tónica menor y relativa mayor*, luego un desarrollo exclusivamente generado por elementos de la exposición, para terminar en una reexposición de ambas ideas en *tónica*. Soro se aparta, para bien de su propia expresión, del dogmatismo académico que precipitara en el caos a tantos músicos que falsamente creyeron defender con ello una vuelta a la tradición clasicista. Fueron estos últimos los que, equivocadamente, redujeron a principios arqueológicos incambiables aquellos que para las personalidades que se tomaron como ejemplo nunca adquirieron el imperativo de cánones pre-establecidos y obligatorios. Baste comparar entre sí las sonatas, sinfonías o cuartetos de Mozart, Haydn y Beethoven, para probar que difícilmente se encontrarán dos de estas obras en que se emplee la forma de igual manera. Sólo el espíritu liberal y desprejuiciado de Beethoven pudo haber provocado los reparos que merecieron los compases de introducción de la primera de sus sinfonías a Preindl, Stadler y Dionys Weber. Para dichos críticos resultaba una aberración el que una sinfonía, que profesaba estar en Do mayor, comenzara con dos apoyaturas seguidas sobre la tonalidad de Fa y, luego, al tercer compás, estuviera en Sol. No obstante burlar con esto el proceso regular de la forma sonata escolástica, es uno de los hallazgos más geniales del compositor, quien, al apartarse de la tonalidad base de su obra, crea una tensión armónica tal que al desembocar en Do junto con el apareamiento de la primera idea (*allegro con brío*), establece plenamente el eje tonal de la composición, además de dar un auténtico significado de «introducción» a los primeros dieciséis compases.

En general, la forma sonata de Soro es unitaria en el sentido temático. Apártase así del concepto generalizado ya de emplear dos ideas contrastantes como base de desarrollo. Se sirve este

compositor de una sola de éstas, que siempre aparece caracterizada por el hecho de envolver dentro de sí elementos melódicos o puramente rítmicos, de fisonomía suficientemente individualizada como para establecer su diferencia en el empleo independiente de ellos. O sea, las ideas melódicas empleadas por este compositor sirven de fuerza generadora para otras ideas resultantes, desprendidas del tema primitivo. Es éste el caso de la idea cantabile, en el primer movimiento (Andante ma non troppo), de su Concierto para piano y orquesta:

Ejemplo «a»
Viol. I. Andante

1 1 (bis)
2 2 (bis) idea conclusiva

Dos elementos perfectamente claros participan en la constitución de este tema más una idea conclusiva (1 y 2) cuyo uso independiente y combinado es base para el desarrollo posterior. Es curioso también observar en las dos notas repetidas que encabezan el tema, el que aparece anticipando el primer elemento de la idea central (b) del segundo movimiento, cuyo empleo se presenta insistentemente durante el desarrollo del primer movimiento en bronce y maderas (c).

Ejemplo «b»
Viol. I. Allegro

Ejemplo «c»
Cornos

Esta especial concepción de ideas centrales generadoras de elementos de desarrollo y aún más, gérmenes que sirven de base a la creación de temas de otros movimientos, es lo que permite a la música de Soro esa clara unidad que la caracteriza por sobre todo. Su Concierto en Re mayor, es un ejemplo elocuente de lo expuesto; hasta los detalles que en la parte del solista podrían ser juzgados como elementos puramente decorativos o virtuosísticos tienen siempre algún contacto, más o menos cercano, con la idea central de cada movimiento. Por ello la obra mencionada podría producir el efecto de una composición cíclica. Y lo es en cierto sentido. Mas, la técnica de Soro, al conseguir este efecto, está basada en la relación natural que presentan sus temas, hermanados por elementos generadores comunes, más que en la vuelta a ideas melódicas empleadas con anterioridad, como lo hace César Franck.

En cuanto al desarrollo mismo, puede decirse que Soro se mueve esencialmente dentro del tipo romántico de progresión armónica. Los incisivos melódicos, a los cuales nos hemos ya referido, son presentados, en general, en secuencias armónicas de movimiento por quintas o cuartas ascendentes o descendentes, lo que acentúa el carácter tonal de su música. Sin embargo, dentro de este mismo proceso, hay un constante uso de la disonancia, empleada dentro de los márgenes del más estricto tradicionalismo, o sea en forma de apoyaturas, retardos o anticipaciones.

Soro recurre escasamente al desarrollo de tipo contrapuntístico. De existir este último, siempre se presenta en forma de imitaciones temáticas fuertemente condicionadas por el proceso armónico general, o bien en forma de pequeños cánones de corta duración y empleados más bien con propósitos secuenciales para alcanzar determinadas posiciones tonales. Este músico no es contrapuntista, además de no convenir ello a la esencia de un estilo concebido sobre bases puramente armónicas. El uso de la progresión como base fundamental de desarrollo, se ve planteado en la fisonomía misma de sus temas. Obsérvese en el tema principal del primer movimiento del Concierto la repetición casi literal del primer motivo, una tercera más alta (ejemplo a), para probar lo afirmado.

La Sinfonía Romántica es en cierto sentido un claro exponente de lo que puede señalarse como típico del estilo de Soro. No muestra grandes cambios, en lo que a forma respecta, comparada con obras anteriores del mismo género. Con todo, es interesante hacer notar en ella la existencia de una introducción (Andante sostenuto), basada en el modelo de las concepciones beethovenianas de este mismo elemento, planeada sobre base esencialmente armónica y destinada

a establecer un manifiesto contraste con el Allegro moderato que la sucede. En el reducido espacio de los doce compases de esta introducción, Soro logra un clima de considerables dimensiones dramáticas, de estilo grandioso y contenido, émulo de los que encabezan las Sinfonías Primera, Segunda, Cuarta y Séptima de Beethoven; precisamente las que movieran a Schumann a decir que «tanto estas introducciones como las codas del genio de Bonn, eran los elementos más notables de sus obras y secciones medulares de sus sinfonías». De la introducción pasa Soro al primer tema del Allegro, ejemplo característico de su estilo melódico, siempre sustentado por un marcado sabor romántico. Elementos de esta primera idea son empleados como puente armónico-secuencial para conducir a la segunda. De nuevo aparece el compositor haciendo uso de derivaciones melódicas de un tema base como material de desarrollo. En este caso son dos los incisivos rítmicos-melódicos que van a ser puestos en conflicto durante el desarrollo del primer movimiento, desprendidos de la primera y segunda ideas respectivamente (ejemplos «d» y «e»).

Ejemplos «d» y «e»



Los Scherzos, tanto del Concierto como el de la Sinfonía, son los movimientos en que Soro se permite las mayores audacias rítmicas y armónicas. El de la segunda de las obras mencionadas, se presenta concebido a la manera clásica de los «scherzi» beethovenianos, con un trío central y una «reprise» del scherzo cerrando el movimiento. Un elemento rítmico común de factura ternaria (3/8), mantiene la unidad entre estas dos partes principales, a pesar del fuerte contraste creado entre las secciones extremas (Allegro) y el trío central (Meno mosso). Tal vez sean estos movimientos, y más el del Concierto que el de la Sinfonía, aquellos en los que Soro se entrega de lleno al empleo de un lenguaje armónico más directamente conectado con la expresión musical de nuestros días. Si, como ya lo hemos afirmado, el compositor no usa la disonancia, sino concebida dentro de estrictos conceptos armónico-resolutivos, son éstos los ejemplos de sus obras en que este elemento aparece desligado de obligadas resoluciones. Ya el tema mismo del Scherzo (segundo movimiento) de su Concierto para piano y orquesta plantea el empleo de la disonancia liberada en su armonización. Son precisamente

estos instantes en los que Soro se desprende de la tradición armónica romántica, los que mejor contribuyen a demostrar la maestría y riqueza con que este músico maneja en general todos los elementos de la composición.

Su *Sinfonía Romántica*, terminada en 1921, envuelve además de los méritos musicales señalados, la importancia de haber sido la primera obra formal de envergadura que se produjera en nuestro país, lo que sirvió de punto de partida a toda una generación de compositores que comprendieron el valor que la música pura debía representar frente a otros géneros muy en boga en esos días y estimulados principalmente por la ópera y la música de programa.

MUSICA DE CAMARA DE SORO

P O R

Daniel Quiroga Novoa

«En 1905, año en que llegué a Chile, no existía ningún notable compositor de música. Cuando en el año siguiente quise iniciar los conciertos clásicos, todos me desanimaron, diciéndome: «Si aquí no se dan nunca conciertos; años atrás, durante la permanencia de Gervino, se fundó un cuarteto que no tuvo aceptación...! no haga disparates, Giarda, renuncie a su idea, porque al realizarla irá en busca de un fracaso, desde que aquí sólo gusta la ópera».

(L. S. Giarda, Estudio sobre tres obras de Enrique Soro, 1919).

TODAVIA adormecido bajo el influjo suave y voluptuoso de la cavatina favorita o del fogoso desplegarse del «aria di bravura», el ambiente musical chileno vió partir hacia Italia, el 13 de Abril de 1898, a un joven músico nacido en Concepción que había logrado atraer la atención de las autoridades por dotes artísticas que en él se revelaban con abundancia. Enrique Soro, hijo del músico italiano José Soro y de la dama chilena doña Pilar Barriga, por rara contradicción hacia el medio y aún hacia los aparentes dictados de su ancestro, partiría a Italia, cuna del «bel canto» y retornaría de allí sin entregar jamás ninguna obra teatral, ni siquiera poner en música escena alguna.

Chile había enviado a Italia, ya en 1885, a otro joven músico nacido en Valparaíso, a quien recibió de regreso en 1895, colmando de honores al fruto temprano de su viaje admirativo por la escena operística italiana. Ya en anterior ocasión hemos referido algunos detalles sobre el sintomático entusiasmo desplegado en torno al músico chileno que era capaz de escribir en el estilo muelle de los autores de Norma y Lucía (1). No otra cosa quería el público musical chileno a fines del opulento siglo diecinueve, sino trasplantar al país, si era posible en puñados de tierra nuestra enviados a Italia a recoger la semilla, aquella ingenua y lacrimosa estética derramada por el «bel canto», cuyo imperio no había de romperse hasta Soro y con él buscar salida al círculo vicioso, origen principal del

(1) «Aspectos de la Opera en Chile en el Siglo XIX». N.º 25-26 de esta Revista.

notable atraso con que vivíamos en Chile respecto de la verdadera música hasta hace muy poco.

Digo que hasta Soro no habría de romperse aquel círculo vicioso, pues el muchacho de catorce años que partió a inscribirse al Conservatorio de Milán, pensionado por el Gobierno de este país pequeño, desconocido y lejano, regresó a su patria después de haber profundizado seriamente en las enseñanzas impartidas por destacados maestros de aquel plantel. Lejos de buscar el éxito fácil a la medida de nuestro ambiente, Enrique Soro se adiestró en la práctica de formas musicales que hacen necesaria una base técnica seria y, al mismo tiempo, un poder de concentración mayor que el requerido para escribir, al correr de la pluma, una *canzonetta* de recargada *fioritura*.

Y es en este punto donde su obra deja de lado todos los intentos, con más buena intención que conocimientos, hechos hasta entonces por los compositores nuestros. Es Soro el primer músico de técnica consciente, capacitado para hablar un lenguaje elevado y cuya obra posee méritos bastantes para suscitar, no sólo la simpatía, sino la atención de cualquier auditorio cultivado. Enrique Soro inaugura con sus obras una etapa por completo renovadora para aquella época que despedía el siglo antiguo y recibía al nuevo.

La inclinación seguida por Soro, en busca de un idioma musical poseedor de serio fundamento, se refleja con entera presencia en las obras de cámara compuestas por este músico, incluso desde sus días de estudiante en Milán. A ellas nos referiremos en los párrafos que siguen.

* * *

Enrique Soro reconoce como su primera obra, opus 1 en su extenso catálogo, la Sonata para piano y violín en Re menor, escrita todavía en Italia alrededor de 1902 a 1903.

El compositor conserva hacia esta obra un especial afecto, pues en ella, y al primer vistazo, se advierten giros melódicos peculiares en el estilo de su autor. Lejos de lo que pudiera creerse, tratándose de una obra de juventud, la Sonata en Re menor no busca en su desarrollo sino cumplir con estrictez los mandatos formales de la Sonata, a los cuales se somete dando vida dentro de ellos a los tres movimientos que la componen. Se señalan desde ya en esa obra las características de estilo que el maestro Luigi Stefano Giarda en un estudio sobre Enrique Soro ha señalado con acierto diciendo: «El maestro Soro no es un modernista en el sentido preciso de la

palabra. Sus composiciones están basadas sobre la forma clásica llevada al apogeo por Beethoven y, en seguida, en sentido más moderno, pero sin alterar la esencia, por Schumann y Brahms». Juicio por completo ajustado a la verdad, según se desprende del examen de sus obras y, particularmente, de las que nos corresponde ocuparnos en estos apuntes: las de cámara. Fijamos, pues, en esta Sonata en Re menor el punto de partida del músico chileno hacia el cultivo de la música instrumental de cámara, a la cual ha aportado composiciones de indudable significación.

Diremos, por último, de esta primera obra que fué estrenada en Chile por el violinista Enrique Weingand, acompañado por el compositor, durante un concierto de sus obras realizado en 1905, en el teatro Unión Central, con motivo del regreso del músico al país. Posteriormente, fué ejecutada en Buenos Aires en 1917, pero se conserva inédita.

Ya al fin de sus estudios en Italia, Enrique Soro escribe una de sus obras más logradas, prueba definitiva de una capacidad innegable de músico creador: el Cuarteto de cuerdas en La mayor. En esta obra se combinan, en un plano de evidente superación, las características de su estilo, definitivamente plasmado. Al acentuado lirismo de sus melodías, que se expanden en un amplio ámbito expresivo, se une la sabia utilización de los recursos formales que mantienen la trama de cada uno de los cuatro movimientos en un equilibrio dentro del cual el juego instrumental es siempre claro y fluído. Atendiendo las características antes señaladas que presiden su estilo, Soro mantiene una adhesión estricta a las formas empleadas en la Sonata según el plan clásico-romántico. Un primer tiempo, en forma de Sonata presenta dos ideas principales, expuesta la primera, de carácter vigoroso, por la viola y la segunda, muy expresiva, por el violoncello, quien la propone más adelante como sujeto de un fugato que conduce, después de reexponer brevemente ambos temas, a una Coda final. El segundo movimiento es un Minuetto, en Sol mayor que, como el Trío en Do mayor, está planteado más bien con severidad que no con el animado carácter de «scherzo» con que lo reemplazará después el autor en otras de sus obras. El Andante, que constituye el tercer movimiento, escrito en forma de Lied, da campo al compositor para exhibir ideas melódicas de intensa expresión romántica, cuyo patetismo subrayan adecuadamente los instrumentos. En contraste con el movimiento anterior, el bien logrado interés rítmico que Soro descubre a menudo en sus obras, se abre paso en el último movimiento, donde se combinan dos temas principales por medio de atrayente juego contrapuntístico y alter-

nación de tiempos rápidos y lentos, al que una Coda da culminación. Este movimiento reúne, en nuestra opinión, el máximo interés de los cuatro que componen esta excelente obra, sin duda, el primer Cuarteto digno de este nombre escrito en nuestra música.

El Cuarteto de Soro se estrenó en el Teatro del Conservatorio de Milán, con clamoroso éxito, en 1904. A su audición se debió en gran parte el que le fuera otorgado el Premio de Alta Composición de aquel año. Con posterioridad a esa fecha, dicha obra se ejecutó en la Sala Pleyel de París, por el Cuarteto Geloso (J. Geloso y A. Bloch, violines; Pierre Monteux, viola y G. Tergis, violoncello), durante un programa que incluyó obras de piano tocadas por A. Casella. La primera audición en Chile se efectuó en 1912, ejecutándolo el Cuarteto compuesto por Lo Priore, Carvajal, Cavalli y Giarda.

La crítica de Milán saludó el estreno del Cuarteto de Enrique Soro con palabras de elogio, de las cuales reproducimos las del diario *El Siglo*: «El compositor mantiene el desarrollo de las frases melódicas con mucha destreza, elegancia y acertada amalgama de los instrumentos. El Minuetto bellísimo; el Andante, patético y conmovedor. Desarrollado como de maestro, el Finale».

* * *

Tres obras de música de cámara marcan en los años que siguen al Cuarteto la maduración del estilo de Enrique Soro. Todas ellas están escritas en Chile. La primera es la Sonata N.º 2 para violín y piano, dedicada al violinista Weingand. El maestro dispone los movimientos de esta Sonata en un plan que veremos repetirse en sus demás composiciones: Allegro, Scherzo, Intermezzo y Final. El primer movimiento, en forma sonata, se inicia con un tema rápido trabajado en imitaciones, que contrasta con una segunda idea fundamentalmente melódica. En el Scherzo encontramos ya la riqueza de invención rítmica con que Soro trata este tipo de composición, la que en el piano se traduce por una escritura de mucha exigencia. El Intermezzo muestra una idea de rica expresividad desarrollada por el violín en atrayente combinación con el piano. El Final, Allegro con brío, encierra gran interés por la abundancia de recursos rítmicos de combinaciones contrapuntísticas y es digno de señalarse por el interés dado a la parte del piano, comparativamente de mayor exigencia que la del violín, pues es usado con mayor virtuosidad. Si a alguien recuerdan la sonoridad y el carácter de los temas, es sin duda a Brahms. Como en el caso del músico hamburgués,

sólidos acordes del piano y extensos arpeggios mantienen una firme base armónica, sobre la cual el violín desenvuelve intensamente la expresividad de la melodía. Esta Sonata fué estrenada en un concierto dado por Soro en el Carnegie Hall, en 1921, y se encuentra editada por la Casa Schirmer.

Enrique Soro, como ya se ha dicho, no oculta su preferencia por el estilo romántico, o como suele llamársele, clásico-romántico; se ha señalado también que el arte de Schumann es motivo de su admiración. No puede extrañarnos entonces que, como fruto de aquella predilección, haya escrito una obra para el conjunto en el cual Schumann entregó una obra maestra para la música de todos los tiempos: el grupo instrumental formado por el piano y el cuarteto de cuerdas. Es ésta una de sus composiciones más logradas, de mayor solidez formal y cuya inspiración, romántica sin rodeos, logra mantenerse siempre en una altura de música pura en la que, si bien es cierto, se advierten directas reminiscencias de sus autores favoritos, no es menor el mérito que tal recuerdo otorga a quien puede hacerlos evocar sin perder su personalidad.

El Quinteto de Soro, en Si menor, consta de cuatro movimientos: el primero, siempre en forma sonata, mantiene un constante interés sonoro, ya por el bien tramado juego contrapuntístico o los hábiles efectos de armonía que en él abundan, ocupando en todo momento al piano en amplio despliegue de posibilidades. El segundo movimiento es un Andante, de carácter tranquilo, sobre dos temas que se desplazan sucesivamente de un instrumento a otro, dentro de un ambiente de elevación expresiva y claridad formal. El Scherzo, que constituye el tercer movimiento, es otra de las demostraciones del acierto con que el autor trabaja esta forma, en la que, en rápidos diseños rítmicos, los diversos instrumentos entrelazan sus timbres. El último tiempo posee una compleja elaboración temática, a base de dos ideas principales, opuestas en carácter y tratadas con amplitud de recursos rítmicos. En el desarrollo de ambas ideas, surge de improviso un fugato que se desenvuelve extensamente y culmina con la reexposición de los temas principales. Una vigorosa Coda pone fin a esta maciza composición, obra de arte de la que puede estar orgullosa nuestra música. El Quinteto fué estrenado en Chile por Giarda, Carvajal, Lo Priore, Cavalli y el autor, en el año 1919. Ha sido ejecutado numerosas veces, la última de las cuales fué en la temporada de música de cámara del Instituto de Extensión Musical del año 1943 y su ejecución estuvo a cargo del autor y del Cuarteto Chile. Se la ha ejecutado también en Europa, Estados Unidos, Buenos Aires y Lima. Permanece inédito.

En 1926 escribe Soro el Trío en Sol menor, para violín, violoncello y piano. En esta composición, también en cuatro movimientos (Allegro moderato, Andante cantabile, Molto vivace y Presto), impera más que nada una inspiración que busca manifestarse con una inquietud que mantiene en constante movimiento las partes instrumentales. Sonoridades brillantes, frecuentes efectos dinámicos y una escritura vehemente, que exige de los instrumentos ámbitos melódicos muy amplios, marcan una constante característica en esta obra. Mayor riqueza de color en la armonía es también frecuente encontrar en ella, junto al enérgico sucederse de sus temas que, más que nunca, parecen nacidos de esos raptos de inspiración a los que gusta abandonarse a menudo el compositor.

Este Trío está editado por Schirmer y fué dedicado a Pablo Casals, cuyo Trío lo estrenó en Barcelona el mismo año de su composición. En Chile fué ejecutado por primera vez por el Trío Giarda, integrado por José Varalla, violín, L. S. Giarda, cello y Bindo Paoli, piano.

* * *

El maestro Soro, a quien cupo desarrollar en Chile vasta labor como pianista, ha escrito para el piano multitud de obras, en verdad de muy desiguales merecimientos. Nada quita al prestigio del maestro pasar por alto y no detenerse ante aquel cúmulo de pequeños trozos de música de salón en los que su autor lucía, con voluptuosidad regocijada, sus extraordinarias dotes de improvisador. Nos detendremos mejor en algunas de sus Sonatas para piano, en las que el maestro ha vertido su concepto virtuoso de la escritura pianística y, al mismo tiempo, su firme adhesión hacia modelos románticos de vigorosa expresividad.

Soro ha escrito varias Sonatas para piano solo. En 1920-21 compone la N.º 1, en Do sostenido menor, editada por Schirmer el mismo año y ejecutada por el autor durante un concierto de sus obras en el Carnegie Hall, en 1921. Consta de cuatro movimientos (Allegro moderato, Andante con variazioni, Scherzando y Allegro con fuoco). Después, en 1923, escribe la Sonata en Re mayor (dedicada a Rubinstein) y que fué editada por Ricordi en el mismo año. Esta obra la ejecutó el autor durante su visita a España en 1929, con ocasión de la Exposición de Sevilla. Rubinstein le dió a conocer durante sus conciertos en diversos países de Europa. Para el Concurso del IV Centenario de Santiago, el maestro Soro escribió la Sonata en Mi menor, en cuatro movimientos, composición que logró obtener uno

de los premios de dicho certamen, los cuales fueron discernidos por un jurado integrado por destacados músicos extranjeros.

Pero la abundante inspiración del músico chileno no conoce el descanso. Soro trabaja constantemente y así, en los últimos años, no ha dejado de seguir contribuyendo a aumentar el número de obras de cámara que hasta ahora hemos reseñado brevemente. En su estudio hemos podido ver el original de una Sonata para violoncello y piano, fechada en 1947, escrita a la memoria de su madre y que mereció uno de los premios por obra otorgados este año por el Instituto de Extensión Musical. Asimismo, hemos podido apreciar sus «Tres piezas para violín y piano», recientemente terminadas, y que su autor subtitula «en estilo antiguo», compuestas por Minuetto, Aria y Gavota, en las cuales Soro vierte algo de aquella aficción suya hacia un arte formal, en el que, como hemos visto, pareciera complacerse en aprisionar lo abundante y expansivo de su inspiración.

Breves líneas que no pueden dar más que una idea somera de uno de los aspectos mejores de la obra del músico nato que es Enrique Soro, son las que vamos ahora a terminar. No pondremos punto final a este resumen, sin decir que, aunque las tendencias estéticas actuales distan no poco de coincidir con las que cultiva con cariñosa delectación este compositor, nadie podrá jamás negarle el valioso impulso que ha significado su obra, la calidad de su trabajo, y la seriedad de sus conocimientos.

De las muchas deudas de gratitud que los músicos chilenos de hoy tienen para quien abrió a Chile las puertas de la música de calidad, salvándolo del operismo que lo mantenía encerrado en un callejón sin salida, no es la menor ésta de haber recibido de él, por medio de obras escritas con inspiración verdadera y sólida técnica, una tradición auténtica, base imprescindible para que cuantos le siguieron pudieran conducir a nuestra música hacia nuevas conquistas.

CATALOGO DE LAS OBRAS DE ENRIQUE SORO

Título	Género e instrumentación	Edición
Andante Apasionado	Piano solo	Schirmer, New York
Sonata en Do sostenido menor.	» »	» » »
Danza de Amor	» »	» » »
Capricho en La menor	» »	» » »
Capricho en Do sostenido menor	» »	» » »
Minueto N.º 3	» »	» » »
Minueto N.º 4	» »	» » »
Romanza sin palabras	» »	» » »
Primavera	» »	» » »
Soñando	» »	» » »
Elegía en La menor	» »	» » »
¡Ay si no puedo! Gavota	» »	» » »
Impresiones de New York ...	Suite en seis movimientos para piano	» » »
Tempo di Gavotta	Piano solo	» » »
Scherzo N.º 3	» »	» » »
Recuerdos de Concepción	Suite en tres movimientos para piano	» » »
Vals Recuerdo	Piano solo	» » »
Vals Consolación	» »	» » »
Vals Romántico	» »	» » »
Vals Follía	» »	» » »
Berceuse	» »	» » »
Novelleta	» »	» » »
Cuatro Estudios Fantásticos..	» »	» » »
Minueto N.º 4 en La mayor..	» »	» » »
Trois petits morceaux	» »	Ricordi, Milán
Sonata N.º 3 en Re mayor ..	» »	» »
Dos piezas características sobre zamacuecas chilenas..	» »	» »
Vals en Re mayor	» »	» »
Vals en Re bemol mayor	» »	» »
Cajita de Música	» »	La mejor Música del Mundo
Andante en Re mayor	» »	» »
Vals d'amour	» »	» »
Pieza sobre un aire chileno ...	» »	» »
Suite mignonne	» »	Nacional
La Hiladora	» »	Schirmer, New York
Nocturno	» »	» » »
Minuetto en Mi mayor	» »	» » »
Vals sentimental	» »	» » »
Sonata N.º 2	» »	Inédita
Preludio y Fuga en Fa mayor.	» »	»

Título	Género e instrumentación	Edición
Preludio en Si bemol mayor.	Piano solo	Inédita
Vals Ilusión	» »	»
Cuatro Valses líricos	» »	»
Tres Valses grises	» »	»
Tres marinas	» »	»
Tres Escenas de Gatos	» »	»
Doce Minuetti	» »	»
Doce Piezas fáciles	» »	»
Suite en tres movimientos . .	» »	»
Segundo piano para la Sonata N.º 1 Op. 14 de Beethoven	Dos pianos	Ricordi, Milán
Concierto en Re mayor para piano y orquesta	Reducción para 2 pianos	» »
Andante Apasionado	Organo ..	Schirmer, New York
In sogno io piansi assai	Canto y piano	Ricordi, Buenos Aires
Viñeta	» »	» » »
Himno de los Estudiantes Ame- ricanos	» »	» » »
Himno Pan-Americano	» »	» » »
Himno a la Bandera Chilena ..	» »	» » »
Il canto della Luna	» »	» » »
Non m'ami piú	» »	» » »
Ma bien detto	» »	» » »
On sovvenire	» »	La mejor Música del Mundo
Nel Bosco	» »	Schirmer, New York
A ti	» »	» » »
Sovente penso	» »	» » »
Storia d'una Bambina	» »	» » »
Ave María	» »	» » »
A mia sorella	» »	» » »
Foglio d'Album	» »	» » »
Ave Maria	Coro a cappe- lla	Inédita
La Rosa	» »	»
Madrigal a cuatro voces	» »	»
Sonata N.º 1	Piano y violín	»
Sonata N.º 2 en La menor	» »	Schirmer, New York
Serenadetta	» »	» » »
Tres Piezas en estilo antiguo ..	» »	Inédita
Romanza sin palabras	» »	Schirmer, New York
Rêve d'Amour	» »	Ricordi, Milán
Sonata	Piano y Vio- loncello	Inédita
Trío en Sol menor	Piano, Vio- lín y Vio- loncello	Schirmer, New York

Título	Género e instrumentación	Edición
Cuarteto en La mayor	Cuerdas	Inédita
Quinteto en La menor	Piano y cuartodecuerdas	Schaeffer, París
Impresiones Líricas	Piano y Orq. de cuerdas	Inédita
Andante Apasionado	Pequeña Orquesta	Schirmer, New York
Danza de Amor	» »	» » »
Tempo di Gavotta	» »	» » »
Primavera	» »	» » »
Romanza sin palabras	» »	» » »
Vals Recuerdo	» »	» » »
Suite N.º 2	Gran Orquesta (Partitura grande, de bolsillo y partes)	Ricordi, Milán
Concierto en Re mayor	Piano y gran orquesta. (Partitura grande, de bolsillo y partes)	» »
Sinfonía Romántica	Gran Orqta.	Inédita
Suite N.º 1	» »	»
Gavotta	» »	»
Scherzo	» »	»
Variaciones Sinfónicas	» »	»
Suite en estilo antiguo	» »	»
Canción triste	» »	»
Danza Fantástica	» »	»
Tres Preludios Sinfónicos	» »	»
Tres Aires (Chilenos)	» »	»
Lectura Rítmica y Solfeo	Texto Didáctico	Schirmer, New York

CRÓNICA

JUVENAL HERNANDEZ, REELEGIDO RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

El Lunes 6 de Septiembre se reunió en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el Claustro Pleno para proceder a la elección de Rector del primer centro educacional del país. El Claustro Pleno fué presidido por don Domingo Santa Cruz, como Decano más antiguo de la Universidad. Se presentaron como candidatos al cargo de Rector los señores Juvenal Hernández y Raimundo del Río. Obtuvo el primero 239 votos frente a los 161 de su contendor. Al no reunir el señor Hernández los dos tercios de los votos que constituyen la mayoría reglamentaria, el profesor de Derecho Procesal, don Fernando Alessandri, propuso que en vez de repetir la elección, lo que representaría un procedimiento largo y no alteraría substancialmente los escrutinios conocidos, se diera por practicada la segunda votación que dispone el Reglamento con iguales resultados a la primera y se procediera a designar la terna que debe ser elevada a la consideración del Presidente de la República. El Claustro Pleno aprobó por unanimidad la indicación del Sr. Alessandri y nombró una terna encabezada por don Juvenal Hernández, en la que figuraron los señores Claudio Matte y Armando Larraguibel, ambos ex rectores de la Universidad. El Presidente de la República nombró de esa terna a don Juvenal Hernández como Rector de la Universidad de Chile por un nuevo período de cinco años.

Don Juvenal Hernández ha sido por quince años consecutivos Rector de la Universidad de Chile. Fué nombrado por primera vez para el desempeño de este cargo en 1933, siendo Decano de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. El estímulo y el apoyo prestados desde aquella fecha por don Juvenal Hernández y por la Universidad al desarrollo de las artes chilenas señalan una etapa decisiva. El Sr. Santa Cruz ha resumido en unas declaraciones periodísticas los hechos de mayor relieve producidos en ese lapso. Reproducimos las autorizadas palabras del Decano de Ciencias y Artes Musicales: «El período comprendido entre 1933 y 1948 es, con toda seguridad, el más importante y esencial que la historia artística de Chile ha vivido hasta ahora. La creación de la Facultad de Bellas Artes significó hechos muy importantes: el reconocimiento del arte como disciplina intelectual universitaria, materia de estudios superiores; la entrega de la dirección artística en manos de los artistas mismos; el reconocimiento de que los problemas artísticos deben ser enfocados con un criterio de seriedad técnica y no con la banalidad superficial del entretenimiento ni la utilización del arte para exterioridades de finalidad política. La Facultad de Bellas Artes comenzó verdaderamente a existir en Octubre de 1932, cuando don Juvenal Hernández, como Rector interino, presidió la

primera sesión que normalmente celebraba la Facultad, después de la reorganización que la situó en el mismo pie y fisonomía de las demás facultades universitarias. Fuera de los asuntos plásticos que la Facultad abordó, la Corporación se ocupó activamente de estructurar la enseñanza musical, (reformas de 1932, 1935, 1942 y 1945), de impulsar la divulgación de la música a través de la radio-difusión y de las publicaciones (Revista de Arte de 1934), de asegurar a los artistas la posibilidad de los estudios superiores normales y corrientes, (fundación del Instituto Secundario en 1933). La vida musical del país y la profesión de músico en general, tanto compositor como ejecutante de conjuntos o solistas, recibieron un estímulo capital y definitivo a partir de la creación del Instituto de Extensión Musical. El Instituto, que se creó como resultado de la labor emprendida por la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, establecida por la Universidad en 1932, quedó instalado en 1940 y anexo a la Universidad en Agosto de 1942. Gracias a la actividad de los conjuntos dependientes del Instituto se ha podido ofrecer al público miles de conciertos de todas clases y también irradiarlos a todo el país. Temporadas de conciertos sinfónicos y de cámara, conciertos populares, jiras a las provincias, conciertos educacionales a los alumnos de las escuelas primarias y secundarias. La Escuela de Danza ha fundamentado una labor novísima y de gran trascendencia en Chile con sus presentaciones de ballet. El Instituto, además, ha fundado la Revista Musical Chilena y ha creado los sistemas de estímulo a la composición musical con los Premios por Obras y los Festivales anuales de música chilena. Por decreto de 14 de Junio último, la Facultad de Bellas Artes fué dividida y creada la de Ciencias y Artes Musicales, que entró a regir y continuar toda la inmensa obra hecha por la anterior Facultad. Por todo esto puedo afirmar que los últimos quince años han sido los de más fecundas y grandes realizaciones en el campo de la música».

ELECCION DE DECANO DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

El Sábado 14 de Agosto, en la Sala de Sesiones del H. Consejo de la Universidad de Chile, bajo la presidencia del señor Rector, don Juvenal Hernández, se reunió la Facultad de Ciencias y Artes Musicales para proceder a la elección en propiedad de su primer Decano y del Secretario de la misma Facultad. Por unanimidad fueron designados don Domingo Santa Cruz, como Decano, y don Jorge Urrutia Blondel, como Secretario.

Domingo Santa Cruz fué nombrado por primera vez Decano de la antigua Facultad de Bellas Artes, en el carácter de interino, en 1932, siendo confirmado en propiedad para este cargo en 1933 y reelegido para los períodos sucesivos de 1936, 1939, 1942 y 1945. Como Decano de la Facultad de Bellas Artes y, en consecuencia, miembro del H. Consejo Universitario, ha correspondido al señor Santa Cruz llevar a cabo una labor de las más amplias perspectivas y de inusitada trascendencia en la evolución del arte chileno contempo-

ráneo. Bajo la dirección de Santa Cruz se fijó la estructura definitiva de la Facultad de Bellas Artes; se creó en el seno de esta Facultad el Instituto Secundario (1933) para la correlación de los estudios artísticos con los humanísticos recibidos por los estudiantes de Artes Plásticas y Música; la organización del Departamento de Extensión Artística de la Universidad (1938); la fundación del Instituto de Extensión Musical (1940) y su incorporación a la Universidad de Chile (1942); la creación del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas (1946); la de la Revista de Arte dependiente de la Facultad (1934) y de la Revista Musical Chilena del Instituto de Extensión Musical (1945); la del Instituto de Investigaciones Musicales (1946), así como imprimir substanciales reformas en la estructura y planes de estudio del Conservatorio y de las Escuelas de Bellas Artes y de Artes Aplicadas.

HOMENAJE AL MAESTRO SORO

El Domingo 1.º de Agosto, a las 11.30 de la mañana tuvo lugar en el Teatro Municipal el acto de entrega del Premio Nacional de Arte 1948 al maestro Enrique Soro. El señor Ministro de Educación don Eduardo Mallet pronunció un discurso en el que manifestó que el Gobierno está en el deber de impulsar las creaciones del espíritu, especialmente en la época democrática que vivimos, en la cual el arte es accesible a las personas de todas las categorías sociales. Agregó el señor Ministro: «Enrique Soro, maestro de la música, compositor eximio, obtiene el Premio Nacional después de muchos años de labor y de tesón incesante, que lo han colocado entre los primeros de América, continente donde su nombre es vastamente conocido a través de sus muchas obras sinfónicas y de cámara».

Contestó el maestro Soro para manifestar su agradecimiento al Estado chileno que, desde su juventud, le apoyó para que pudiese ampliar sus estudios musicales en Italia y que, a lo largo de su carrera, nunca dejó de estimularle en su labor creadora y pedagógica. Manifestó también su agradecimiento a los profesionales de la música y al público chileno en general que han seguido su labor con interés y comprensión amplia.

El acto fué abierto por un discurso del señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, cuyos conceptos se recogen en el artículo editorial de este número de nuestra Revista. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah y con la colaboración como solista de Armando Moraga, interpretó el Concierto para piano y orquesta del autor premiado. Este compositor dirigió el conjunto sinfónico del Instituto de Extensión Musical en la ejecución de sus obras *Andante Appassionato* y *Danza Fantástica*.

OSCAR LORENZO FERNANDEZ (1897-1948)

En el pasado mes de Agosto ha fallecido en Río de Janeiro el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernández. Era este músico

una de las figuras cimeras de la música moderna americana. En su patria ocupaba un alto lugar dentro de la brillante generación de compositores que encabeza Héctor Villa-Lobos y a la que pertenecen Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, José Siqueira y Francisco Casabona.

Oscar Lorenzo Fernández nació en Río de Janeiro en 1897, ciudad donde se formó como músico. En 1920 se estrenaron sus primeras obras, obteniendo en 1922 los premios primero, segundo y tercero en un concurso nacional de composición. Este triunfo se vió ampliado en 1924 al ganar el primer premio en un concurso internacional de música de cámara el Trío Brasileño. En 1925, Lorenzo Fernández fué nombrado catedrático de la Escuela Nacional de Música. En este mismo año estrenó su Suite Sinfónica sobre temas populares, consagrándose por entonces a la dirección de orquesta, profesión en la que vería repetirse los éxitos alcanzados anteriormente como compositor y profesor. En Octubre de 1929 representó, junto con Villa-Lobos, al Brasil en los Festivales Iberoamericanos de la Exposición Internacional de Barcelona (España). En 1936 fué nombrado director del Conservatorio Brasileño de Música en Río de Janeiro.

Oscar Lorenzo Fernández visitó nuestro país en 1938, como huésped de honor de la Universidad de Chile y para dirigir un concierto de sus obras, y en 1941, invitado por la Facultad de Bellas Artes para tomar parte en el Jurado de los Concursos de Composición abiertos por dicha Facultad con motivo del IV Centenario de la fundación de Santiago. En esta ocasión volvió a dirigir un concierto sinfónico de música propia y de los valores de mayor relieve en el Brasil. Fué nombrado en esta segunda visita Miembro Honorario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como reconocimiento de la obra cumplida, tanto en el terreno de la creación musical como en el de la interpretación y el de la enseñanza.

Entre las principales obras de Oscar Lorenzo Fernández se destacan el drama lírico Malazarte, las composiciones orquestales Imbapara, Reisado do Pastoreio, tres Suites Brasileñas, el poema coreográfico Amaya, dos Conciertos para piano y orquesta y un Quinteto para vientos.

FESTIVALES DE MUSICA CHILENA

Conforme al Reglamento de Festivales y Concursos de Música Chilena, aprobado por el H. Consejo Universitario a propuesta de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, se celebrarán este año, en el próximo mes de Noviembre, los primeros certámenes de esta índole, destinados a representar en la vida musical lo que el Salón Oficial significa para las artes plásticas. Los Festivales y Concursos de Música Chilena tienen como objetivo fundamental poner en contacto al público con la producción de nuestros compositores, para que el público mismo, en original iniciativa que por

primera vez se pone en práctica en nuestro país, sea el que otorgue los premios correspondientes.

En la Secretaría del Instituto de Extensión Musical se ha abierto un registro de auditores, en el cual se han inscrito cuantas personas se interesan por el desenvolvimiento de la música chilena y que constituirán el Jurado que votará y discernirá los premios del Concurso, después de los conciertos en que será interpretada la música que se presenta a esta competencia. En tres categorías se distribuyen los miembros del amplio Jurado: *a)* compositores; *b)* técnicos y *c)* aficionados. A la primera pertenecen las personas que han acreditado ser autores de diez composiciones comprendidas en la clasificación del Art. 3.º del Reglamento ya publicado, o que certifiquen ejecuciones públicas de obras sinfónicas o de cámara, de las comprendidas en las letras *a)*, *b)*, *c)* y *d)* del mismo artículo. A la segunda categoría pertenecen las personas que desempeñan funciones docentes en el Conservatorio Nacional de Música, en academias particulares y en la educación musical primaria y secundaria; los críticos de prensa; los ejecutantes titulados del Conservatorio o que, sin este título, hayan dado conciertos públicos; y las personas que desempeñen funciones técnicas o directivas en iniciativas públicas o privadas de cultura musical. La inscripción como aficionados no requiere exigencias especiales.

Son muchas ya las obras presentadas a los Festivales y Concursos de Música Chilena. Sobre ellas y el resultado de los concursos informaremos ampliamente en nuestra próxima edición.

EL SEMANARIO PRO-ARTE

El Jueves 15 de Julio comenzó a publicarse, dirigido por Enrique Bello, el semanario Pro-Arte. Cumple esta revista de información artística una labor que hacía tiempo era esperada por el público y los profesionales de las artes chilenas. Sin vincularse a ningún partidismo y sin otra aspiración que la de servir los más altos fines de divulgación y orientación sobre las materias que abarcan sus páginas, Pro-Arte ha sabido conquistar desde la partida el interés de amplios sectores del público de la capital y de provincias. Las seis páginas de gran formato que componen el nuevo semanario, contienen secciones consagradas a Música, Artes Plásticas, Literatura, Teatro y Cine, además de informaciones generales y de artículos de colaboración por destacados especialistas.

Deseamos a la nueva revista una larga existencia y pleno éxito en la meritoria labor que ha venido a desarrollar.

JIRA AL NORTE DEL CORO UNIVERSITARIO

A principios de Agosto regresó a Santiago, después de una jira por las provincias del norte, el Coro de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Mario Baeza Gajardo.

El conjunto coral universitario visitó las ciudades de Antofagasta, Copiapó, La Serena, Coquimbo y Ovalle, entre otras de menor

importancia, y actuó ante varios centenares de obreros en las regiones salitreras.

HANS KINDLER ELOGIA NUESTRA VIDA MUSICAL

En el diario «The Evening Star», de Washington, se publicó el 26 de Julio una crónica enviada por el director de orquesta Hans Kindler, que contiene muy valiosas apreciaciones sobre el estado de nuestra cultura musical. Reproducimos de esta crónica algunos párrafos.

«Debo referirme,—dice el afamado director,—a las actividades artísticas que auspicia la Universidad de Chile conforme a las disposiciones de las leyes, pues constituyen una sorpresa constante y llenan de satisfacción a los que tienen oportunidad de observarlas.

«La magnitud con que se da apoyo a tales esfuerzos, es algo que debiera ser imitado en los Estados Unidos. Nuestros legisladores, los miembros del Congreso, todos en general, harían bien en seguir el ejemplo chileno en cuanto al fomento de las artes y, muy especialmente, de la música.

«Cuando se me pidió dirigir algunos conciertos en Santiago, fuí gratamente impresionado por la excelente calidad del conjunto sinfónico; de los reglamentos bajo los cuales funciona; del entusiasmo e interés general que el público revela. Y no fué menos mi sorpresa cuando me tocó ver en uno de los parques públicos una bella estatua de Juan Sebastián Bach en la cual figura la inscripción: «Erigida por la gratitud del pueblo de Chile». Impresión muy favorable me causó también, el fervor y la producción de los compositores, jóvenes y de más edad, que trabajan en Chile.

«Un director de la Orquesta Sinfónica, se retiró hace poco, después de 30 años de servicios, para gozar de un bien merecido descanso y sueldo íntegro, aun sin contar 60 años de edad y gozando de buena salud. Tal acto revela un gesto de parte del Gobierno en reconocimiento de su labor en el pasado y está de acuerdo con el espíritu que anima a los que ya han dispuesto pensiones para músicos de orquesta, premios para composiciones, la posición oficial asegurada para Gabriela Mistral—ahora en California— y la mejora constante de las condiciones artísticas en general.

«Una demostración interesante es el esfuerzo desplegado para mantener en Chile a Kurt Jooss, del conocido Ballet. No pudiendo él mismo quedarse, dispuso que Ernst Uthoff, aventajado bailarín, permaneciera en Chile para desarrollar una Escuela de Ballet, bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical que está a cargo de esa personalidad destacada y dinámica, Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, una realmente grande personalidad en muchos aspectos. Ahora, seis años después de esa iniciación, el Instituto ha invitado a Jooss a residir en Chile para colaborar en la Escuela de Danza. Los resultados de la obra de Uthoff, apoyada en la de su antiguo maestro son poco menos que increíbles. En una representación que presencié en el Teatro Municipal, se incluía el estreno de «La Gran Ciudad» por el Ballet

de la Escuela de Danza. La perfección de los solistas, tanto como del conjunto, los decorados, el vestuario, todo es de una excelencia sin paralelo con ninguna otra compañía de ballet entre las que conozco. Entre los danzarines, Patricio Bunster me recordó al Massine de sus mejores años.

«Frente a estas cosas, me da un poco de pena ver cómo la National Symphony Orchestra, no obstante el gran apoyo del público de Washington y su éxito en todas partes, sigue una trayectoria precaria, de año en año, y carece de todo apoyo oficial».

PEREIRA SALAS EN LA ACADEMIA DE LA HISTORIA

El 18 de Agosto tuvo lugar en la Sala Barros Arana de la Biblioteca Nacional el acto de incorporación de don Eugenio Pereira Salas como nuevo miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, correspondiente de la Española.

Abrió el acto el Presidente de la institución, don Miguel Cruchaga Tocornal, y a continuación usó de la palabra el señor Pereira Salas, quien disertó en su discurso sobre «Los primeros navegantes chilenos en el Extremo Oriente». El erudito discurso del nuevo académico fué contestado por don Guillermo Feliú. Trazó una semblanza de Pereira Salas como historiador y como escritor de cuidado y sutil estilo.

EL BOLETIN DE EDUCACION MUSICAL

En el pasado Julio cumplió su segundo año de publicación el Boletín de Educación Musical que publica la Asociación de Educadores de Música. La labor sostenida y meritoria de este Boletín debe contarse como una contribución inapreciable al estudio de los problemas que afectan a la educación musical en nuestro país. Por medio de su permanente Sección de Pedagogía, en donde han colaborado los valores más prestigiosos con que contamos en este campo, el Boletín ha dado a conocer interesantes experiencias y orientaciones metodológicas. Otras secciones de indudable interés, siempre recogidas en las páginas de esta revista educativa, son las de repertorio escolar, donde se difunde material coral e instrumental para uso de los profesores en las escuelas públicas; la de músicos chilenos, que contiene, número por número, una semblanza de nuestros creadores de música con indicaciones sobre el carácter de su obra; la de Historia de la Música, y la Página Americana, abierta a todas las inquietudes que en los dominios de la pedagogía musical existen en el continente.

El Boletín de Educación Musical es dirigido desde su aparición por Exequiel Rodríguez y su secretaría es atendida por Elisa Gayán. A ellos vaya en primer término nuestra felicitación por la fructífera labor cumplida.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA

En el sexto concierto sinfónico de la temporada, a cargo de Hermann Scherchen, se ofreció un programa con obras de Brahms, Liszt, Liebermann y Ravel.

La Tercera Sinfonía en Fa mayor, de Brahms, alcanzó en las manos del maestro visitante una realización enérgica, pero notoriamente descuidada en cuanto calidad sonora. El macizo estilo del músico hamburgués posee un intenso lirismo, sujeto trabajosamente por las amarras formales que, en compleja acumulación, utiliza en todas sus obras para orquesta. Tampoco se dejó traslucir ese lirismo, que a menudo se vió tronchado por la brusquedad y dureza de los matices y el fraseo. Nadie puede dudar de que Scherchen conoce a fondo las obras sometidas a su dirección, pero su personalidad impulsiva le lleva a veces a extremos que dañan las obras, alterándoles su espíritu.

En primera audición se tocó después el poema sinfónico «Orfeo» de Franz Liszt. Por lo menos esta obra dió a nuestro público el convencimiento de que Liszt no es solamente el autor de las «Rapsodias Húngaras», paternidad que no le favorece mucho en verdad, sino un músico de vasta influencia, cuyas ideas reformadoras del arte musical alcanzarían en la música de Ricardo Wagner su expresión definitiva. En este poema sinfónico, cuarto entre los doce que escribió Liszt, ya se advierten los puntos de coincidencia entre el estilo de su autor y el del autor de la Tetralogía, cuyo cromatismo, orquestación y desarrollo motivico aparecen en embrión en esta obra, en sí misma débil y de una valía documental, si no del todo artística.

De su alumno de composición, el joven músico suizo Liebermann, Scherchen presentó un «Furioso», escrito con la intención de trazar en él un retrato psicológico de su maestro. Por cierto que aquí opinamos de esta obra en cuanto música, y desde ese punto de vista nos parece apenas un estudio para orquesta, con cierto interés rítmico y brillantes efectos de orquestación, pero sin dejar traslucir mayores datos sobre la personalidad de su autor, a lo que parece, demasiado apegado a escribir simétricamente, en la forma ternaria tradicional, y sin que el total sea tan «furioso» como su autor lo tituló.

En versión completa y de acuerdo con el original, Scherchen dirigió el «Bolero» de Mauricio Ravel. ¿Puede decirse algo respecto de esta partitura que ya es un tópico al hablar de música moderna? Si no en lo que respecta a ella misma, en cuanto a su ejecución. Diremos por esto que habríamos preferido que el director hubiera destacado más lo que hay en ella de característico español, a través de su gran riqueza colorística, antes que buscar, como lo hizo, una exac-

titud rítmica inflexible, que convirtió el total de la ejecución en un frío esquema de escasa vitalidad.

* * *

El séptimo concierto sinfónico fué entregado a la dirección de Víctor Tevah, quien contó con la presencia del pianista chileno Claudio Arrau en el papel solista de los Conciertos N.º 5 de Beethoven y N.º 2 de Brahms.

Las visitas de Arrau son fugaces. El tiempo de que dispone entre sus conciertos como solista, se le hace escaso para cualquiera otra actividad artística, lo que en el caso presente se tradujo en una apresurada lectura de ambas obras el día antes de tocarlas en público. No es necesario que nos extendamos en esta oportunidad sobre lo que significa Claudio Arrau como artista, pues ya existe consenso unánime en calificarlo entre los más grandes ejecutantes del piano en la hora actual. La oportunidad, pues, de escucharle en dos obras fundamentales para piano y orquesta era singularmente auspiciosa. El resultado obtenido en ambas obras alcanzó un nivel artístico sobresaliente y, especialmente en Beethoven, la fusión del conjunto y el solista fué excelentemente lograda por Tevah, cosa que no ocurrió con la compleja estructura del Concierto de Brahms, en el que frecuentes imperfecciones rítmicas se dejaron traslucir. Tevah junto a Arrau en dos obras de esta importancia destacan elocuentemente el progreso alcanzado por nuestra orquesta y, salvo las pasajeras desavenencias rítmicas o errores de afinación, fruto más del apresuramiento que de otra cosa, el concierto total exhibió a nuestro pianista máximo en la plenitud de su arte, de su profunda musicalidad y de su extraordinaria técnica de ejecutante.

* * *

El octavo concierto sinfónico, tercero a cargo de Hermann Scherchen, se desarrolló con un programa que comprendió la «Obertura Trágica» de Brahms, el Idilio de «Romeo y Julieta» de Berlioz y la «Sinfonía Heroica» de Beethoven.

Este programa ha sido uno de los de ejecución más descuidada entre los ofrecidos por el maestro alemán en esta temporada, al mismo tiempo que por el carácter de las obras, de evidente densidad, se hizo poco atrayente para el público. La maciza Obertura Trágica de Brahms fué llevada más con una violencia exterior que movida por el impulso dramático que el compositor introdujo en sus obras. Dureza en los ataques y en el fraseo hizo perder mucho del interés que posee esta partitura, más austera que trágica.

De Berlioz, quien a menudo nos regala con sorpresas debidas a su hábil orquestación, precursora de los modernos franceses, se escuchó a continuación un fragmento de «Romeo y Julieta», divagante trozo sinfónico que no logra poseer vitalidad real ni aun a través del brillante ropaje orquestal de que está revestido, ya que de la presencia de sus personajes, representados con sendos temas,

tampoco puede esperarse mucho, como quedó ampliamente demostrado.

Por último, la Tercera Sinfonía de Beethoven resultó fatigosamente llevada, entre ásperos y bruscos arrebatos y descuidada calidad sonora. La grandeza inmortal de esta sinfonía no resiste su casi constante manejo por cada uno de los directores que nos visitan. Es imposible, en tales condiciones, evitar la comparación entre los diversos virtuosos que de ella ofrecen ejecuciones. Si esto llega a ser peligrosa manía en el público, es también peligroso malgaste de una obra que ya casi no es escuchada por sí misma sino en relación a quien la dirige. En el caso presente, ninguna de estas consideraciones podría favorecer al maestro Scherchen por mucho que su vigor y exaltado temperamento hiciera, como lo hizo, por resolver dentro de concepciones muy personales, la magnificencia formal y espiritual de esta obra maestra.

* * *

El maestro Scherchen se despidió de Chile con el cuarto concierto a su cargo, y noveno de la temporada, en el cual ejecutó obras de tanta significación como la Sinfonía N.º 5, llamada «De la Reforma», de Félix Mendelssohn, el poema sinfónico «Así hablaba Zarathustra» de Ricardo Strauss y la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky.

El arte siempre fresco en su inspiración que caracteriza a Mendelssohn, la soltura de su estilo y el colorido tan personal de su orquestación, logran preeminencia sobre la voluntaria sumisión a los moldes formales de la sinfonía que en él se advierte. En la Sinfonía de la Reforma existe una idea programática representada por el choque de la Iglesia Católica y la Reformada, que adquieren representación musical por medio de una melodía litúrgica tradicional de Dresde (usada por Wagner como Tema del Graal en «Parsifal») y el Coral «Ein Feste Burg», de Lutero. Con todo el desarrollo de estas ideas, y su compleja realización sinfónica, a nuestro juicio esta sinfonía no logra obscurecer la inspiración y la belleza de las divulgadas sinfonías «Italiana» y «Escocesa» de su autor. Scherchen dirigió esta obra con una impulsividad y dureza rítmica que malogró en parte la claridad de líneas y la expresividad siempre presentes en Mendelssohn.

Luego se escuchó el poema sinfónico de Strauss, obra grandilocuente y tan contradictoria en su calidad temática como frecuentemente ingenua. La brillantez de su ropaje sonoro y la prolijidad abismante con que está trabajado su material temático, hacen de «Así hablaba Zarathustra» una de las más representativas producciones de su autor, cuya producción abarca ya dos siglos. De nuevo la fragmentación se hizo notar en su ejecución, al mismo tiempo que una sonoridad confusa fué el fruto del notorio abandono de una línea general para caer en el pequeño detalle.

En mejores condiciones se logró apreciar la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky, que cerró con su abundante despliegue sonoro este

concierto, uno de los más prolongados y exigentes de la temporada. Mucho de exterioridad existe en esta partitura, cuya amplitud de sonoridades no guarda relación con el valor intrínseco de los temas, a menudo de un sentimentalismo superficial o con mirajes folklóricos demasiado fáciles. A nuestro modo de ver es ésta una obra envejecida sin remedio, aunque haya directores, como Scherchen, capaces de extraer el máximo de interés a sus marchitos arrostos, que tan sólo en el aspecto rítmico mantienen cierto interés.

* * *

El director de la Orquesta Sinfónica de Washington Hans Kindler, realizó en esta temporada su segunda visita a Chile. Ha sabido este maestro, como pocos visitantes extranjeros, ganarse a la vez un sólido prestigio artístico y establecer relaciones de franca amistad en los círculos musicales. Su interesante personalidad se puso nuevamente de relieve en los tres conciertos que le correspondió dirigir.

En el primero de ellos, décimo de la temporada, Kindler estrenó en primera audición la Sinfonía N.º 29 de Mozart y «Tres Danzas Rumanas» de Béla Bártok, integrándose el programa con la Quinta Sinfonía de Beethoven y el Preludio y Fuga en Re menor para órgano, de Haendel, en transcripción de Hans Kindler. Esta última obra es una brillante demostración del acierto con que Hans Kindler sabe revestir con el ropaje de la orquesta moderna, dentro de ciertas libertades ya aceptadas, las ideas ampulosas del autor de «El Mesías», conservando la calidad organística de la sonoridad mientras es posible.

Mozart en primera audición es algo curioso en cualquier parte, menos entre nosotros que conservamos mucho atraso en el conocimiento de buena parte de las creaciones clásicas. Escrita en los primeros años de la vida de su autor, no se encuentra en la Sinfonía N.º 29 el acentuado dramatismo propio de sus obras últimas, y sí el grácil contorno derivado del estilo galante, presente en esta sinfonía de modo notorio. Salvo fallas en la calidad del sonido orquestal y de la afinación, su ejecución estuvo correcta. Se estrenaron seguidamente las Danzas Rumanas de Bártok, fruto de la prolongada labor folklorista cumplida en las regiones del oriente europeo por el eminente compositor, musicólogo y pedagogo húngaro. Si bien las melodías originales están conservadas intactas, la armonización y orquestación revelan el estilo de su autor, su brillo y su originalidad, dando por resultado bellos trozos cuya vitalidad e interés rítmico y melódico fué muy bien destacada por Kindler.

¿Habrà que extenderse sobre la Sinfonía Quinta de Beethoven? No pertenecemos a los infatigables glosadores literarios del genio de Bonn y nos basta decir que, si es preciso incluir una sinfonía de Beethoven en cada concierto para estimular la presencia de un auditorio reacio a gustar lo nuevo, está bien que ello se haga sólo cuando hay directores, como Kindler, que saben repetirnos los inmorta-

les pasajes de esta obra con la responsabilidad y posesión que su majestuosa belleza merece.

* * *

En el segundo concierto a su cargo, Hans Kindler presentó obras de Beethoven, Felipe Manuel Bach, Gustav Mahler, Ricardo Strauss y Antonio Dvorak.

Se inició el concierto con la Obertura del Ballet «Las Criaturas de Prometeo», de Beethoven, obra escrita en 1801 y que muestra al músico atado todavía al lenguaje orquestal tradicional, aunque por aquí y por allá, asoman atisbos del Beethoven futuro. Seguidamente se estrenó la «Sinfonía N.º 3» de Felipe Manuel Bach, segundo de los hijos de Juan Sebastián y uno de los que precipitaron, a través de sus obras, el paso del estilo musical del Barroco hacia el establecimiento del Clasicismo, y el desarrollo de la forma Sonata. La Tercera Sinfonía, de alegre y fresca inspiración, aun en la forma embrionaria que presenta respecto de la sinfonía clásica, anuncia el tiempo nuevo. El arte de ágiles líneas de Felipe Manuel Bach alcanzó una realización depurada y transparente en manos de Kindler.

En la segunda parte se ejecutó esa bella obra que son los «Kindertoten Lieder» de Gustavo Mahler. Composición de profunda y amarga belleza, plena de emoción y que es sin duda una de las obras capitales del músico austríaco. La parte de contralto estuvo bajo la responsabilidad de Ría Focke, cantante holandesa residente en Chile, que cumplió su parte con expresividad y aprovechamiento de sus dotes vocales, si nó generosas en demasía, por lo menos apropiadas al carácter de esta obra en la que no se destaca el lucimiento vocal. Kindler animó comprensivamente esta hermosa producción por medio de la orquesta a la que Mahler entrega gran papel. Luego dirigió el poema sinfónico «Don Juan» de Richard Strauss, en el que Kindler obtuvo un éxito definitivo, pues sabe como pocos realzar los efectos de brillantez sonora y dinámica, que en esta conocida partitura abundan hasta el exceso. Por último, cerró el concierto la obertura «Carnaval» del músico checo Anton Dvorak, obra de estructura muy simple, que manifiesta la tendencia a exteriorizar fortaleza sonora por medio de la utilización de ritmos y giros melódicos eslavos orquestados con abundante batería, y cuya bien lograda materia sonora encontró en Kindler un animador eficaz y vigoroso.

* * *

El concierto despedida de Hans Kindler se realizó con obras de Grétry, Ward, Brahms y el compositor chileno Alfonso Leng.

Por primera vez se ejecutaba entre nosotros alguna composición de André Grétry, a quien la música francesa del siglo XVIII debe tanto en el campo de la sinfonía y de la ópera. Su estilo une,

en un total amable y galano, alguna reminiscencia del arte de los clavecinistas de su patria y el melodismo italiano que recibiera de su maestro Pergolesi. Su escritura sinfónica es netamente francesa, si por ello convenimos en establecer lo que es claridad de líneas, equilibrio y ponderación expresiva. Se ejecutó a continuación el sereno y hermoso «Canto de Invierno» de nuestro compositor Alfonso Leng, breve página orquestal que encierra dentro de su levedad la intensidad emocional y ese melancólico meditar que el autor expresa con armonía y orquestación tan sugerentes como personales. Esta obra, clásica entre las de Leng, fué dirigida de memoria por el director visitante, uno de los maestros que más se han interesado por nuestra música.

En primera audición se ejecutó la Sinfonía en Mi mayor del joven compositor norteamericano Robert Ward. Sorprendente es constatar en él un evidente sometimiento a moldes formales por entero superados por los músicos de anteriores generaciones a la suya, y que Ward respeta con un conservadorismo que no le favorece. Por sobre todo, se advierte academismo en esta obra, en la que no es extraña una calidad expresiva de raigambre romántica, a todas luces malgastada. Terminó el concierto con la ejecución de la Primera Sinfonía de Brahms, en la que Hans Kindler dejó huella de su interpretación intensamente emotiva y a la vez equilibrada dentro de un marco de nobleza expresiva. Tan bella obra alcanzó bien logrado realce en la interpretación de Kindler que cerró así su fructífera labor frente a nuestra Orquesta Sinfónica.

* * *

El tercer director extranjero que actuó frente a la Sinfónica de Chile, fué el francés Jean Martinon, cuya personalidad presenta destacados relieves, tanto en los campos de la dirección orquestal como en los de la composición.

La batuta de Martinon es de extraordinaria claridad y precisión, se dirige siempre al fondo de la música interpretada, manteniendo con justeza en todo instante el nexo imprescindible entre el director y el conjunto, aunque se trate de la más compleja partitura. Su concepto musical, ajeno por completo a todo vano virtuosismo, le convierte en un consciente y valioso servidor de la música que le corresponde interpretar, a cuyo estilo se somete con flexibilidad y profundos conocimientos.

Tales cualidades quedaron de manifiesto en los tres conciertos que le cupo dirigir en esta temporada, de los cuales el primero comprendió obras de Brahms, Martinon y Roussel; el segundo, de Roussel, Milhaud, Debussy y Ravel, y el tercero, de Haendel, Chabrier, Britten y Honegger.

Fué la música contemporánea, como puede apreciarse, la que tuvo mayor representación en los programas de este joven maestro. En ella supo acreditarse como un conocedor y un animador profundamente identificado con las nuevas tendencias musicales, dentro de las cuales supo manejar a nuestra Orquesta Sinfónica, obtenien-

do versiones muy interesantes y bien realizadas. A su batuta debemos el haber conocido obras contemporáneas de tanta significación como la «Sinfonía Litúrgica», de Honegger, fundamental entre las de su autor, construida con maestría y gran altura de ideas. Asimismo, conocimos directamente, pues en discos ha sido muy divulgada, la suite del ballet «La Creación del Mundo», de Milhaud. Su agotada modernidad, rebuscada en la alianza de los ritmos del jazz y las nuevas conquistas armónicas, nos habla de lo rápido que ha corrido el tiempo sobre algunas tendencias que se creían definitivas en su época. El vuelco experimentado en la música francesa escrita desde la generación de la post-guerra de 1918 a la generación siguiente, lo demostró la propia obra de Martinon «Himno a la Vida», en la que se apreció un arte vigoroso, alejado de la exquisitez impresionista y del humorismo algo superficial de «Los Seis». Martinon es dueño de un lenguaje de expresión directa, no exento de dramaticidad, en el cual la lógica del discurso musical no se empaña en ningún instante, pese a la fácil abundancia de recursos, tanto formales como de sonoridad. Cerca de Martinon, por la sinceridad expresiva de su lenguaje, colocamos la obra de Benjamin Britten, «Variaciones sobre un tema de Purcell», ejecutada en el último concierto del director francés, y en la que se descubre otra faceta del arte magistral con que este joven compositor inglés ha renovado por entero la orientación musical de su patria, dotándola de una música plébrica de imaginación y soltura, cuya riqueza orquestal está siempre al servicio de un lenguaje expresivo, elevado y sincero. No terminaremos este comentario sin referirnos a las versiones de Debussy y Ravel hechas por Martinon, autores a los cuales animó con tanta sensibilidad y justeza de concepto como puede lograr quien lleva en la sangre la sutileza del espíritu francés.

CONCIERTOS DE CAMARA

En la temporada musical del presente año se dedicó gran parte a conciertos de música de cámara, procurando de esta manera fomentar su difusión entre capas del público más amplias que las que hasta ahora concurren a estas manifestaciones musicales. Se encargó al maestro Hermann Scherchen la dirección de cuatro conciertos de este género, los que se iniciaron con un Festival Bach, realizado el Lunes 7 de Junio.

El programa del Festival Bach comprendió la Suite N.º 1, el Concerto Grosso en La menor para flauta, violín, clavecín y orquesta de cuerdas, y finalmente, la versión completa de «La Ofrenda Musical». De la ejecución de todo este programa no puede hablarse sino elogiosamente. Es cierto que el conjunto selecto de los miembros de la Sinfónica de Chile habían frecuentado las obras reseñadas, pero el nivel artístico acusado en esta oportunidad fué sin duda alguna digno de las mejores versiones que se hayan ofrecido de ellas. La Suite resultó animada con la gracia y el exacto ritmo que requiere su estructura, muy propia de aquel período llamado del «Bach alegre», en el que hay un espíritu optimista y emi-

nementemente profano en el autor de las Pasiones y las Cantatas. En el Concerto Grosso, actuaron como solistas Elena Waiss, Fredy Wang y Julio Vaca, quienes cumplieron su tarea con entera propiedad estilística, secundados debidamente por el conjunto. Debemos detenernos en la versión de La Ofrenda Musical, ofrecida en orquestación del propio Scherchen. Es sabido que este maestro ha profundizado en el estudio de la obra instrumental de Bach y que ha sido uno de los paladines de su difusión en Europa, particularmente de «El Arte de la Fuga», que el año pasado estrenó entre nosotros. En «La Ofrenda Musical», se dan cita nuevamente la técnica y la inspiración en paralelismo que asombra y exalta a la vez al profesional y al simple auditor. El tema dado por Federico el Grande al maestro de Eisenach durante su visita a Postdam aparece recreado por el genio de Bach quien lo convierte en un manantial de belleza siempre renovada. Así, en cada complicada combinación canónica, en la más oscura inversión o difícil superposición contrapuntística, el arte surge con su luminosa presencia dejando al espíritu en la duda de si es más emocionante la realización perfecta o la belleza que brota libremente de la técnica puesta a su servicio. Scherchen preparó y dirigió esta obra de memoria y obtuvo un resultado enaltecedor para el conjunto de ejecutantes que durante prolongados ensayos la dieron forma.

En el segundo concierto se ejecutó el Concerto Grosso en Si menor Op. 6 N.º 12, para orquesta de cuerdas, de Haendel, las Dos Romanzas para violín y orquesta de Beethoven, la Serenata para nueve instrumentos de Salviucci, las Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas de Domingo Santa Cruz y la Suite «Del Tiempo de Holberg» de Grieg. Tan prolongado programa era a todas luces excesivo para sólo una semana de ensayos. Tal error fundamental hizo que el rendimiento artístico general se resintiera. En efecto, el Concerto de Haendel no alcanzó la expedición necesaria en su ejecución, y hubo a menudo asperezas de fraseo y de matices. Mejor resultado se logró a las Romanzas de Beethoven; el solista lució un sonido de límpida calidad y un firme sentido musical. La Serenata de Salviucci, malgrado compositor italiano contemporáneo, fallecido en plena juventud, señaló una personalidad de relieves muy interesantes, dueña de un lenguaje armónicamente audaz, rico de ritmos y de bien logrados efectos de sonoridad. La Suite de Domingo Santa Cruz es sin discusión una de las obras de nuestra producción nacional que se puede llevar a cualquier parte del mundo, seguros de que no cabría considerarla con buen voluntad, sino como una obra musical a la altura de cualesquiera obras en el arte contemporáneo. Su autor ha logrado en ella un acierto definitivo al expresar en la acolorista combinación de las cuerdas solas ideas y estructuras cuya vitalidad e interés fueron muy bien captados por Scherchen, ofreciendo una ejecución cuidadosa y profundamente expresiva. Desgraciadamente esto no puede decirse de la Suite «Del Tiempo de Holberg» de Grieg, cuya transparente estructura resultó borrosa, imprecisa y tocada como por compromiso al final de un concierto de excepcional longitud.

En el tercer programa de la serie, se presentaron obras de Corelli, Martin, Mozart y Bach. El Concierto de Navidad fué la obra elegida para representar al depurado músico italiano. Su tranquila y sutil belleza se manifestó sólo en parte a través de la versión de Scherchen, pues se fragmentó notoriamente el equilibrio formal con un fraseo demasiado impulsivo. Se estrenó a continuación una obra singularmente interesante: la «Sinfonía Concertante para arpa, clavecín y piano», del compositor suizo contemporáneo Franck Martin, composición de una estructuración sonora que acredita a su autor como poseedor de gran riqueza de medios expresivos y una inspiración ágil. Hay en ella exquisitas combinaciones de timbres orquestales, al servicio de ideas muy originales, encerradas en una forma que asemeja en cierto modo la de los compositores del Barroco. En el Concierto en Sol, de Mozart, para piano y orquesta, se presentó la joven pianista Edith Fischer Waiss, uno de los auténticos valores chilenos que han surgido de entre esa peligrosa e inevitable clasificación de «niños precoces musicales». Edith Fischer, pese a sus cortos años, demuestra ya una muy seria posesión de lo que es una solista y gran captación de los problemas de la interpretación musical, como quisieran para sí muchos adultos. Su desempeño en este concierto merece sólo incondicionales aplausos y el sincero deseo de que persista en trabajar con la modestia y seriedad que hasta ahora le ha permitido descollar en nuestro ambiente. La versión del Concierto de Brandeburgo N.º 3, para cuerdas solas, de J. S. Bach, fué acogida con sorpresa por el público. En verdad que fué extraña la gama de matices y el efectismo impuesto por el maestro a la bella composición de Bach, cuya estructura apareció desfigurada a través de la arbitraria disposición sonora a que se la sometió.

El cuarto y último concierto comprendió en la primera parte «Ocho Danzas Inglesas», adaptación de obras de los virginalistas para orquesta de cuerdas, y el «Idilio de Sigfried», de Wagner, en su versión original. La depurada lineatura de las danzas de aquella época de esplendor en la música inglesa que fué la de Isabel I, adquirió bien lograda realización en el conjunto orquestal. Lo mismo puede decirse del grupo de instrumentistas que tuvieron a su cargo la ejecución del Idilio, en su instrumentación original para reducido grupo de ejecutantes. Será tal vez simple hábito, pero nos parece que, si bien el juego temático puede seguirse con toda claridad en un conjunto pequeño, el carácter de las ideas se acomoda mejor a la sonoridad vigorosa de una orquesta wagneriana completa. El Idilio de Sigfredo suena a simple miniatura en la versión que comentamos frente al gran desarrollo sonoro que adquirió al ser llevado a la ópera. En primera audición se ejecutó luego la Sinfonía de Cámara Op. 9 de Arnold Schoenberg. La inquieta y discutida personalidad de este músico, cuya obra es de señalada importancia entre las diversas corrientes que se disputan el predominio en la estética musical del presente siglo, aparece en esta Sinfonía preocupada por la busca de un lenguaje liberado de toda tradición, que señalaría su posterior estilo. Escrita en 1909, es decir, en lo que podría llamarse su segunda época—si dejamos en la primera a «Noche Transfigurada» y en

la tercera el «Pierrot Lunaire»—la Sinfonía de Cámara presenta un lenguaje de acre sonoridad en la que, pese a la rudeza armónica, no se desprende totalmente de las antiguas reminiscencias del cromatismo wagneriano, propias del primer estilo. El valor de su disonancia es aquí, pudiéramos decir, todavía funcional, y no absoluto como será más tarde, cuando Schoenberg establezca la dodecafonía sistemática, produciendo así uno de los intentos que se creyó definitivamente renovadores en la música de hace treinta años. En sí misma, es una obra no sólo interesante, sino demostradora de la fuerza y originalidad de su creador que, entre el retorcimiento y la complejidad de la técnica, logra un clima de vigoroso dramatismo y de belleza contrapuntística de violento colorido: Terminó el concierto con la ejecución de la Gran Fuga Op. 133 de Beethoven, como es sabido concebida originalmente para finalizar el Cuarteto N.º 13, del que se separó posteriormente en razón de su longitud y fuerza dramática propia. Si convenimos en aceptar su ejecución por un conjunto de cuerdas en vez del cuarteto solo, si nos atenemos a la potencia expresiva de las ideas que en ella se exponen, diremos también que esta obra dista mucho de poseer el equilibrio y la lógica de exposición que caracterizan el arte de aquel genio. Por tales razones, su ejecución reúne peligros de difícil superación, los que, fuerza es decirlo, no fueron ni siquiera en su intención suficientemente salvados por la ejecución, falta de ensayo y desprovista de calidad sonora.

EL TRIO MOYSE

Un conjunto de cámara extraordinariamente valioso pudo apreciar el público de Santiago, al presentarse en el Municipal el Trío Moyse, integrado por Marcel Moyse, flautista; Blanche Honegger-Moyse, violinista y violista y Louis Moyse, flautista y pianista. Tal conjunto, merced a la doble personalidad de ejecutantes que poseen algunos de sus componentes, puede tomar a su cargo la interpretación de variados conjuntos instrumentales. Fué así como, en ejecuciones de gran pureza estilística y acabada técnica, se pudo escuchar a este conjunto en obras de tanta responsabilidad como las Sonatas para solo, dúo o trío, de Bach, Haendel, Haydn, Beethoven entre los autores antiguos y clásicos, y en diversas obras de Debussy, Ravel, Honegger y Françaix, entre los modernos.

En la ejecución de todos sus programas, los componentes del Trío Moyse, ya fuera actuando como solistas o en agrupación, acreditaron poseer no sólo un dominio absoluto de sus instrumentos respectivos, de los cuales extraen un sonido de calidad excepcional, sino, y por sobre todo, un sentido musical exquisitamente depurado y serio.

Un concierto que merece especial mención fué aquel en que, junto a la orquesta de cámara formada por profesores de la Sinfónica, dirigida por Víctor Tovah, los integrantes del Trío Moyse ejecutaron el Concierto para dos flautas y orquesta, de Cimarosa, un Divertimento de Haydn, y el Concierto Brandeburgués N.º 4, para dos flautas, violín y orquesta de cuerdas. Este concierto ha

sido uno de los de mayor calidad presentados en toda la temporada de conciertos y constituyó una de las actuaciones artísticas mejor logradas, desde todos los aspectos.

CLAUDIO ARRAU

En cumplimiento de sus compromisos en América Latina, el pianista chileno Claudio Arrau ofreció tres conciertos en Santiago, en el Teatro Municipal, durante la segunda quincena de Junio.

El solo anuncio de la visita del eminente virtuoso que es nuestro compatriota produce general expectación en el ambiente musical. Por ello, sus conciertos cuentan siempre con una muy numerosa asistencia, que no repara en sacrificios para poder escucharle. Este interés del público, considerado desde el punto de vista de la agencia de conciertos o como queremos hacerlo en este instante, podría ser la causa de los programas que Arrau ejecuta entre nosotros. Ellos son—los tenemos a la mano—muy distintos de los que realiza en Estados Unidos, por ejemplo. Nuestra observación puede ser arbitraria, pero es indudable que un músico como Arrau tiene que saber que el público chileno, por fortuna, no posee un horizonte musical que oscila invariabilmente entre dos Preludios y Fugas de Bach, una Sonata de Beethoven, dos o tres trozos de Liszt y algún Preludio de Debussy. Entre nosotros se disfruta de más amplias miras para gozar la música. Esto es inexplicable en un pianista de tanto repertorio como Arrau, que en otras partes ejecuta música de Schoenberg y diversas obras de autores contemporáneos cuya divulgación en Chile, a través de sus manos, merecerían aplausos de mayor calidad que los, sin duda entusiastas, rendidos a sus programas ya tradicionales, casi de cliché.

Siempre, cada vez que Arrau viene a Chile, pensamos que algo nuevo nos traerá en sus programas. En esta vana espera llevamos muchos años, y mientras tanto seguimos aplaudiendo la genialidad con que desenvuelve obras de indudable calidad, pero oídas constantemente, junto al derroche de tiempo que significa escucharle, aún a él, obras como «San Francisco hablando con los pajaritos».

DANIEL QUIROGA NOVOA.

NUEVA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD

La Sociedad Nueva Música organizó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile un concierto de singular relieve, en el que se presentaron obras de seis compositores de la joven generación chilena. Precedió al concierto una breve exposición de los propósitos perseguidos, a cargo del Presidente de la Sociedad y reputado crítico, nuestro colaborador en estas páginas, Daniel Quiroga.

Desde dos puntos de vista habría que juzgar este concierto: el de sus muy laudables fines de dar a conocer las inquietudes y las personalidades que se insinúan en la vanguardia de nuestra música, y el de su organización y realización. La última es materia que puede

desdoblarse en muchas otras. ¿Es lo más conveniente, para acercarla al público, agrupar la música de compositores en su mayoría en trance de maduración, de unos mismos años y de un mismo ambiente? Si ya resulta difícil presentar, sin caer en la monotonía, un panorama de la música francesa contemporánea, o de la norteamericana o de la española, ¿hasta qué punto el mal no se agrava al elegir la reducida parcela de un territorio musical no muy extenso? La música de última hornada requiere sin duda un estudio y cuidado en la interpretación más minuciosos que la conocida y consagrada de los clásicos y modernos; he aquí la otra cuestión que no fué resuelta como hubiera sido necesario para el buen éxito de este programa. Con excepciones, casi todas las obras se dieron en una apresurada lectura y por ejecutantes poco diestros. Los animadores de Nueva Música deben seriamente pensar ante esta experiencia si no servirían mejor el ideal tan alto que los anima procurando la inclusión reiterada en todos sus conciertos de las obras nuevas, al lado de las que son del repertorio o lo comienzan a ser. En suma, mi criterio, claramente expuesto, es que esta Sociedad debe velar de una manera constante por que las composiciones de los músicos jóvenes hallen el lugar que les debe estar reservado en los programas habituales, empezando por los conciertos que organiza la Sociedad, donde nunca debería faltar,—salvo en casos excepcionales,—alguno de los valores que comienzan a señalarse en Chile. Hay que abrirle camino a la música nueva, pero no extramuros, sino dentro del recinto de la música sin fronteras ni edades. Cualquier otro procedimiento sería artificioso y desigual en sus resultados.

De los seis músicos incluidos en el programa que comentamos, tres son ya conocidos y apreciados del público como mucho más que una esperanza para el arte nacional: Alfonso Letelier, René Amengual y Juan Orrego Salas. Los otros tres,—Alfonso Montecino, Gustavo Becerra y Carlos Riesco,—en contadas ocasiones han sido interpretados, como quiera que comienzan a ofrecer sus primeros frutos. El de mayor edad, acaba de cumplir veintitrés años. Si todavía consideramos que las composiciones incluidas de ellos tres datan de 1945—y en tan corta edad año más o año menos representa mucho—no puede sorprendernos que resaltara sobre todo en la música que nos fué ofrecida cierta desorientación de estilo y un gusto áspero, en agraz.

Las «Semblanzas Chilenas» para piano de Carlos Riesco nos muestran estilizaciones de música criolla de un buen discípulo, como entonces lo era, del creador de las «Tonadas de carácter popular chileno» para el mismo instrumento: el maestro Pedro Humberto Allende. Hay en estas «Semblanzas» una perfecta asimilación de rasgos característicos del refinado nacionalismo musical de Allende, una indudable buena factura y atisbos de una personalidad inquieta y aguda de espíritu. Lo que es mucho. La Sonata para violín y piano de Becerra es mucho más desigual de contenido y de técnica. En primer término, la obra se malogra por la absoluta carencia de contraste entre el Adagio inicial y el Andante del segundo movimiento. El allegro final, al contrario, podría ser de cualquiera otra sonata,

se despega por completo de los otros tiempos, con los que no guarda ni unidad de estilo. Son tres piezas experimentales, reunidas porque sí en la sonata. Una sonata es mucho más que eso. Pero en un tan joven músico casi hay que apreciar más los yerros que los aciertos, cuando esos yerros son, como los de Becerra, producto de un torrente de ideas que no logran encauzar las todavía no avezadas manos en el oficio de componer. Becerra posee un indudable temperamento, difícil de ceñirse a fórmulas que no sean las que él ha de crearse. Como obra de escuela, su Sonata presenta muchos blancos a la censura; pero habla de un vigoroso ser de compositor.

El caso de Montecino es mucho más complejo que los anteriores. En su versátil personalidad no se sabe qué admirar más, si la maestría, con que en cada obra domina un estilo opuesto o lo fértil que es su ingenio en recursos para hacer de la más fugaz incitación un producto artístico. Cualidades ambas que se compenentran y que determinan los zigzagueos con que le vemos producirse de una a otra de las composiciones que surgen de su fecunda pluma. Lo juvenil en él se presenta en la suma de atributos que implica mayores peligros. Montecino está llamado a ser uno de los compositores de mayor relieve en la música chilena o a desperdigarse, o más bien perderse, en el laberinto de una sobremanera rica naturaleza de artista.

De Orrego Salas se estrenaron en este concierto sus «Cantos de Advenimiento» para soprano, violoncello y piano. La tentación de remozar una escritura arcaica en bajo continuo, que se hace notar en la primera canción, «Súplica», es vencida en las otras dos por entero y se aprovechan con una sensibilidad extraordinaria todas las posibilidades de la interesante disposición instrumental de estas piezas. Son como un dúo para voz y violoncello con el que el piano colabora, más que acompañar. El Orrego de la Cantata de Navidad se hace presente a cada momento en los Cantos de Advenimiento, rico en sutiles matices, igualmente humano, con una refinada ternura, que se plasma en las ondulaciones de una melodía,—en la soprano o en cello,—casi siempre con el carácter de recitativo. La textura armónica, dentro de la sobriedad esencial al estilo de este compositor, está plena de hallazgos; como fondo del fluír lírico de las canciones, sugerente ambiente, y como ampliación de sus acentos en ese otro campo.

La Sonata para violín y piano de René Amengual y el Poema para viola y piano de Alfonso Letelier son obras ya estrenadas y juzgadas en cuanto significan. Digamos aquí que fueron las únicas del programa cuya interpretación fué del todo eficiente. Interpretación que estuvo a cargo de Magdalena Otvös y el autor para la Sonata de Amengual y de Zoltan Fischer y Elena Waiss para el Poema de Letelier. Ruth Henning, Hans Loewe y Juan Orrego en los Cantos de Advenimiento, no constituyeron un conjunto de homogeneidad suficiente. Oscar Gacitúa ofreció una versión que no pasaba mucho de la lectura en las Semblanzas de Riesco. De las otras interpretaciones, lo mejor que puede hacerse es no hablar para no herir la

susceptibilidad de los jóvenes ejecutantes que, por lo menos, derrocharon su buena voluntad.

S. V.

OTROS CONCIERTOS

En el Teatro Municipal se presentó, el 1.º de Julio, la violinista Magdalena Otvös Werner, acompañada por el pianista Herman Kock. Su programa comprendió obras de Tartini, Bach, César Franck y René Amengual, incluyendo un grupo de obras de los compositores húngaros contemporáneos Weiner, Kodaly y Bártok.

Las condiciones de ejecución e interpretación acreditadas en anteriores ocasiones por esta joven artista se apreciaron sensiblemente disminuídas en este concierto. Contribuyó en mucho a tal descenso interpretativo, la infortunada elección de acompañante, pues gran parte de los defectos constatados se debieron a esa causa, no siendo los menores de entre ellos los causados por el «arreglo» del Concierto en Mi mayor de Bach, con ciertos aditamentos muy originales y curiosos, y el acompañamiento de la Sonata de Franck. No obstante el descenso experimentado por su seguridad técnica y la calidad de su sonido, Magdalena Otvös alcanzó un nivel artístico muy señalado en las obras de los compositores húngaros y en la Sonata de Amengual, que fueron, sin duda, las mejor logradas de su programa.

* * *

La cantante holandesa Ría de Focke, se presentó en un concierto de lieder en el Municipal, el 13 de Julio, acompañada por su esposo, el compositor Free Focke. Un programa muy selecto, que comprendía obras de Bach, Schubert, Brahms, Wolf y Focke, además de los chilenos Letelier, Leng y Orrego, fué presentado por esta cantante en condiciones un tanto dispares. Si bien su voz de contralto posee un bello timbre, sobre todo en su registro medio, esta calidad desmerece notablemente en los agudos. Dentro de estas limitaciones, acreditó serias dotes musicales y una escuela interpretativa eficiente, aunque no siempre logró diferenciar de manera clara los diversos estilos musicales que comprendía su programa. Schubert, Brahms y las obras chilenas, alcanzaron una realización mejor en su programa a la que cooperó, no siempre libre de arbitrariedades, su acompañante Free Focke, de quien cantó una obra a la que es imposible negar su fuerza y dramatismo, pese a su contradictorio lenguaje.

* * *

En la misma sala realizó una presentación el 15 de Julio, la pianista Julia Searle, quien ejecutó obras de Bach, Schumann, Santa Cruz, Debussy, Chopin y Mompou, Julia Searle es una pianista que posee condiciones musicales verdaderas, aunque limitadas

en su exteriorización por debilidad técnica y cierta falta de emotividad. Por dichas limitaciones, la línea general de su actuación acusa todavía un nivel casi escolar, que esta joven pianista tiene la obligación y la posibilidad de superar, pues es una ejecutante seriamente formada en el aspecto musical. En el concierto de que damos cuenta, sus condiciones pudieron revelarse mejor en las obras de Schumann, Santa Cruz y Mompou.

* * *

El 20 del mismo mes efectuó su primer concierto el tenor Daniel del Pozo en el Teatro Municipal. Este cantante inicia sus actividades públicas demostrando poseer un material vocal de buena calidad y un deseo sincero de superación dentro del cultivo de su difícil especialidad. Cabe hacer destacar estas condiciones, pues no podemos referirnos a él como a un cantante formado ni en el aspecto vocal ni menos todavía en el interpretativo. El escogido programa, que comprendía composiciones de Schubert, Schumann, Tchaikowsky, Debussy, Fauré, Santa Cruz, Falla y Respighi, acreditó su buena disposición vocal para el cultivo del lied, pero al mismo tiempo, señaló la distancia que le falta salvar para penetrar de una manera segura en el difícil campo de la interpretación musical, en el que sólo ha dado los primeros pasos.

* * *

En una audición correspondiente al examen final de la asignatura de Canto que enseña en el Conservatorio la señora Lila Cerda de Pereira, se presentó en la sala de conciertos del centro nombrado, la mezzo-soprano Inés Pinto de Viel. Esta cantante ha recibido de su profesora no sólo una adecuada técnica vocal, sino el más serio y alto sentido de la interpretación y un gusto bien orientado hacia las regiones de la música que merecen sobre todo cultivarse por una artista con inteligente criterio. Hay que elogiar en Inés Pinto, en primer término, el programa que presentó. Lo formaban dos arias de J. S. Bach, el Recitativo y Lamento de «Ariana» de Monteverde, lieder de Schubert y Brahms, el «Bestiario» de Poulenc, canciones de los músicos chilenos Carlos Isamitt y Adolfo Allende Blin.

El temperamento dramático, particularmente rico, de Inés Pinto hizo que sobresaliera en las versiones de Monteverde, Bach y Schubert, que se ajustan a ese carácter. Con la mayor sutileza expresó las «bromas musicales» del «Bestiario» de Poulenc y el mismo delicado sentido y calor fué puesto en las Canciones Araucanas de Isamitt.

Creemos que a Inés Pinto le está reservado un amplio porvenir como ejecutante de la música de cámara para canto, a la que se ajustan mejor sus condiciones físicas—su voz es de poco volumen—y su temperamento, lleno de delicadeza, que goza al discernir esos detalles y matices que lo son casi todo en el género lied. No es una

artista de escenario ni para vastos públicos, embriagados por derroches de voz. Por lo que la felicitamos. Eso sí, Inés Pinto, de seguir por la ruta que se le abre propicia, no debe descuidar su formación musical y prestar la mayor atención a problemas de afinación y justeza de ritmo que en ocasiones no resuelve como debería de acuerdo con sus otras condiciones.

* * *

El 24 de Agosto, tuvo lugar en el Teatro Oriente un concierto organizado por la Academia Musical de Providencia, en colaboración con la Sociedad Musical Mozart. Precedieron al concierto unas palabras de presentación del señor Alcalde de la Municipalidad de Providencia, Dr. Raúl Ventura Juncá.

La primera parte del programa estuvo a cargo de la orquesta de cuerdas de la Sociedad Mozart, bajo la dirección de su fundador, el maestro Jan Spaarwater. Con Lilo Boetticher como solista, interpretó el Concierto en Sol mayor para violín de Mozart y con Margarita Laszloffy al piano, el Concierto en Re menor para clave y orquesta de J. S. Bach. En la segunda parte, Ría Focke, acompañada al piano por Free Focke, interpretó lieder de Strauss, Schumann y Wagner. El concierto terminó con la ejecución por parte de la pianista Margarita Laszloffy de obras de Stefaniai, Liszt y Mendelssohn.

«LA GRAN CIUDAD» POR EL BALLET DE LA ESCUELA DE DANZA

El 7 de Julio se estrenó en el Teatro Municipal, el ballet de Kurt Jooss, con música de Alexander Tansman «La Gran Ciudad», uno de los que han dado renombre universal a la figura de Kurt Jooss, el eminente coreógrafo alemán que ahora es nuestro huésped.

El acierto que significa haber dado oportunidad al Cuerpo de Ballet de nuestra Escuela de Danza para usufructar personalmente las enseñanzas del maestro Jooss, quedó plenamente demostrado con la presentación de este espectáculo, cuya bien lograda realización coreográfica y escénica coloca muy en alto al plantel formado entre nosotros por Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht.

En «La Gran Ciudad» Jooss llevó al escenario del ballet un punto de vista enteramente original y, en su tiempo, revolucionario. Quiso, y lo consiguió plenamente, romper con el mundo exclusivamente idealista, filigranescos y extrahumano compuesto por el decorativismo frío y perfecto que cultivaba el ballet clásico, para irrumpir con la reproducción de asuntos de la vida real y cotidiana, con sus dramas y comicidades de todos los días, valorizados como temas de composición coreográfica. En este ballet, Jooss ha plasmado lo esencial de ese nuevo espíritu y de la nueva técnica necesaria para expresarlo. El aprovechamiento de todos esos recursos los emplea para retratar el fárrago callejero de una metrópoli moderna, en la que se entrecruzan personajes típicos,—desde el

hombre de negocios hasta el aventurero que busca presa fácil entre las muchachas obreras, pasando por el vendedor de periódicos, las cocottes y aquel joven obrero a quien el dinero destruye el motivo de su ilusión,—todo lo que está utilizado dentro de un marco de plasticidad y movimiento conseguido con maestría y sensibilidad extraordinarias. Allí el efecto «bailable» está al servicio de la idea fundamental, que es la del movimiento, descripción de una calle ciudadana, en la que coexisten los elementos que más tarde se aislarán para dar vida al drama, breve e intenso, que encierra la rai-gambre ideológica de este breve ballet.

Los tres cuadros que describen la calle, el barrio obrero y el cabaret, poseen cada uno su personalidad, su ambiente y aún su música característica. No podemos olvidar el acierto formidable obtenido por Tansman al superponer, en el tercer cuadro, el ondulante ritmo del vals de los bajos fondos urbanos, junto al sincopado charleston que baila el mundo elegante. La música, con ser de corte jazzístico, encierra momentos de indudable atracción.

La realización de los personajes señaló novedades de importancia dentro del conjunto. El papel del libertino, fué entregado a Uthoff, su creador en el antiguo Ballet Jooss; después de varios años, volvió a llenar el escenario con su personalidad vibrante y comunicativa. Como Joven Obrero se presentó el bailarín francés Jean Cebron, incorporado recientemente a la Escuela, que demostró ser un artista dueño de gran técnica y sensibilidad. La Joven Obrera fué encarnada por Blanchette Hermansenn, cuya valía ha quedado acreditada en anteriores ocasiones, como asimismo, la del resto de los componentes del cuadro, todos los que merecen iguales aplausos en este ballet, cuya compleja construcción no permite roles secundarios, pues en él cada detalle es un punto de apoyo de primera importancia.

«La Gran Ciudad» fué precedida de una representación de «Coppelia», esta vez a cargo de Virginia Roncal, Lissy Warner, Alfonso Unanue y Patricio Bunster en los papeles principales, y seguida del estreno de «Baile en la antigua Viena», liviana y festiva realización coreográfica de Kurt Jooss, sobre música de Lanner, instrumentada por F. A. Cohen, en que tuvieron destacada actuación Uthoff, Unanue, Lissy Wagner, Virginia Roncal y el Cuerpo de Baile.

D. Q. N.

CONCIERTOS EN PROVINCIAS

En la sexta audición pública organizada por la Sociedad Musical de Puerto Montt, se presentó la Banda del Regimiento Sangra, dirigida por el maestro Raúl Cristi, interpretando obras de Hummel, Rossini y Rimsky Korsakoff, y la Orquesta de la citada Sociedad, en obras de Beethoven y Tchaikowsky. Las partes centrales del programa estuvieron consagradas a números solistas ejecutados por el violinista Mario Salas, el pianista Guillermo Pauly los y trombo-

nistas Raúl Cristi y Luis Godoy. Un conjunto de acordeonistas ejecutó algunas piezas que fueron recibidas con gran entusiasmo por parte del auditorio.

La Sociedad Musical de Puerto Montt reeligió en el pasado mes de Julio su Directorio, formado por las siguientes personas:

Don Elizardo Bravo Sch.	Presidente
» Evaldo Hohmann.	Vice-Presidente
» Guillermo Pauly G.	Secretario
» Abraham Rojas.	Tesorero
» Heriberto Kluge.	Director
» Oswaldo Barril.	Id.
» Gonzalo Alvarado.	Id.

ACTIVIDADES AMERICANAS

ARGENTINA

En la ciudad de Santa Fe y dentro de la Universidad Nacional del Litoral, se ha inaugurado una Escuela Superior de Música. Las enseñanzas de la nueva Escuela no se limitarán a la formación de intérpretes, sino a dispensar una amplia cultura humanística en relación con las profesiones musicales.

* * *

La Orquesta de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, clausuró brillantemente en el Teatro Presidente Alvear, la serie de sus conciertos, bajo la dirección del eminente compositor y director de orquesta argentino Juan José Castro. En esta temporada de la Asociación Filarmónica ha presidido la confección de los programas un indudable espíritu renovador. Han sido numerosas las primeras audiciones incluidas, ante todo de música contemporánea. Citaremos en primer término el estreno de la Cantata «Martín Fierro» para barítono, coro y orquesta, obra de Juan José Castro inspirada en cuatro momentos del célebre poema gauchesco de Hernández: «La gloria de vivir», «El telar de sus desdichas», «Una milonga sombría» y «Su esperanza en el coraje». Juan José Castro hizo en su partitura un hábil empleo de elementos rítmicos y melódicos del folklore pampeano, recreados por su personalidad de artista. Como barítono solista actuó Ricardo Catena; el coro fué preparado por Domingo Dante, Pedro Valenti Costa y Emiliano Aguirre.

Otra primera audición de música argentina ofrecida por Castro con la Orquesta de la Asociación Filarmónica fué la Tercera Sinfonía de Alberto Ginastera. La crítica destaca la perfección técnica, coherencia formal y amplitud de contenido de la Sinfonía del joven compositor. La obra está dedicada «A los hombres que mueren por la libertad» y en sus cuatro tiempos se narra una verdadera epopeya, en la cual alternan los motivos heroicos con los elegíacos.

Entre los estrenos de obras europeas figuraron en la temporada «Las Eólicas» de César Franck, fragmentos de «El martirio de San Sebastián» de Claude Debussy, «El Mar» y la «Rapsodia para clarinete y orquesta» de este mismo músico, «Las Iluminaciones» de Benjamin Britten y la «Serenata a Angélica» de Arthur Honegger.

* * *

La Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires actuó en la temporada de la Asociación Wagneriana con el famoso maestro italiano Víctor De Sabata, que por primera vez se ha presentado ante el público argentino. Víctor De Sabata dirigió cuatro grandes conciertos con obras del repertorio habitual. El primero de los conciertos fué un Festival Wagner; en el segundo interpretó obras de Bach, Beethoven y las «Escenas Argentinas» de López Buchardo; en el tercero, el programa lo formaron obras de Rossini, Franck y Ravel, más los estrenos de la suite del ballet «La Giara» de Alfredo Casella y de «Noche de Verano» de Zoltan Kódaly. El cuarto programa fué un festival Beethoven.

* * *

La Sinfónica Municipal conmemoró el 30.º aniversario de la muerte de Debussy con un programa de sus obras, dirigido por el maestro titular de la orquesta, Lamberto Baldi. Lo formaban El Mar, Fantasía para piano y orquesta, las Danzas Sagrada y Profana para arpa y orquesta, Rapsodia para saxofón y orquesta y Zarabanda, en la orquestación de Ravel. El Colegio Libre de Estudios Superiores rindió homenaje a Debussy con una audición comentada de las composiciones del maestro francés para piano a cuatro manos. Las interpretaron Jacqueline Ibels y Daniel Devoto.

Con la Orquesta Sinfónica Municipal reapareció en Buenos Aires el maestro polaco Gregorio Fitelberg, en conciertos consagrados en su mayor parte a composiciones de músicos rusos.

* * *

La Asociación Amigos de la Música ofreció en el Teatro Odeón cuatro conciertos de cámara preparados por Ljerkó Spiller con un conjunto del que formaron parte Marcel Moysé y Blanche Honegger-Moysé. El programa del primer concierto estaba formado en su totalidad por primeras audiciones: el Concierto para flauta y orquesta de Haydn, un movimiento de Cuarteto de Schubert y La Gran Fuga de Beethoven, la Serenata Op. 61 del argentino Jacobo Ficher y el Concierto para flauta, violín y orquesta de Martinu. En otros de los conciertos de la temporada se presentó como director Hermann Scherchen, quien estrenó el «Concierto a cinco» de Respighi y La Noche Transfigurada de Schoenberg, junto a obras de Haendel y Mozart. En los conciertos restantes se estrenaron el

Concierto para violoncello y diez instrumentos de Paul Hindemith, el Divertimento para orquesta de Béla Bártok y el Concierto para orquesta de Igor Strawinsky. En el Concierto de Hindemith actuó como solista Gaspar Casadó.

* * *

La Agrupación Nueva Música, en su 62.ª audición, presentó en la Sala del Instituto Francés la Sonata para piano Op. 1 de Alban Berg, la Sonatina para violín y piano de Carlos Chávez, las Cinco Piezas para piano Op. 23 de Arnold Schoenberg y Los Contrastes para violín, clarinete y piano de Béla Bártok.

El Collegium Musicum ofreció por primera vez en Buenos Aires en forma integral El Arte de la Fuga de J. S. Bach, en versión del maestro Guillermo Graetzer. La orquesta fué dirigida por el maestro Juan José Castro.

* * *

En la temporada de ópera del Teatro Colón se han incluido últimamente las óperas El Príncipe Igor de Borodin, Werther de Massenet y El Matrero del compositor argentino Felipe Boero. Desde su estreno en 1929, esta ópera argentina ha sido ejecutada con cierta regularidad y buena acogida del público en el primer escenario lírico de Buenos Aires.

URUGUAY

Los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Sodre han alcanzado una máxima brillantez este año con los dirigidos por Juan José Castro. Aparte de las obras de repertorio, el maestro argentino ofreció en sus programas destacadas versiones de Maburucuyá de Fabini, Metamorfosis Sinfónica sobre temas de Weber de Hindemith, Concierto para piano y orquesta de Kachaturyan y la segunda suite de Dafnis y Cloe de Ravel. De regreso de Buenos Aires, Víctor De Sabata se presentará en la temporada sinfónica uruguaya.

CRONICA RETROSPECTIVA

Tolstoi en una velada musical

HACIA JASNAIA-POLIANA

En la noche del 1.º de Diciembre de 1909, asistí con un amigo a un concierto sinfónico, dirigido por Oskar Fried en la Sala de la Nobleza de Moscú. Cuando aprovechaba un intermedio para recorrer los pasillos, se me acercó Sergio Koussewitzky, hombre que honra singularmente la música por su incansable y múltiple actividad de director de orquesta y de mecenas. Me preguntó: «¿Quisiera usted tocar para Tolstoi pasado mañana en Jasnaia-Poliana?». Es fácil imaginar el entusiasmo con que fué acogida esta propuesta. La partida fué fijada para el día siguiente a media noche. Koussewitzky me dejó indeciblemente emocionado ante la idea de que dentro de algunas horas podría estrechar la mano de quien ha escrito tantas obras maestras y contemplar a mis anchas esta figura legendaria, la más grande que ha brillado en los albores del siglo XX.

A la noche siguiente nos encontramos en la estación de Koursk, llevando con nosotros al señor Goldenweiser, amigo íntimo de Tolstoi y magnífico pianista, quien quiso servirnos de compañero en esta memorable expedición.

Ocho horas dista de Moscú la estación en donde debíamos bajar. Cuando llegamos allí, a las ocho y media de la mañana, apenas comenzaba a amanecer. Era uno de esos días sombríos y tristes que inundan el alma de profunda melancolía. Pero nuestra impaciencia era demasiado viva para detenernos en el menor ensueño. Pronto nos instalamos en los dos trineos que nos esperaban en la estación, y partimos a toda prisa.

ANTE EL NOVELISTA

Media hora después los trineos entraron en una larga avenida. Al fin de ella, hay una casa gris, de madera, de grandes dimensiones, delante la cual nos detuvimos. En esta casa fué donde Tolstoi nació y vivió casi toda su vida. En el umbral de la puerta, cosa realmente inesperada, fuimos recibidos por un criado, cuya chaqueta

estaba adornada con botones donde resaltaba una corona condal. Entramos en una pequeña antecámara y de repente, al volverme hacia atrás, percibí a nuestro ilustre huésped bajando la escalera.

Aunque no hay en el mundo entero una fisonomía más conocida que la de León Tolstoi, yo no tenía idea hasta ese momento de la impresión magnética producida por aquellos ojos extraordinarios. Su estatura, muy elevada, se realizaba más por su porte orgullosamente erguido. Caminaba con fuerza y firmeza. Vestía como siempre, con el traje de mujik: chaqueta blanca con cinturón, pantalones gruesos y botas altas. Me estrechó la mano calurosamente y me dijo en un francés muy puro (hablaba o leía en doce o catorce idiomas): «He soñado con su música toda la noche y, en mis sueños, he escuchado una maravillosa melodía, que estoy seguro de encontrar en las obras que usted va a ejecutar». Diciendo ésto se despidió de nosotros para hacer su caminata cotidiana. Al través de los vidrios le vimos alejarse a grandes pasos.

EL LABORATORIO DEL GENIO

La pieza donde fuimos introducidos primero era su gabinete de trabajo. Allí escribió entre otras cosas, *Ana Karenina* y *Resurrección*. Mis amigos se tomaron algún reposo y yo aproveché la espera para escribir dos páginas de la partitura de orquesta de mi Suite Op. 13, en la ilustre mesa que ha visto nacer tantas obras maestras. Más bien superstición que inconsciencia o falta de respeto. Un poco más tarde, en la mañana, subimos al piso superior, al gran comedor. Había allí varias personas: una hija del conde; una nuera, mujer de un hijo con quien el padre se había disgustado, pero a cuya esposa seguía recibiendo; además, estaba el médico particular de la casa, Dr. Armouriski (el mismo con el cual debía partir un año más tarde Tolstoi enfermo). Cuando el conde regresó, fué servida la mesa. El almuerzo era uno de los más detestables que he comido en mi vida, hecho de

esa cocina rústica rusa, cuya abundancia bastaría para ocho días al más sólido estómago occidental. Claro es que nosotros estábamos muy poco interesados en lo que se nos ofreció, ocupados tan sólo en contemplar aquella admirable figura, tan rica en profundidad, en grandeza, en energía y, sobre todo, en bondad. La conversación, un poco forzada al principio, se animó poco a poco, porque el conde supo inspirarnos confianza pronto y hasta nos hizo olvidar la distancia moral e intelectual que nos separaba de él. ¡Qué vivacidad, qué lucidez de espíritu en un anciano de ochenta y dos años!

GUSTOS MUSICALES

Tan pronto como terminó el almuerzo, Tolstoi se dispuso a escuchar y yo comencé a ejecutar mi programa. El conde se emocionó excesivamente con un sencillo y espiritual Allegro de Mozart. Pude advertir que sus ojos estaban húmedos de lágrimas.

Bach, Haendel, Beethoven, Schubert, Scarlatti, Chopin, siguieron en seguida. Y en el curso de esta ejecución pude darme una idea exacta de los gustos del gran pensador. Principalmente gustaba de la música sencilla y melódica. Era casi insensible a la polifonía. Y por encima de todo, amaba la música popular, no importa de cuál país, toda la música nacida del pueblo. No le agradaba en absoluto la música moderna y, después de Beethoven, el único compositor que le emocionaba profundamente y aceptaba con deleite era Federico Chopin. Adoraba a Mozart; de Bach sólo apreciaba las composiciones de pequeñas dimensiones y poco polifónicas. En resumen, sobre todo sentía afición por la música antigua, popular o con motivos populares y en estilo vivo y alegre. Este grande hombre—cosa curiosa—este genio tan severo no se complacía con la música triste.

Después de dos horas de música, salimos de la casa a fin de que uno de nosotros tomase algunos recuerdos fotográficos. Luego, con gran asombro nuestro, Tolstoi montó en su caballo sin ninguna ayuda y se alejó acompañado del señor Goldenweiser.

Aproveché su ausencia para conversar largamente con su médico, el cual me hizo visitar la alcoba del conde, verdadera celda monacal con muros blancos y desnudos; una pequeña cama de hierro, un modesto lavabo y

una mesa cerca al lecho. Encima de éste, formando el ángulo del rincón, una plancha con una veintena de libros: las Santas Escrituras, de todas las religiones, Biblia, Corán, Confucio, etc., la mayor parte en sus textos originales.

Después de la cena, recomenzamos la música. El conde era insaciable y nos reclamaba a cada instante nuevas piezas. Viéndolo tan feliz, era imposible negárselas.

CORDIALIDAD DEL MAESTRO

La noticia de nuestra visita se había extendido por los alrededores y algunos aldeanos de las haciendas vecinas se introdujeron furtivamente en la pieza contigua, desde donde escuchaban la música. Habiéndose apercebido de esto, Tolstoi abrió la puerta y los hizo tomar puesto cerca de él. Entre las obras ejecutadas en esa memorable velada, recuerdo los «Cuadros de una Exposición» de Mussorgski, obra que le gustaba mucho a Tolstoi, a pesar de su aversión por la música moderna. Se hizo tarde y fué preciso poner fin a tan inolvidable día. El conde se sentó junto a nosotros para tomar una última taza de té. Nos habló entonces como a viejos amigos. Nos manifesté toda la alegría que había experimentado oyendo música. Me preguntó por mi familia, mi vida y hasta por mi salud. Me encontró de aspecto un poco delicado y me aconsejó procurar más fortaleza física que consideraba necesaria para la firmeza moral.

Dieron las once, hora de retirarse el gran anciano. Todos nos levantamos en silencio, recogidos religiosamente. Tolstoi nos dijo: «Gracias una vez más, amigos míos. He estado muy conmovido y emocionado con lo que he oído, y espero volverlos a ver en la tierra o si no, en el más allá, si es que hay un más allá», agregó con una sonrisa ligeramente escéptica y triste.

Se dirigió lentamente hacia su cuarto, entre el silencio grave y respetuoso de la concurrencia. Al llegar al umbral, se volvió para hacernos una señal amistosa con la mano antes de desaparecer de nuestra vista. Una hora después, tomamos el tren para Moscú llevando en el corazón una indefinible mezcla de alegría, tristeza y eterno reconocimiento.

(De las Memorias de Alfredo Casella).

EL RINCON DE LA HISTORIA

Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho

Ya don Ramón A. Laval, insigne folklorista, señaló en su simpático estudio: *Del latín en el folklore chileno*, las huellas que había dejado el idioma del Lacio en los cantos populares de Chile.

No desdeñó este hábil investigador de nuestra idiosincrasia incluir como ejemplo un intencionado «pie de cueca», escuchado en sus años de estudiante en la antigua pampa, tal vez junto a la tradicional Fonda de «Aquí está Silva», un 18 de Septiembre de ogaño:

*No te enamores, niña
de colegial
que quislibit cujuslibet
sólo tendrás*

Y al tenor de este sabroso ejemplo nos atrevemos a insertar una de esas zamacuecas que, en un latín «extramacarrónico», compuso por los años de 1865, un cultor del género, Aníbal Aris García, a quien don Emilio Vaisse, ese Omer Emeth, defensor de los estudios folklóricos, atribuyó más de un alegre esquinazo, bien glosadas décimas y dulces canciones.

Tiene ella «todas las de la ley», como diría un musicólogo acriollado: una cuarteta, una seguidilla, el pareado y sus repeticiones. Tiene también el espíritu, que rebalsa las formas rígidas de una falsa erudición latina. Allá va:

*Nunquiti enamoratis
De Medicatus
Qui cum stract ferri
Amor quitatus
Si sanguine encendita
Et refrescari
Cum pulveris columbae
Et missi panis
Et missi panis, si;
Et inguis lupis
Que estomacis Mediscis
De tuti cupis*

*Occidat ad recordae
Cum pulvis joanis
Et tomabis la bebida
Quedandum sanis
Stracti belladonae*

*Itam usabis
Fasciendumte dormiveris
Matat quedabis
Matat quedabis semper
Que Medicus est locus
A enamorare*

Y si el lector no entiende la ingenua parodia, le repetiremos el refrán: «Otra cosa es con guitarra».

E. P. S.

EDICIONES MUSICALES

Schönberg, Arnold.—«*Theory of Harmony*». («*Harmonielehre*»). Traducción inglesa de *Robert D. W. Adams*. *Philosophical Library*. Nueva York, 1948

Un índice nada despreciable del estado en que se encuentra la cultura musical de Norteamérica, lo ofrece el ininterrumpido flujo de publicaciones que abarcan todos los campos de la actividad intelectual en este arte. Partituras, tratados técnicos, estudios críticos, históricos o biográficos, realizados con profundo conocimiento y responsabilidad, han hecho de las ediciones de música o sobre música de los Estados Unidos el aporte más considerable y valioso de los últimos años en estas materias. Silenciados, temporalmente al menos, sus hogares europeos, la Musicología ha encontrado en ese país terreno fértil para su desarrollo. Por otra parte, gran número de las personalidades europeas de mayor brillo en las ciencias o el arte musicales prosiguen su labor y la acrecientan en un medio que con tanta generosidad las ha acogido para brindarles cuantos recursos necesitan en orden a su trabajo. Ocurre así que, al presente, puede hallarse en lengua inglesa cuanto de mérito estaba disperso en las otras. La bibliografía musical norteamericana, a la vez que ofrece nuevos volúmenes sobre la técnica, la estética o la historia de la música, fruto de la investigación de especialistas destacados, ha recogido lo sustancial de los estudios precedentes. Quizá ningún otro de entre éstos mereciera tanto su nueva impresión como el «*Harmonielehre*» de Schönberg, que acaba de aparecer traducido por D. W. Adams en la *Philosophical Library* de Nueva York.

Desde que se publicó el Tratado de Armonía de Schönberg en Alemania el año 1911, forman legión los libros de esta especie que han ido surgiendo. Ni los más recientes, que recogen un caudal de experiencia en extremo considerable, invalidan los sagaces conceptos de Schönberg ni sobrepasan lo inteligente de su método. El *Harmonielehre* es una obra perfecta entre las de su índole. Las posiciones estéticas o técnicas adoptadas por Schönberg en determinados períodos de su producción musical han experimentado, hasta por su propia parte, toda suerte de rectificaciones. A la altura de hoy no es difícil distinguir lo que no pasó de un terreno experimental,—eso sí, audacísimo, y beneficioso por tanto, como todo estímulo lleno de vida,—de lo que son logros ciertos en sus obras. Enrichido por sus continuas búsquedas, dirigidas con preferencia al área armónica, y sostenido por su magnífica objetividad, el Tratado de Armonía sobrenada de las aguas borrascosas en que, si no naufragaron, estuvieron a punto de ese término otros esfuerzos de esta gran personalidad.

Con recto criterio, el traductor ha suprimido en la edición que comentamos las extensas disertaciones estéticas o polémicas que Schönberg situó entre la materia puramente didáctica de su libro.

Fué escrito este entre 1905 y 1910, en los años en que cuaja y empieza a manifestarse al exterior un fundamental cambio de estilo en Schönberg. El músico post-romántico que venera a Mahler y marcha por las rutas de un evidente wagnerismo, cuyas consecuencias extrema, («Verklärte Nacht», «Gurre Lieder», «Pelleas et Melisande»), se ha transformado, casi súbitamente para quienes desconocen el íntimo proceso interior de sus ideas, en el autor del Cuarteto Op. 10, la Sinfonía de Cámara y el Pierrot Lunaire. Del cromatismo wagneriano a la atonalidad y el sistema de los doce tonos, el paso decisivo estaba dado. El Harmonielehre ostenta una dedicatoria a Gustav Mahler. Sus pruebas de galerada son corregidas por Alban Berg y Anton von Webern, entre otros discípulos de Schönberg que no alcanzarían tanta notoriedad. La inclinación espiritual a que responde, no puede ser más clara. Ahora bien, el Harmonielehre es sobre todo un libro didáctico y la más admirable objetividad se impone. Schönberg declara en el prólogo que su obra no es otra cosa que un tratado de «armonía tradicional». Y lo es e insuperable, como ya lo dijimos.

Desde las primeras lecciones se instruye al estudiante con un sistema riguroso en las bases inalterables de la Armonía. Se comienza por fijar la naturaleza de las triadas armónicas en nuestro modo mayor, para considerar en seguida sus enlaces naturales, la determinación del sentido de la tonalidad por las fórmulas de apertura y de cierre o cadencia de los ejercicios que se llevan a cabo sobre esas bases sumarias. A continuación, se estudia el distinto valor de los acordes, por sus inversiones o la adición de nuevos intervalos sobre la quinta. Los acordes de séptima (justa, aumentada y disminuída), los de novena, la preparación de las modulaciones, etc., entran, de una forma práctica, a enriquecer las posibilidades del incipiente compositor. Que como tal, con pleno uso de sus dotes creadoras, viene dominando el lenguaje armónico. Schönberg no incluye en su tratado los ejercicios de rigor en otros: melodías dadas *para armonizar* o bajos cifrados. Entre las líneas del texto no figuran otras notas musicales que las de ejemplos con que el profesor ilustra sus explicaciones. Desde la partida, el estudiante, sobre los conocimientos que adquiere, construye sus propias melodías y sus bajos. Experimenta así con la mayor autenticidad en el terreno armónico. Sus pequeñas composiciones son intentos de aplicación de las lecciones recibidas a las necesidades de su intuición musical, primero; de su propia expresión, finalmente. Cuando por estos medios «hace suya la armonía tradicional», la experiencia armónica acumulada por largos siglos, la función del profesor concluye. El alumno es situado por el más radical innovador de la ciencia armónica ante los problemas que se agitan en el arte moderno, pero apto ya para encontrar su verdadero camino. Con tanto respeto para el íntimo sentir de cada compositor en vías de formarse se produce Schönberg, que sólo en un postrer capítulo del Harmonielehre, que es como un apéndice, explica sus teorías sobre la escala de tonos enteros, los acordes formados por agregaciones de cuarta y las demás caracte-

rísticas y posibilidades de la técnica que por entonces él crea y no sin pasión.

Un nacionalismo obcecado impidió por mucho tiempo que Schönberg autorizase la traducción de su Tratado de Armonía. Aparece ahora por primera vez en distinta lengua que la alemana, lo que sin duda impidió a este valioso libro ser clásico y consultado como merece en los centros de enseñanza musical de nuestros días.

S. V.

Pereira Salas, Eugenio.—«*El Centenario de la Canción Nacional de Chile*». Imprenta Universitaria. Santiago, 1948

Aunque los estudios histórico-musicales en la América del Sur han comenzado a desarrollarse sobre una base científica en fechas recientes, su incremento actual y el relieve alcanzado por algunas de las personalidades que los cultivan prestan ya en este aspecto a la musicología americana una fisonomía inconfundible. Eugenio Pereira Salas y la obra que lleva cumplida en la historia de la música chilena y en la investigación del folklore nacional se cuentan en el primer plano de esos valores. Profesor de Historia de América en el Instituto Pedagógico, profesor de Historia del Arte Americano en la Escuela de Bellas Artes y profesor-jefe de la Sección Folklore en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Pereira Salas reúne a su sólida formación de historiador, un conocimiento de la música y una sensibilidad para este arte poco comunes. Estas cualidades le han permitido dar a las prensas libros como sus *Orígenes del Arte Musical en Chile* o *Cantos y Danzas de la Patria Vieja*, entre otras, que cada día adquieren mayor resonancia por lo acabado de su forma, el ágil criterio y la copiosa y bien ordenada documentación que encierran.

El opúsculo que motiva estas líneas contiene una conferencia pronunciada por Eugenio Pereira en la Universidad de Chile durante las fiestas de conmemoración del Primer Centenario de la Canción Nacional (1847-1947). Se publica ahora esta conferencia en edición de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. El buen gusto en el relato, la profunda penetración en la materia considerada, que tan bien conocen quienes frecuentan las páginas de esta revista, —de las que Pereira Salas es asiduo colaborador,— da al tema, que de otra forma pudo haber sido árido, un peculiar atractivo.

Como exordio de su trabajo, Pereira Salas historia los himnos, religiosos o seculares, que precedieron en los tiempos de la colonia a la futura Canción Nacional. Las estrofas encendidas de los cantos de la revolución liberal española, los cantos patriotas que surgen en el país desde las primeras luchas por la independencia, el Himno a la Batalla de Yervas Buenas (1813), el del Instituto Nacional (1813), y el primer Himno Oficial (1819), que compuso Manuel Robles sobre versos de don Bernardo Vera y Pintado, cubren la etapa siguiente, mientras se asientan las bases del nuevo Estado. El Himno de Robles fué el de Chile desde 1820 a 1828, en cuyo 23

de Diciembre fué desplazado por la hasta hoy Canción Nacional Chilena.

El autor de este escrito va situando, con rápidos y precisos rasgos, a las personalidades aludidas en este proceso histórico: Camilo Henríquez, Vera y Pintado, el maestro González, Robles, Lafinur, Carnicer. ¿Cuándo compuso este último, uno de los muchos compositores de escasa talla del romanticismo español, la música de la Canción Chilena? Pereira Salas cree todavía insoluble el enigma que existe sobre este extremo. La edición príncipe de la partitura no tiene fecha ni pie de imprenta. El musicólogo español Mitjana afirma que Carnicer compuso hacia 1826 «un gran número de himnos nacionales». Ni siquiera es seguro que se ejecutara la Canción de Carnicer en Chile en 1828, como consigna Zapiola. En 1847, una gestión del Encargado de Negocios de España, para proceder a un cambio de texto en el Himno, halló eco en el Ministro del Interior y de Relaciones Exteriores, don Manuel Camilo Vial. Las estrofas de Vera y Pintado conservaban todo el desafiador ímpetu de las guerras por la Independencia; algunos exaltados conceptos herían la susceptibilidad de los españoles. El poeta Eusebio Lillo fué encargado por el Ministro de componer las nuevas estrofas. Pereira Salas informa de las distintas versiones y de las correcciones experimentadas por los versos de Lillo hasta alcanzar la forma definitiva con que fueron incorporados a la música de Carnicer, en 1848. Los cambios que, en el correr del tiempo, han sufrido música y poesía de la Canción Nacional, así como la reseña de los esfuerzos encaminados a la conservación de su primitivo sentido, ocupan las últimas páginas de este folleto.

S. V.

Orrego Salas, Juan.—«*Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón*», para piano. *Contemporary Music Series. Hargail Music Press. Nueva York. 1948*

Repetidas veces nos hemos referido en estas columnas a uno de los más grandes problemas que pesan sobre la música chilena contemporánea en orden a su normal difusión: la carencia de una editorial de música. Este problema ha alcanzado caracteres agudos al presente. Mal que bien hasta hace unos años algo de música chilena se imprimía en el país. Si no partituras de orquesta, las corales y gran número de piezas para canto y piano o instrumentos solistas vieron la luz en los suplementos que incluía la Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes. Hoy el compositor chileno no encuentra otra vía en este aspecto que recurrir a la edición por su propia cuenta, demasiado costosa y nunca bien distribuida, o esperar el milagro de que las únicas prensas que existen con capacidad de imprimir música, las de la Casa Amarilla, quieran hacer un hueco en sus publicaciones habituales de tangos y boleros al arte musical que reporta beneficios mucho menos crecidos.

El Instituto de Extensión Musical, que recientemente ha esta-

blecido premios de estímulo a los compositores, no dispone de recursos para emprender por sí sólo la edición musical. Las gestiones realizadas el año pasado por el Instituto de Investigaciones Musicales en su sección de publicaciones, fracasaron ante la incomprensión de la única empresa editora que podría cooperar al desarrollo de esta función. Así, los músicos chilenos están condenados a ver circunscribirse al área nacional,—que es hasta donde pueden abarcar las copias manuscritas sin grave riesgo de pérdida,—el conocimiento de sus producciones. El movimiento musical chileno, sin duda uno de los más interesantes en la América actual, se ve frustrado en las repercusiones a que legítimamente tiene derecho por esta traba fundamental. ¿Es dable exigir a las editoriales extranjeras lo que en el país no sabe hacerse? Si muy de tarde en tarde aparecen fuera de Chile algunas obras de músicos nuestros, si apenas por los nombres son conocidas fuera del ambiente nacional las personalidades de mayor relieve con que contamos, ello obedece a lo normal de unas circunstancias adversas como ningunas a la difusión de la música artística que entre nosotros nace.

Da fuerza a las reflexiones esbozadas la suerte corrida por la obra que motiva este escrito. Las «Variaciones y Fuga sobre un pregón», para piano, de Orrego Salas fueron compuestas durante la residencia de su autor como becado de la Fundación Guggenheim en Estados Unidos. Música excelente, como mucha de la que aquí se escribe, ha seguido en su relación con el público internacional el camino sin tropiezos de que gozan los músicos de otras latitudes. Llamó primero la atención de los círculos versados, en las audiciones que su propio creador o intérpretes que tuvieron ocasión de conocerla manuscrita ofrecieron de ella. Pasó después, por el interés de aquellos intérpretes, al área de los conciertos públicos. Dos o tres pianistas, que solicitaron copiarla, la incluyeron en su repertorio y en seguida apareció el editor que la ha puesto al alcance de cuantos se interesan por ella, con fines de ejecución pública o privada, solistas del piano o simples gustadores de la música, estudiosos o aficionados. Es decir, sigue la vía normal, insistimos, de desarrollo de una composición de música. Centenares de personas que no tienen contacto con el autor leerán estas notas o extraerán de ellas versiones acabadas. Algún día sabremos que se ejecuta en Londres o en Budapest, como en Lima o Buenos Aires. Esa música vivirá por sí misma, como debe vivir una creación de arte que de veras existe. ¿Por qué tanta y tan admirable música chilena para orquesta para coros, para canto, para violín, etc., no ha de tener derecho sino a una existencia de invernadero, entre las cuatro paredes de nuestro estrecho ámbito? Lo aciago de las circunstancias a que nos referimos es cuestión a la que urge buscar salida. Para ceñirnos al caso del mismo Orrego Salas, ¿qué interesa más al verdadero conocimiento del arte chileno, la expansión de sus piezas para piano o la de sus obras de mayor aliento, como la Cantata de Navidad o la Obertura Festiva? No hay duda en la respuesta. Y ahí están los Conciertos para violoncello y para violín de P. H. Allende, la Sinfonía Romántica de Soro, el Alsino y la Fantasía para piano y or-

questa de Leng, la Sinfonía o la Suite para cuerdas de Santa Cruz, el Friso Araucano de Isamitt, los Conciertos para piano de Amengual y Letelier, los poemas orquestales de Bisquerdt, una multitud de obras excelentes cuyo solo vivir es ser incluidas, a la vuelta de años, en alguna de las temporadas sinfónicas que se organizan entre nosotros. Si la iniciativa particular no basta, si las instituciones públicas no pueden cargar de por sí solas con los gastos que implica una empresa de esta envergadura, ¿por qué no sumar los esfuerzos de todos para derruir este dique nefasto a la expansión de nuestra música? La fundación de una cooperativa de compositores entregada a estos fines, que pudiera subvencionar el Instituto de Extensión Musical o la Universidad de Chile directamente, podría constituir un valioso paso hacia la solución ansiada.

Los pensamientos que me acosan en primer término al considerar música impresa, me han llevado lejos del propósito que debió cumplir esta reseña. La edición de las «Variaciones y Fuga» de Orrego Salas hecha por la Hargail Music Press es impecable desde el punto de vista técnico. No existe error alguno de impresión,—aunque se ha dejado de grabar la dedicatoria al músico argentino Alberto Ginastera,—y la notación es clara y bien distribuída para su lectura. La obra del joven compositor chileno ha sido colocada en el lugar que merece y que ocupa con plena dignidad en esta colección de música contemporánea.

S. V.

Vicente T. Mendoza.—La Décima en México. Publicaciones del Instituto Nacional de la Tradición. Buenos Aires, 1947.

El distinguido investigador y presidente de la Sociedad Folklórica de México aborda en este libro uno de los temas más interesantes de la música popular hispanoamericana, las relaciones entre la Décima, vehículo poético de los cantores del pueblo, y su estructura rítmica. Ciñendo con toda prolijidad el tema, estudia primero la aparición de la Décima en México durante los años heroicos de la conquista. Busca sus lejanos orígenes en España y sigue su evolución en los años virreinales, en que esta forma estrófica se desborda por regiones y provincias, dejando huella tangible del fervor con que es cultivada. Analiza la documentación que ha conseguido, en hojas volanderas, impresos raros, compilaciones religiosas y forma con ella una antología de proporciones considerables. Puede decirse que los glosadores han escrito una historia de México, historia peregrina a ratos, apasionada siempre, acertada muchas veces. La clasificación de tan variado material impreso, obliga al compilador a una agrupación por tema que llega a ocho subtipos. El capítulo XXVIII, el más importante en lo que a la música se refiere, realiza el examen literario y musical de la «Valona».

El profesor Mendoza, a cuya actividad se deben aportes decisivos en el campo de la musicología, ofrece en esta producción un

cuerpo folklórico que permitirá a los estudiosos abordar, con conocimientos de las fuentes impresas, un estudio comparativo de la Décima.

E. P. S.

Bonifacio Gil.—Hallazgo hecho de veintiocho canciones populares de Extremadura en los años de 1884-1885. Badajoz, 1946

Incansable estudioso del folklore de la región extremeña tan unida a la historia colonial de América por ser patria de origen de hombres de la talla de un Pedro de Valdivia, el musicólogo Don Bonifacio Gil, reúne en este folleto el material que en forma inusitada puso en sus manos el señor Antonio Rui-Díaz. Es un material misceláneo de danzas, villancicos, romances y canciones infantiles que glosa el compilador. Nos llaman la atención un: «Punto de la Habana» que en su forma estrófica equivale a una de esas décimas glosadas que nuestros campesinos llaman «de ponderación». Curioso es también el «juego del Mambro» que corresponde con una variante chilena del romance de «Las señas del esposo». En resumen una nueva contribución de las muchas que la diligencia de Bonifacio Gil ha aportado al estudio de su tierra extremeña.

E. P. S.

Colección de música coral antigua.—Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1948

Las Ediciones Ricordi de Buenos Aires acaban de poner en circulación doce cuadernos de música que contienen la primera serie de su interesante «Colección de música coral antigua», publicada bajo la inteligente revisión del compositor y musicólogo Guillermo Graetzer. Esta primera serie contiene obras de los grandes músicos del siglo XV a comienzos del XVIII. Figuran entre ellos los nombres de Pierre de la Rue, Guillaume Dufay, Johannes Eccard, Heinrich Finck, Johann Staden, Garci-Muñoz, Carlo Gesualdo, Hans Leo Hassler, Marco Antonio Ingegneri, Orlando de Lasso, Thomas Morley, Pelestrina y Victoria. En la segunda serie de la «Colección de música coral antigua» se incluirán composiciones de Monteverdi, Banchieri, Azzaiolo y Orazio Vecchi.

De música moderna, Ricordi Americana ofrece en estos días una edición revisada de los Preludios para piano de Claude Debussy. De este mismo músico ha publicado Ricordi el mes pasado la suite «Pour le piano» y un arreglo para piano de la «Petite Suite». La transcripción de la Petite Suite ha sido realizada por John Montes.

LIBRO APARECIDOS

PARTITURAS

- WALTON, WILLIAM. Cuarteto en La menor. Oxford University Press. 1947.
- WILLIAMS, VAUGHAN. Cuarteto en La menor. Oxford University Press. 1948.
- RAWSTHORNE, ALAN. Tema y Variaciones para cuarteto. Oxford. Univ. Press. 1948.
- COOKE, ARNOLD. Cuarteto 1941. Oxford University Press. 1948.
- English Instrumental Music of the 16th.-17th. Centuries. Music Press Inc. Nueva York. 1948.
- Psalmody in 17th. Century America. Music Press Inc. N. Y. 1948.
- Early Symphonies and Concertos. (Sinfonía en Sol mayor de Gossec). Music Press Inc. N. Y. 1948.
- WILLIAMS, VAUGHAN. A Sea Symphony. Versos de Walt Whitman. Stainer and Bell Ltd. Londres. 1948.
- TIFFETT, M. Sinfonía 1945. Schott & Co. Ltd. Londres. 1948.

TIFFETT, M. Concierto doble para orquesta de cuerdas. Schott & Co. Ltd. Londres. 1948.

BIOGRAFIAS.—HISTORIA

- BAKER, THEODORE. Biographical Dictionary of Musicians. Cuarta edición. Ed. Schirmer. Nueva York. 1948.
- SCHOLES, PERCY A. «The Mirror of Music». 2 volúmenes. Novello and Company Ltd. Londres. 1948.
- BUHOFZER, MANFRED. Music in the Baroque Era. Ed. Dent & Sons. Ltd. Londres. 1948.
- GAL, HANS. The Golden Age of Vienna. Ed. Max Parrish. Londres. 1948.
- COTON, A. V. The New Ballet. Ed. Dobson. Londres. 1948.
- SAINT-FOIX, G. de. The Symphonies of Mozart. Ed. Dobson. Londres. 1948.
- SAMPSON, GEORGE. Seven Essays. Ed. Cambridge. University Press. 1948.
- DEMUTH, NORMAN. ALBERT ROUSSEL. United Music Publishers. Londres. 1947.

REVISTA DE REVISTAS

9 Artes. Buenos Aires. Junio de 1948.

Condición del artista en el siglo XX; El derecho a no ser purgado
 Significado de las danzas modernas
 Nuevo derrotero de la pintura en Europa
 La contribución de Edgar Varese a la música experimental
 Un gran escultor de América

William Shakespeare
 Ana Itelman
 Juan Bay
 Juan Carlos Paz
 Emilio Pettoruti

Revista Venezolana de Folklore. Caracas. Venezuela. Julio-Diciembre, 1947.

Desarrollos recientes de los estudios folklóricos en los Estados Unidos
 Folklore y Cultura

Stith Thompson
 Juan Liscano

Supersticiones Venezolanas—Piedras de Rayo de Centella	José M. Cruzent
Músicas de los Estados Aragua y Guárico. Los tonos de Velorio	Isabel Aretz
La influencia Negra en el Merengue Venezolano y la Música de San Javier (Estado Yaracuy)	Francisco Carreño
Origen e Indumento del Llanero	Víctor M. Ovalles
La Fiesta de los Diablos	Isabel Aretz
Tradiciones Navideñas de los Andes Venezolanos	Rafael Olivares Figueroa
Nombres y Frases en los Vehículos de Transporte	Miguel Cardona
«Galerón» en Tierra Firme	Pedro Grases
Algunas Supervivencias Negro-Culturales en Venezuela	Juan Pablo Sojo
Noticias.—Bibliografía.	

Conservatorio. La Habana, Cuba. Enero-Marzo de 1948.

Editorial	El Director
María Muñoz, La Hilandera	Jorge Mañach
Nota sobre Wagner	Manuel de Falla
El Resentimiento en la Crítica	Orlando Martínez
Ignacio Cervantes, Dignificador de la Genuina Música Cubana	Roberto A. Netto
Los Pedantes en la Música	Joaquín Nin
La Pasión, según San Mateo	Antonio Quevedo
Por un Rincón del Músico Cubano	César Pérez Sentenat
La Teoría de la Música	José Luis Vidaurreta
Actividades del Conservatorio	Dolores Acosta

La Revue Musicale. París. Mayo de 1948. N.º 208.

Le Chef D'Orchestre chez le dentiste	D. E. Inghelbrecht
Alfredo Casella	Mathieu Glinski
Le Souvenir D'Alfredo Casella	Luigi Cortese
Répertoire de L'Opéra	Henri Collet
En Souvenir D'Alfonso Broqua	Raymond Petit
La Musique dans la vie	Charles Oulmont
Chroniques et Notes.	

The Musical Quarterly. Nueva York. Julio, 1948. Vol. XXXIV, N.º 3

In Memoriam: P. Kilian Kirchoff O. F. M.	Egon Wellesz
The music of Samuel Barber	Nathan Broder
Pitch in the 16th. and Early 17th. Centuries.—Part. III	Arthur Mendel
A Musical Family in Colonial Virginia	Maurer Maurer
Some Remarks about old Notation	Curt Sachs
Il Teatro alla moda.—Part. I	Benedetto Marcello

Editor's Note	P. Henry Lang
Current Chronique	
Martin Cooper, Henry Cowell, Charles Warren	
Fox, Richard F. Goldman, Juan Orrego-Salas,	
George H. L. Smith.	
Reviews of Books	
Quarterly Book-List	
Quarterly Record-List	

Musical Digest. Detroit. Mayo de 1948.

Editorial	Alfred Human
Who Wrote Dixie?	David Rankin B.
March King	Charles Beaumont
Los Angeles-Musical Jig-Saw	Peter Yates
Mayhem VS. Mozart	Meredith Willson
Guide for the Listener	Karl Krueger
Musical Stockpile	Gregory D'Alessio
Our Speeding Violinists	Arthur Hartmann
Busoni's Lost Studies	Glenn Dillard Gunn
Revista de Opera y Concierto	

Penguin Music Magazine. Londres. Junio de 1948.

Through the Looking-Glass	Ralph Hill
The Language of Music Criticism	R. Crawshay-Williams
On Reading a Score	Gordon Jacob
The Clarinet and its Music	Frederick Thurston
Timpani Luri	Joyce Aldous
Visit to Prague	Kenneth Adam
The Italian Scene	Edward Lockspeiser
Terminological Exactitudes	Denis Stevens
Chamber Music	Joyce Atkins
New Books	
New Music	
Gramophone Commentary	
Music of the Film	
Music over the air	
Opera, Ballet y Conciertos en Londres	

The Music Review. Londres. Mayo 1948. Vol. 9. N.º 2.

The Provenance and Date of «Sumer is Icumen in».	B. Schofield
Mozar's C. Minor Piano Concerto (K. 491)	Hans Redlich
An Approach to Berlioz	E. H. Meyerstein
The Hirsch Catalogue	P. H. Muir
New York at Mid-Season	Everett Helm
Opera, Conciertos	
Revistas, etc.	