

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XXXII
DICIEMBRE 1948-ENERO 1949

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.—Víctor Tevah, Director de la Orquesta 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.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

AÑO 4.º Santiago de Chile, Diciembre 1948-Enero 1949 N.º 32

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Premios y Festivales</i>	3
<i>Los Primeros Festivales Chilenos</i>	11
CHARLES STUART.— <i>Las últimas obras de Strawinsky</i>	19
CARLOS LAVÍN.— <i>Nuestra Señora de Las Peñas</i> (conclusión)	27

MUSICA Y VIDA

<i>La crítica frente a la música</i>	41
--	----

CRONICA

<i>Noticias</i>	43
<i>Conciertos</i>	45
<i>Actividades americanas</i>	51

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Fritz Busch en una ocasión memorable</i>	54
---	----

EDICIONES	56
LIBROS APARECIDOS	63
REVISTA DE REVISTAS	63
INDICE DE LOS NÚMEROS PUBLICADOS EN 1948.	66

EDITORIAL

PREMIOS Y FESTIVALES

EN dos oportunidades anteriores, en Septiembre de 1946 y en el mismo mes de 1947, esta Revista se ocupó editorialmente del problema que envuelve el fomento de la creación musical del país. Los artículos editoriales aparecidos en dichos meses, números 14 y 24 de nuestra publicación, tuvieron por fin: el primero de ellos echar de menos lo que podía hacerse, y el segundo, celebrar la creación de un amparo sistemático de la composición musical chilena. Hoy nos corresponde volver sobre el mismo tema, y no ya para discurrir sobre aspiraciones ni para celebrar proyectos, sino para constatar realidades y cosas hechas: hemos creado un mecanismo de estímulo de la producción musical, lo hemos hecho funcionar en todos sus rodajes y, sobre resultados concretos, nos es posible entrar a verificar los primeros efectos que pueden aquilatarse. Los Premios por Obras se han estado concediendo desde Septiembre de 1947, constantemente y sin mayor publicidad, como un fenómeno natural y sencillo en que el compositor ve normalmente recompensado su trabajo; los primeros Festivales de Música Chilena, en cambio, acaban de conmover la opinión pública con una competencia amplia y democrática, en que los compositores, por vez primera en nuestra historia, han salido a la palestra a competir entre sí, y lo han hecho también sencillamente, sin tomar las victorias como pedestales del cielo ni las derrotas como símbolos de persecución. Vamos a ver qué han sido nuestros sistemas de fomento de la creación y a formular comentarios; vamos a confrontar la práctica de estos sistemas con los propósitos que se tuvieron en vista para crearlos.

El Jurado de Premios por Obras empezó a recibir composiciones casi inmediatamente después de haber sido creado. Tomó plena conciencia de la dificultad que significaban las tareas de primer tribunal que hayamos destinado a sopesar cualidades y defectos

en nuestra composición y a considerar orientaciones estéticas diferentes, sin ignorar la circunstancia personal de quienes fueran los autores de las obras presentadas, ya que se eliminó, con muy buen acuerdo y para evitar una inútil comedia, el acostumbrado pseudónimo de la mayoría de los concursos musicales.

¿Cuál debía ser la norma de este Jurado? Sobre sus resoluciones pesaban dos criterios: el de la música en abstracto, el que pudiéramos llamar universal, y el de estimular la creación pensando en dónde estamos y quiénes somos; es decir, midiendo la música chilena en forma inseparable de la geografía y del momento histórico en que nos hallamos.

El Jurado que, justo es reconocer, se impuso una cuidadosa tarea y entró desde el primer momento a situarse en un terreno de total independencia frente al Instituto de Extensión Musical que le había encomendado su delicada misión, se inclinó más bien hacia el criterio de tomar en cuenta la realidad musical chilena, por considerar que, en una primera ocasión en que se llamaba a todos los compositores y en que se abrían puertas que siempre estuvieron cerradas, era menester alentar la confianza y dar estímulo a los creadores, pensando en lo que cada uno ha hecho y hace y en el valor relativo que estas obras tienen comparadas entre sí. El criterio de amplitud tuvo pronto que estrellarse con disposiciones mismas del Reglamento y, en primer lugar, con la escala de premios y sus categorías. Estimular la música era premiar las obras, pero no todos los premios significaban lo mismo ni podían tener iguales consecuencias. De ahí vino que el propio Jurado de Premios propusiera modificaciones al Reglamento y se aceptara su criterio de eliminar por completo las categorías, muy altas a veces y muy bajas en otras ocasiones. Se dejó, sin embargo, un tipo de categoría que significaba el que las obras agraciadas con un determinado mínimo de dinero en los premios, quedaran de oficio seleccionadas para los Festivales siguientes y pasaran a ellos fuera de Jurado de Admisión.

Esta reforma del Reglamento realizada en la mitad de la labor del primer Jurado de Premios por Obras, creó una modalidad especial: el de los premios de estímulo y el de los premios propiamente tales, es decir, los que envolvían ya un reconocimiento de categoría. Se ha cumplido así con una de las finalidades capitales del establecimiento de los Premios por Obras, que fué, como decíamos en uno de los editoriales aludidos más arriba, el haber «creado un poder consumidor en una actividad desarrollada hasta hoy sin

ningún aliciente». Dieciséis compositores han sido premiados: Acevedo, Bisquertt, Candiani, Casanova, Helfritz, Isamitt, Letelier, Montecino, Orrego, Ortiz, Puelma, Riesco, Santa Cruz, Sepúlveda, Soro y Urrutia. La sola lectura de esta lista es un panorama de todos los estilos, desde los más conservadores hasta los más avanzados, y es prueba de la confianza que el sistema despertó y de la enorme y difícil amplitud de criterio que el Jurado tuvo que adoptar como manera de entender su procedimiento.

Podrá discutirse y podremos no estar totalmente de acuerdo con esta manera de pensar, pero en esta primera ocasión, y tratándose de crear una ayuda, fué el Jurado, más que un severo tribunal calificador, un bondadoso y paternal mecenas que hasta en algunas oportunidades se puso en contacto con los compositores y les formuló opiniones de sana y constructiva crítica.

Los compositores, como era el propósito inicial, dispusieron enteramente de su libertad para presentar obras, lo hicieron de frente y sin subterfugios y recibieron recompensas que en un total alcanzó la suma de \$ 238.300; es decir, sobrepasó en muchísimo al Premio Nacional de Arte establecido con tanta pompa para cada tres años por una ley de la República. Si estos estímulos siguen dispensándose, tendremos dentro de pocos años una efectiva y notable medida para acelerar y enriquecer la composición musical. Algunos han observado que estas medidas de fomento pueden conducir a una cierta producción industrializada, que los músicos escriban para los premios y por los premios. ¿Qué otra cosa fueron los encargos de todos los mecenas de antaño y qué cosa más noble habría, que lograr que los compositores, como forma normal de su vida, compusieran canciones, poemas sinfónicos y cuartetos en vez de hacer antesalas en las gerencias de los Bancos o cálculos complicados en la Caja de Empleados Públicos? Es menester salir del terreno romántico que supone que el músico sólo puede escribir cuando sufre una desgracia o cuando está solicitado por alguna fuerza misteriosa. El músico es, además de artista, un artífice, debe componer constantemente y cuando quiere; otra cosa es que lo que componga sea siempre de igual calidad. De ese componer constante y un tanto sistemático nacieron las grandes obras en todos los tiempos. A veces, lo compuesto se echa a la basura, pero también, en el momento menos pensado, viene la obra maestra. Por algo los latinos dijeron ya aquello de «nullo die sine linea», «ningún día sin una línea».

Si con el sistema de Premios por Obras se logra hacer que los

compositores escriban siempre, (y ya hemos visto preocupados a muchos que no lo hacen), vamos a provocar una primera forma de higienización del ambiente, «desempachando», como podría decirse, a los compositores de todo aquello que no se termina nunca ni sale fuera, porque no hay ninguna causa que obligue o que ponga acicate. No hay que olvidar que, en una inmensa proporción, las grandes obras musicales han sido obras de circunstancias, producto de oportunidades que determinaron en los compositores la necesidad de producir una obra. ¿Cuántas fueron las cantatas que Bach escribió impulsado por la obligación en que estaba de presentar una cada día de fiesta? ¿Qué habría sido de la obra de Beethoven si él no hubiese sabido que Rasumowsky, el archiduque Rodolfo o, más a menudo, el editor Artaria estaban siempre listos para hacerle llegar los «tahler» correspondientes para ir en ayuda de su incorregible sobrino, o simplemente para poder subsistir? Sabemos que Verdi no empezó siquiera ninguna de sus grandes obras sin haber antes discutido, lira por lira, el contrato con que, generalmente Ricordi, le aseguraba la retribución de su trabajo. El sistema que hemos puesto en práctica es el más blando de todos los que se pueden inventar: el compositor crea su oportunidad cuando la desea y el Instituto de Extensión Musical está siempre junto a él, exigiéndole solamente una cosa, que la obra valga, y no sólo que valga en abstracto, sino que valga como resultado del camino que el mismo compositor ha escogido. No podemos sino estar satisfechos de esta primera experiencia: los compositores han sacado lo que tenían y algunos habrán registrado el concho del baúl; luego, en adelante, tendrán que componer más, y a medida que lo vayan haciendo, será más y más interesante y esencial la labor del Jurado, ya sea para dar ánimo o para categorizar obras superiores.

Todo lo dicho anteriormente respecto del funcionamiento del sistema de Premios por Obras, tiene estrecha conexión con lo realizado en los primeros Festivales de Música Chilena. El Jurado de Premios por Obras estudió la manera de realizarlos y propuso normas que determinaron reformas tendientes a establecer mayor conexión entre sus trabajos y los Festivales mismos. Es en este sentido en el que se prohibió que las obras premiadas por él y ejecutadas en público, fuesen admitidas a los concursos de los Festivales, en los cuales habrían llevado una ventaja considerable por muchos capítulos.

Vamos ahora cómo funcionaron los primeros Festivales y qué conclusiones podemos sacar de ellos.

Las dudas formuladas acerca de su organización y viabilidad se dirigieron hacia dos aspectos básicos: el interés y la actitud que iba a demostrar el público, llamado no sólo a ser simple auditor, sino que también juez, y la respuesta que tendría la iniciativa por parte de los compositores, que nunca antes se habían presentado en competencia pública entre sí. El mecanismo de los conciertos y sus votaciones se veía complicado y no nos imaginábamos bien la manera como un torneo de esta especie podría desarrollarse en forma ordenada, normal y pacífica.

Debemos confesar que todas las anteriores dudas tuvieron un franco desmentido y, como la propia voz del H. Consejo Universitario lo ha reconocido, los primeros Festivales de Música Chilena han significado una prueba de cultura y un avance considerable en nuestras prácticas artísticas. Comenzando por el terreno de los compositores, cabe en primer lugar destacar que la afluencia de obras fué superior a las expectativas y hubo necesidad de eliminar algunas por razones de cabida. Del mismo modo tampoco cupieron ejecuciones de música nacional no escuchada desde hace tiempo. Es decir, los Festivales de 1948 se integraron en su totalidad por música nueva, o por lo menos por obras inejecutadas.

Si examinamos el contenido de los programas, los Festivales representaron un corte, si se puede decir, de la presente actividad creadora nacional, abarcando desde las tendencias menos novedosas y tradicionales, hasta producciones de avanzada, situadas enteramente en la música de hoy. Todos los compositores, sea cual fuere su estilo, recibieron igual trato y cuidado en la preparación de los conciertos y cabe afirmar que éstos se movieron en un nivel de excelente presentación. Los resultados, como era natural en un concurso, favorecieron a unos y no a otros y todos los autores, sin excepción, acataron el veredicto del jurado público y reconocieron la corrección y honestidad con que se tomaron las votaciones. Anotamos este hecho porque, no habiendo existido el hábito de estas competencias, muchos temían la ocurrencia de desagrados. Lo que fué curioso de observar, examinando el cómputo de los votos, fué el criterio con que muchos compositores apreciaron la obra de sus colegas, criterio muchas veces apasionado y bastante extraño en algunas oportunidades. Como el voto de los compositores era el de más alto valor proporcional, se ha pensado en alguna reforma en este sentido y una de ellas sería el no reservar únicamente a los compositores el voto de primera clase, sino que incluir en esta misma categoría a algunas personas de cultura musical superior

o de actividades esenciales en la vida musical. La casi totalidad de las obras de los compositores presentados en los Festivales pudo ser grabada, de modo que hemos vuelto a escucharlas y a reanimar nuestro interés por la música chilena. Lo que es de esperar es que la actividad en 1949 no decaiga, y podamos disponer de un conjunto tan importante de composiciones como se tuvo el año último.

El segundo aspecto de los Festivales, el del público, se desarrolló con extraordinario éxito: gran afluencia de inscritos, asistencia considerable e interés muy serio por la realización de los Festivales. La inscripción de público no pudo hacerse, como fué la primitiva idea, durante el mes de Septiembre; en cualquier país latino, probablemente, es difícil despertar interés en los auditores con demasiada anticipación. No obstante los reiterados avisos y la propaganda que se desarrolló en torno de las inscripciones, el grueso de éstas se verificó después del 1.º de Noviembre y casi después del 15 de este mes. Esto impidió, como fué la idea original, realizar las inscripciones con mucha acuciosidad y hubo que rectificar algunas que no estaban bien hechas en sus respectivas categorías. La proporción de las inscripciones mismas coincidió con los totales que se esperaban: en 981 personas inscritas, 25 fueron compositores, 224 técnicos y 732 aficionados. Esto permitió que el sistema de calificación numérica y de coeficientes funcionara nivelando el término medio de cada grupo.

Un aspecto, que también se esperaba, es la selección, que se hizo por sí sola, de aquellas personas que se inscribieron y no siguieron todos los Festivales (un buen número de inscritos no se presentó nunca a los conciertos), y luego la selección de grupos que se interesaron por toda la serie de audiciones, otros sólo por las sinfónicas, marcando de este modo la proporción de público que se nota entre los conciertos de orquesta y los de cámara. Es lástima que no se haya pensado en dejar en alguna forma constancia de la asistencia de muchos inscritos que perdieron su derecho a voto por haber interrumpido la concurrencia a los Festivales y que, sin embargo, continuaron viniendo a los conciertos.

A nuestro juicio, todo el sistema de la inscripción debe ser revisado, no porque haya habido un mal procedimiento, sino porque es menester arbitrar alguna forma de dar categorías superiores a mucha gente que no es profesional de la música y que tiene manifestamente una capacidad superior de juicio; por otra parte, el solo hecho de una actividad musical no significa por desgracia todavía un índice parejo de cultura. ¿Cómo hacer estas diferencias?

He ahí un problema muy delicado que la Junta Directiva del Instituto deberá estudiar y resolver de algún modo.

Los Festivales, en su totalidad, revelaron un resultado como juicio crítico que no puede ser sino digno de aplauso: la música contemporánea tuvo su justo merecido y las obras que estuvieron en un puntaje cercano a los premios y quedaron eliminadas, fueron precisamente las composiciones más serias dentro de las composiciones no premiadas. Sin embargo, hay algunas cosas que perfeccionar en el mecanismo de los Festivales. Primeramente, la clasificación de las composiciones que compiten entre sí; la experiencia demostró que todos los auditores reaccionan de una manera especial frente a una obra con solistas y no entienden compararlas, aun cuando se trate de formas análogas, con las composiciones para conjunto de cámara u orquesta sola. Luego tampoco resultó fácil la comparación, por ejemplo, de piezas para piano solo con piezas para trío u obras para violín y piano. La apreciación comparativa de los conciertos en conjunto, se vió dificultada por la no advertencia al público, en los programas mismos, de las categorías en que las composiciones estaban clasificadas. Este defecto se salvó en parte con avisos verbales pero estimamos que eso no es suficiente. Creemos también que es indispensable, cuando haya dos conciertos que compiten entre sí, que el público no entre a calificar sino después de haber escuchado por lo menos una vez la totalidad de las obras de ambos programas y muy claramente explicadas en cuanto a grupos; quien sabe si, sacrificando la idea de un concierto, debieran ejecutarse seguidas todas las obras que están en competencia. Es menester que el público entienda, y se le repita lo que dijo Víctor Tevah en su discurso inicial: que no se trata de conciertos corrientes, sino de torneos y de concursos en que los auditores deben juzgar. De todos modos, como hemos dicho antes, el interés del público y cómo éste se apasionó por la música chilena, suplió los defectos que pudo haber y permitió obtener un resultado magnífico.

Para terminar, es necesario insistir sobre el hecho, para nosotros fundamental, que se ha puesto en evidencia en estos primeros Festivales: que existe en Santiago un público, diferente de aquel que en su mayoría llena las temporadas oficiales de conciertos, interesado por la música y que ha podido sobreponerse a los prejuicios que hacían difícil la comunicación entre los compositores chilenos y el público de este país; ellos pueden ahora escribir, con la seguridad de ser escuchados y no por favor ni como condescendencia. La crítica ha sido en general entusiasta para los Festivales, los comenta-

rios que se han hecho en torno de ellos han revelado que la iniciativa mereció un aprecio unánime.

En resumen, todo el procedimiento creado hace más de un año y reclamado hace más de dos, está en pleno desarrollo; podemos ya hablar de resultados; podemos sugerir mejoras y pensar que, si esta política se mantiene, los compositores de Chile podrán presentar la acción que el Estado ejerce en su favor como un ejemplo; no les quita la libertad, no excluye a nadie y todo el sistema funciona con una gran independencia de cualquiera especie de factores que sean ajenos a la técnica misma de la composición y a la apreciación estética de las obras. Mucho más se verá cuando exista la experiencia de varios años consecutivos. Lo ya hecho y constatado permite tener fe y sentir satisfacción por la inteligente y paternal acción de la Universidad de Chile.

D. S. C.

LOS PRIMEROS FESTIVALES CHILENOS

Los Festivales de Música Chilena inaugurados el presente año por el Instituto de Extensión Musical han constituido, en su organización y en sus resultados, la iniciativa de mayores repercusiones que, dentro del terreno de la música, haya tenido lugar en el país desde la creación del citado Instituto en 1940. No obstante haber ofrecido nuestra revista en números anteriores informaciones parciales sobre estos concursos, al comentar hoy las conclusiones alcanzadas en ellos, vamos a exponer una síntesis de su desarrollo.

Por Decreto N.º 1128, de fecha 22 de Agosto de 1947, del Rector de la Universidad de Chile, se aprobaron los Reglamentos de Premios por Obra y de Festivales y Concursos de Música Chilena. Ambos Reglamentos están destinados a crear un estímulo constante a la producción musical chilena.

LOS PREMIOS POR OBRA

Los Premios por Obra son concedidos a toda composición de autor chileno que sea sometida al Jurado correspondiente y merezca su aprobación. Las obras pueden ser presentadas en cualquier fecha del año, para lo que basta entregarlas en la Secretaría del Instituto de Extensión Musical, que las pone a disposición del Jurado; los únicos requisitos exigidos son que no hayan sido ejecutadas en público y se presenten en versión definitiva, escritas con tinta o reproducidas por cualquier otro procedimiento no editorial. No se fijan limitaciones de forma de composición, de duración ni de medio instrumental o vocal para el que han de estar escritas; en todos los aspectos, el compositor goza de su plena libertad creadora. Examinadas las obras por el Jurado y reconocido su mérito, se les adjudican premios en metálico, de acuerdo con una amplia escala establecida por la Junta Directiva del Instituto en la cual se determinan las retribuciones a los diversos géneros musicales (ópera, ballet, oratorio, cantata, sinfonía, poema sinfónico, suite, obertura, cuarteto, sonata, canciones corales o solísticas, etc.) hasta una cantidad máxima y conforme a su extensión dentro de cada género.

El Jurado de Premios por Obra es nombrado anualmente por la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical. Lo forman: tres miembros designados por la citada Junta y dos designados respectivamente por la Asociación Nacional de Compositores y por la Sociedad de Compositores Chilenos.

FESTIVALES Y CONCURSOS DE MÚSICA CHILENA

La organización de estos Festivales y Concursos es por entero independiente de la establecida para los Premios por Obra. Los Festivales son promovidos anualmente por el Instituto de Extensión Musical para presentar, en una serie de conciertos, las composiciones de los músicos chilenos y de los extranjeros con más de

cinco años de residencia en la nación. Los Festivales se celebran entre los meses de Octubre y Noviembre, en las fechas que la Junta Directiva del Instituto señale. Antes del 15 de Enero de cada año, se anuncian los premios que se concederán en los próximos Festivales y los géneros de composición cuyo estímulo ha sido considerado para dicho certamen. La inscripción y entrega de las obras ha de hacerse entre el 20 de Julio y el 1.º de Agosto. Las partituras deben estar escritas en tinta y firmadas por sus autores. No pueden haber sido ejecutadas antes ni haber recibido otra clase de premios que los antes referidos Premios por Obra. Estos no sólo no inhabilitan a una composición para participar en los Festivales, sino que automáticamente la inscriben en ellos (cuando ha recibido un premio por encima de un determinado mínimun) sin necesidad de ser examinada por el Jurado de Admisión.

LOS FESTIVALES DE 1948

Expuestas las anteriores consideraciones generales, de carácter reglamentario, reseñaremos ahora cómo tuvieron lugar y cuáles fueron los resultados de los Primeros Festivales de Música Chilena, celebrados del 26 de Noviembre al 6 de Diciembre del presente año.

JURADO DE ADMISIÓN

El Jurado de Admisión fué formado por Víctor Tevah, Presidente, y los señores Alfonso Leng, Emeric Stefaniai, Pedro Valencia Courbis y Vicente Salas Viu, vocales. El Presidente fué nombrado por el Instituto de Extensión Musical y de los vocales, dos miembros fueron elegidos por los concurrentes y los otros dos por las sociedades de compositores. Se presentaron veinticinco obras, entre las que contaban con Premios por Obra y las sometidas directamente al Jurado de Admisión. Con las obras seleccionadas se formaron los programas que se detallan más adelante.

JURADO PÚBLICO

Los premios de los Festivales son otorgados por un Jurado Público, en votación secreta. En el presente año, el procedimiento seguido para recoger estas votaciones fué como sigue:

En la Secretaría del Instituto se abrió con suficiente antelación a la fecha del primer concierto un registro de auditores, en el que se inscribieron cuantas personas estaban interesadas en participar como Jurado Público en el desenvolvimiento de la música chilena. Los inscritos se clasificaron en tres categorías: a) Compositores, b) Técnicos y c) Aficionados y se les proveyó de una tarjeta con tickets que les daba derecho a asistir gratuitamente a los ensayos y conciertos de los Festivales. La inscripción alcanzó a un total de novecientas personas, de las que asistieron con regularidad a los conciertos un promedio de quinientas. Es de advertir que la falta

de asistencia a uno de los conciertos, controlada a la entrada de éstos por medio de listas distribuídas por orden alfabético, invalidaba para ejercer el derecho de voto en los conciertos restantes y, por tanto, en los finales, de otorgación de premios.

PROCEDIMIENTO DE LAS VOTACIONES

Una hora antes de iniciarse el concierto inaugural de los Festivales de 1948 en el Teatro Municipal, se abrieron las puertas del coliseo y el hall se repletó por la entusiasta afluencia del público que había de actuar como Jurado. Se organizaron colas delante de cada una de las mesas donde se canjeaba el ticket de este concierto por el voto correspondiente, anotando a la vez en las listas de electores la presencia de los que ejercitaban su derecho.

Los votos, de distinto color para cada una de las tres categorías establecidas, contenían las obras que iban a ser ejecutadas y, frente a su nombre, una casilla en la que el auditor tenía que escribir su votación, que fluctuaba entre las notas 1 al 10.

Al término del concierto, los auditores depositaron en las urnas sus votos. La Comisión de Escrutinio comenzó de inmediato su labor. Estaba constituída por el Administrador del Instituto, don Enrique López y los señores Alfonso Izzo, Vicente Salas Viu, Emeric Stefaniai, René Amengual y Víctor Tevah. El H. Consejo Universitario designó a cuatro de sus miembros para completar dicha Comisión. Lo fueron los señores decanos Hugo Sievers, Rafael Correa, Rafael Huneeus y Romano De Dominicis. Los señores Amengual y Stefaniai actuaron en representación de los compositores concursantes.

Los conciertos de los Festivales fueron de dos clases: de selección y finales, de premio. Para los primeros el régimen de votación era el expuesto, multiplicándose los votos de los compositores y de los técnicos por coeficientes destinados a establecer un equilibrio entre el número de los compositores y de los técnicos inscritos con el de los aficionados. Las obras que obtuvieron las más altas mayorías en los conciertos de selección, fueron las incluídas en el concierto final de premios, para disputarse los establecidos dentro de cada uno de los géneros de composición para los Festivales de este año. La votación del Jurado Público en los Conciertos de Premio, se limitó a señalar las obras que debían recibir el primero o segundo premios dentro de los grupos en que estaban reunidos los diversos tipos de composición. Por supuesto, los votos del Jurado Público continuaron siendo clasificados en las tres categorías, de compositor, técnico o aficionado, para someterlos a los coeficientes que los equiparaban en su capacidad selectiva.

CATEGORÍAS Y PREMIOS

Para los Primeros Festivales de Música Chilena se fijaron los grupos de composiciones y premios siguientes:

Grupo A.—Obras sinfónicas, dramáticas o de ballet con o sin solistas, con o sin la participación de conjuntos corales, con una duración mínima de veinte minutos.

Primer Premio: \$ 20.000
Segundo Premio: \$ 10.000

Grupo B.—Obras sinfónicas, con o sin solistas o coros, de una duración mínima de cinco minutos:

Primer Premio: \$ 12.000
Segundo Premio: \$ 8.000

Grupo C.—Obras para conjuntos de cámara (tríos, cuartetos, quintetos, etc.) o para orquesta de cámara, con o sin solistas o coros, escritas en forma de sonata y con una duración mínima de veinte minutos.

Primer Premio: \$ 20.000
Segundo Premio: \$ 10.000

Grupo D.—Obras para instrumentos solistas o para dos o más instrumentos, colección de trozos para instrumentos solistas, ciclos de canciones acompañadas por piano u otros instrumentos, sin sujeción de forma determinada ni exigencia de duración.

Primer Premio: \$ 10.000
Segundo Premio: \$ 6.000

RESULTADOS DE LOS FESTIVALES

Damos a continuación, en detalle, los programas de los distintos conciertos, con las votaciones recogidas en ellos.

Primer Concierto Sinfónico de Selección.—Teatro Municipal. 26 de Noviembre.

I

DOMINGO SANTA CRUZ: Segunda Sinfonía Op. 25 para orquesta de cuerdas.

II

ROBERTO PUELMA: Concierto en La menor para violín y orquesta.
Solista: Stephan Tertz.

III

ALFONSO LETELIER: Soneto de la Muerte N.º 3, para soprano y orquesta.
Solista: Teresa Yrarrázaval.

REMIGIO ACEVEDO: Las Tres Pascualas.
CARLOS RIESCO: Obertura Sinfónica.

Aplicados los correspondientes coeficientes, se obtuvieron las siguientes votaciones:

Sinfonía, de Santa Cruz.....	6,66
Concierto para violín, de Puelma..	6,89
Soneto de La Muerte, de Letelier..	6,63
Las Tres Pascualas, de Acevedo...	4,48
Obertura, de Riesco.....	3,82

Segundo Concierto Sinfónico de Selección.—Teatro Municipal. 3 de Diciembre.

I

SALVADOR CANDIANI: Segunda Sinfonía en Sol menor Op. 8.

II

HANS HELFRITZ: Concierto para saxofón y orquesta.
Solista: Luis Mella.

III

JORGE URRUTIA B.: Suite N.º 3 (Música para un cuento de Antaño).

PRÓSPERO BISQUERTT: 1945, Poema Sinfónico.

Votaciones:

Sinfonía, de Candiani.....	4,93
Concierto para saxofón, de Helfritz.	7,29
Suite N.º 3, de Urrutia.....	5,31
1945, Poema Sinfónico, de Bisquertt	4,78

De acuerdo con estas votaciones, compitieron para los premios del Grupo A, en el concierto ejecutado el 8 de Diciembre en el Teatro Municipal, el Concierto para violín y orquesta de Puelma y el Concierto para saxofón y orquesta de Helfritz. El Jurado Público adjudicó el Primer Premio a la obra de Helfritz y el Segundo a la de Puelma. Para el Grupo B compitieron la Suite N.º 3 de Urrutia y el Soneto de la Muerte para soprano y orquesta de Letelier. Esta obra obtuvo el Primer Premio y la de Urrutia el Segundo. En ambos grupos se consignaron dos Menciones Honrosas, obtenidas en el Grupo A por la Sinfonía de Santa Cruz y la Sinfonía de Candiani; en el Grupo B, por el Poema Sinfónico de Bisquertt y Las Tres Pascualas de Acevedo. Todos los conciertos fueron eje-

cutados por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah y con la participación de los solistas ya consignados.

Primer Concierto de Cámara de Selección.—Sala Cervantes. 30 de Noviembre.

I

REMIGIO ACEVEDO: Tres Piezas para violín, violoncello y piano.
ENRIQUE SORO: Sonata para violoncello y piano.

II

EMMA ORTIZ: Cuatro Canciones sobre poesías de Neruda, con acompañamiento de piano.
CARLOS ISAMITT: Tres Arabescos, para piano.
JUAN ORREGO SALAS: Sonata para violín y piano.

III

DOMINGO SANTA CRUZ: Cuarteto N.º 2 Op. 24.

Votaciones:

Pieza para trío, de Acevedo	3,75
Sonata para cello, de Soro	6,21
Canciones de Emma Ortiz	5,72
Arabescos para piano, de Isamitt	4,88
Sonata para violín, de Orrego	7,61
Cuarteto, de Santa Cruz	7,18

Segundo Concierto de Cámara de Selección.—Sala Cervantes. 6 de Diciembre.

I

ALFONSO MONTECINO: Cuarteto N.º 1.

II

ALFONSO LETELIER: Variaciones para piano.
ENRIQUE SORO: Tres Piezas para violín y piano.
JUAN ORREGO SALAS: Canciones Castellanas, para soprano y pequeño conjunto instrumental.

III

HANS HELFRITZ: Cuarteto N.º 1.

Votaciones:

Cuarteto, de Montecino	4,93
Variaciones para piano, de Letelier	7,22

Piezas para violín, de Soro.....	4,22
Canciones Castellanas, de Orrego..	8,74
Cuarteto, de Helfritz.....	5,84

En el concierto de premios, celebrado en el Teatro Municipal el 12 de Diciembre, compitieron para los del Grupo C, el Cuarteto N.º 2 de Santa Cruz y la Sonata para violín y piano de Orrego Salas. El Jurado Público adjudicó el Primer Premio al Cuarteto de Santa Cruz y el Segundo a la Sonata de Orrego. Para los premios del Grupo D compitieron las Canciones Castellanas de Orrego Salas, que recibieron el Primer Premio y las Variaciones para piano de Letelier, que obtuvieron el Segundo. Las Menciones Honrosas fueron alcanzadas en el Grupo C por la Sonata para violoncello de Enrique Soro y el Cuarteto de Helfritz; en el Grupo D, por las Canciones de Emma Ortiz y los Arabescos para piano de Carlos Isamitt.

EXITO DE LOS FESTIVALES

El éxito de los Primeros Festivales de Música Chilena ha sido extraordinario y ha puesto en evidencia que esta iniciativa produce, entre otros benéficos influjos y aparte del estímulo a la producción nacional que es su base, un acercamiento estrecho entre el público que aprecia y juzga y la obra de nuestros compositores. En primer lugar, el número de las personas interesadas en formar parte del Jurado Público sobrepasó con mucho los cálculos más optimistas que se hicieron previamente. Cada uno de los conciertos gozó de una asistencia numerosa. Sobre la masa de los inscritos como jurados, acudió un público que llenó la sala del Teatro Municipal. En la del Cervantes, de capacidad mucho más reducida, tuvo que ser limitada la afluencia del público a los inscritos como votantes, que se apresuraron a ocupar sus localidades con una gran anticipación a la hora de iniciarse los conciertos. En las votaciones recogidas, en los comentarios y el interés con que fueron seguidos por el público en general se puso de manifiesto un sano criterio y un interés auténtico por la marcha de la producción musical chilena.

Su Excelencia el Presidente de la República asistió al Concierto de Inauguración de los Festivales y felicitó a la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical por esta iniciativa, que estimó de muy prometedoras consecuencias para el futuro del arte nacional.

El H. Consejo Universitario, en sesión del 23 de Diciembre, conocidos ya los resultados finales de los Festivales, acordó enviar al Sr. Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical, la comunicación que reproducimos:

«Señor Decano: El Consejo Universitario tomó conocimiento, en su sesión de antayer, del extraordinario éxito alcanzado por el Instituto de Extensión Musical con la celebración de los Primeros Festivales de Música Chilena y acordó, con este motivo, felicitar a Ud., al Directorio del Instituto, al Presidente del Jurado y Director de la Orquesta Sinfónica, don Víctor Tevah, y a las demás per-

sonas que han prestado su colaboración a esta iniciativa, gracias a la cual ha sido posible al mismo tiempo, consagrar los principales valores nacionales en materia de composición musical, por medio de un procedimiento en que hacen equilibrio el juicio de los especialistas y la opinión del público, y poner de manifiesto el elevado nivel de cultura musical alcanzado por este último en Santiago. Los Festivales constituyen, por lo demás, un nuevo motivo de orgullo para la Facultad de su presidencia y para el Instituto de Extensión Musical, porque a la labor constante de difusión de la música realizada por ambas instituciones debe atribuirse, racionalmente, ese alto nivel de cultura musical, sobremanera honroso para nosotros, demostrado por el público en los Festivales a que antes me he referido.

«Al transcribir a usted el anterior acuerdo del Consejo, cumplo también con el grato deber de hacerle llegar a usted y por su digno intermedio a sus inteligentes colaboradores, mis congratulaciones personales.

«Saluda cordialmente al señor decano.—(Fdo.) JUVENAL HERNÁNDEZ, Rector».

LAS ULTIMAS OBRAS DE STRAWINSKY

P O R

Charles Stuart

LA crítica corriente ha usado de la siguiente fórmula para juzgar la obra de Igor Strawinsky: «Este músico comenzó con brillantez, incluso con demasiada brillantez. «El Pájaro de Fuego» y «Petrushka» fueron una llamarada en que se quemó su genio antes de que cumpliese los treinta. Las consecuencias de ello comenzaron a advertirse en «La Consagración de la Primavera». Después de esta obra, hombre perverso, no escribió con su sangre, sus nervios y sus impulsos naturales, como toda verdadera música debe escribirse, sino con su disecado y ágil cerebro. No tenía nada que decir y ningún estilo propio en qué expresarse. Cada una de las nuevas obras ofrecidas a partir de 1913, ha sido fútil experimento académico, sin forma ni «contenido». No ha existido en él continuidad creadora: tan sólo un incansable propósito de mantenerse de truco en truco ingenioso y de establecer moda tras moda. El efecto general de esta música ha sido de sequedad árida, inconfortable. No nos ofrece música, sino vidrios quebrados».

Todo esto carece de sentido. Uno puede excusarlo sobre la base de que la seducción de los primeros ballets fué tan fuerte sobre el crítico vulgar que sometió a los postulados establecidos entonces sobre el arte de Strawinsky las obras ejecutadas después de 1914. El más nuevo Strawinsky, obras como el Concierto en Re y las Escenas para Ballet, han sido juzgados de acuerdo con medidas buenas para las plumas de aquellos críticos, pero que no convienen a su íntima naturaleza. Me propongo en el presente artículo discutir algunas de las obras posteriores a 1930, tanto a la luz de la falsa interpretación que se hace de ellas como de su auténtico sentido.

La cualidad sobresaliente del Concierto en Re reside en su unidad en la variedad, en la manera con que sus dispares fragmentos y piezas se organizan para formar un valioso todo. Es cierto que Strawinsky toma una idea musical, la expone y salta a otra. Práctica que ha sido criticada recientemente como prueba de su impotencia creadora. Pero ocurre que tal procedimiento ha sido practicado igualmente por Bach, Mozart y *los Irreprochables* en general. Más aún; ocurre que ésta es la manera en que se ha escrito toda la buena música...

«Pero», objeta el crítico, «las sucesivas o alternantes ideas de Bach y Mozart marchan de acuerdo y construyen un modelo formal. Las de Strawinsky, no alcanzan otro tanto». Para las gentes sordas al idioma armónico y rítmico de Strawinsky, cada una de sus páginas ha de carecer por fuerza de sentido. Lo que es culpa de esos oídos sordos y no de Strawinsky. Permítaseme decir, de paso, que nada despierta mayor orgullo ni da mayor satisfacción a un músico que sus *pasajes sordos*, sin un significado al alcance de cual-

quier oído vulgar. Los cultiva con ansiedad; hace de ellos su virtud; son su solaz y su más estimada riqueza. Es muy fácil ser dogmático y condenatorio con una música que nunca en realidad se oye y no se tiene esperanzas de comprender. Mas para los que poseemos oídos sin puntos muertos para esta música concreta y, en general, abiertos sin reservas al mundo de los sonidos, el idioma de Strawinsky; la textura, compás por compás, lógica de sus obras; su «sentimiento» de la orquestación; su tensión y sabor en la conducción de las voces, todo es materia de belleza dentro de su original significado. Para nuestra forma de pensar, las ideas musicales de Strawinsky, en su producción habitual, son lógicas, consecuentes y cohesivas.

Volvamos al Concierto en Re. El huidizo, trabajado Final (Rondó por el nombre más que por su naturaleza), es una clara réplica al Vivace inicial, movimiento rápido de muy distinto corte y propósitos. Así como el elegante movimiento medio, Arioso, contrarreplica a los dos citados. El Vivace es estructuralmente el más complejo de los tres tiempos. Sin duda, los oídos sordos para Strawinsky a que antes nos referimos se sentirán desconcertados por la sección media, Moderato. Del fluir inocente de un ritmo en 6/8, se nos sumerge en un sombrío mundo de sincopación, de armonías acedas, aunque no sin perfume. Este episodio no sólo es excitante en sus propios términos, sino que representa un *complemento* a los otros, lo que prueba que su autor no se halla falto del sentido arquitectónico que se le discute.

¿Y qué decir del Arioso? Basta una ojeada a este movimiento sobre el papel para descubrir su afinidad con mucho de lo presente en «Apolo Musageta». La línea melódica tiene la misma importancia y amplitud: estamos aquí gobernados por dos sutiles direcciones, *dolce espressivo* y *dolce cantabile*. El Concierto en Re se estrenó en 1946, el Apolo en 1928. Strawinsky volvió a un idioma semejante después de veintidós años. Considerable argumento contra la falacia de que no existe continuidad creadora en su música. Reiteraciones de esta clase pueden hallarse muchas en su producción. A veces vuelve hasta el idioma de 1909. En el terreno estético, separado de los términos técnicos, se puede seguir la siguiente cadena de confrontaciones: final de «El Pájaro de Fuego» (1909), final de «El Beso del Hada» (1928), final de «Apolo Musageta» (1928), final de la «Sinfonía de Salmos» (1930), final de «Escenas de Ballet» (1944). Estamos aquí en presencia de cinco obras musicales que cubren un lapso de treinta y cinco años y entre las que existe una curiosa y preciosa cualidad común, muy difícil de expresar con palabras. Es tal vez una cierta inocencia y ternura. Podemos mirar dentro de esta música como en los ojos de un niño o de un claro amanecer. Y lo que vemos es un no sé qué de paradisíaco e inolvidable. ¿Es que yo deliro? Permítaseme afirmar con toda sobriedad que el auditor, de la índole que sea, que no reciba una tal visión de esta música, no ha comenzado a comprenderla.

La música de Strawinsky no penetra obsequiosamente en los oídos. Sus raras bellezas no se nos presentan en bandeja; han de ser buscadas y perseguidas por nosotros. Estoy dispuesto a admi-

tir que cuando por primera vez se oyen las «Escenas de Ballet» la impresión es desfavorable. En su estreno por la Orquesta del Covent Garden, chocaba sobre todo la soberbia procesión de armonías del Apoteosis. Posteriores audiciones, más el estudio de la partitura sobre la grabación hecha en Estados Unidos, me reafirmaron a mí en la estimación de las «Escenas de Ballet». Encontramos aquí una viviente refutación a las censuras sobre la sequedad, la falta de brillo y *los vidrios rotos*. La partitura es alegre y radiante. También contiene una deliberada frivolidad que la asemeja a veces con el ballet Juego de Naipes, ese excelente y fuerte licor de la música moderna.

¿Por qué son las Escenas tan duras de dominar y de poseer *sobre la marcha*? Una de las razones radica en la delicada factura de esa música. La partitura, escrita para una reducida orquesta, (una flauta, un fagot, dos cornos) se confina con frecuencia en nueve translúcidas líneas o menos aún. La orquestación nos penetra; no nos asalta, ni nos toma con violencia. Otra de las razones aludidas es la en apariencia fragmentaria naturaleza de algunos de los tiempos. Después de la brillante fanfarria de la Introducción, escuchamos a los cornos y al fagot discutir unos con otros; las maderas agudas emiten sonidos acidulados, que se responden en la misma manera por las cuerdas. Incluso el tema principal del movimiento (Ex 1), es desplegado por fragmentos que acaban por constituir una línea melódica.



Strawinsky agrupa en este ejemplo armonías que suenan agrias en el piano. (Advertimos que todos los ejemplos que ilustran este artículo han sido tomados de la reducción para piano hecha por el autor). Pero imaginemos ese pasaje en un cantabile de las cuerdas con una adición del color de las trompas, mientras las maderas ejecutan figuras arpegiadas por encima de las cuerdas.

De la Variación (para la Bailarina) y la primera Pantomima que inmediatamente la sigue, ofrezco dos fragmentos (Ex 2 y 3). Las progresiones son aquí a lo Gounod o a lo Tchaikowsky, con agudos perfiles de disonancia.

Los que buscan fragancia y una ternura evidente no se hallarán defraudados.

Se ofrece en el Pas de Deux un choque de gran fuerza. Los violoncellos y las violas ejecutan el acorde de Do mayor en arpeggios,



acompañamiento sobre el cual se desarrolla una melodía de once compases en solo de la trompeta (Ex 4), cuya arcaica elegancia justifica el elogio que hace Strawinsky de Bellini en su Poética Musical: «Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su lugar en la cúspide jerárquica de los elementos que componen la música».



El desarrollo melódico de Strawinsky en los antiguos modos data del Edipo (1925), pero nunca había producido algo tan impresionante como en el ejemplo citado, que seduce a los oídos de 1948 con la simultaneidad de los acordes en terceras mayores y menores, tanto como ofendió el mismo procedimiento a los oídos de 1913 en La Consagración. A pesar de la ingenuidad en la alternación de ritmos cuadrados y triples, que hacen a la línea de la trompeta tan destacada, todo aquí tiende a lo popular en esencia. Strawinsky, por encima de las cabezas de sus críticos, se dirige al *gran público*.

Hace un momento me referí al Apoteosis, esa majestuosa procesión. Una simple melodía se sostiene sobre trémolos de los violines y un solo de trompeta; esta última, teje una especie de oropel teatral en torno a la música. Las armonías se encaminan vagamente hacia el acorde de Do mayor y, al final, dicha meta se frustra por la nota conductriz. Un viejo truco, naturalmente. Pero sólo por estos viejos trucos se alcanzan los efectos nuevos. Ofrecemos el esqueleto de los compases finales, omitidas las repeticiones del último acorde.



Como las Escenas de Ballet, la brillante Sinfonía en Tres Movimientos (1945) obtuvo en su estreno en Londres una mala acogida para, a la postre, ganar algunos adeptos (que estoy seguro se aumentarán) en las sucesivas ejecuciones y, sobre todo, gracias a la grabación en discos hecha por el compositor con una orquesta neoyorquina.

La Sinfonía puede señalarse como una de las mayores debilidades mostradas dentro de lo que Strawinsky considera su fuerza en repetidos pasajes de sus Memorias: que la música es incapaz de expresar sentimientos, conceptos ideológicos, fenómenos naturales o cualquiera otra cosa externa al compositor. Lo que ha servido para que se deduzca que el verdadero punto de vista de Strawinsky sobre la música es que no puede ejercer ningún efecto sobre las emociones de quien la escucha. Con una consecuencia todavía más estúpida: un compositor que escribe con tales ideas en la cabeza ha de producir necesariamente música sin sentido. La Sinfonía, poco cortesmente, se aparta de ese insano silogismo.

La doctrina de Strawinsky en esta materia pertenecería a la estética de un caballo. Mantiene, como cualquiera que piense sobre

este asunto unos diez minutos, que los sentimientos que en nosotros despierta la música son *sui generis*, propios de aquello que evocan. Aquel que, al escuchar música, perciba visiones de paisajes o experiencias de sufrimiento amoroso, etc., lee en la música lo que en la música no se encuentra.

¿La Sinfonía en Tres Movimientos evoca de hecho emociones *sui generis*? Sí, por cierto. Evoca abundantes emociones de una especie puramente musical. Por supuesto, hablo de mi propia experiencia. La Sinfonía en Tres Movimientos evoca *en mí* emociones. Pero, de nuevo, la reacción es objetiva y tiene una causa objetiva. Que va más lejos de mí, en un sentido objetivo, y más lejos del resto de los humanos. No existe ninguna razón para que la Sinfonía no despierte aproximadamente los mismos sentimientos en todos los que disponen de una formación musical e intelectual similares a las mías. La satisfacción que recibo en esta Sinfonía no procede de mi particular glándula pituitaria o pineal o de alguna fijación freudiana que en mí se produjo cuando contaba cuatro años. Procede de la música misma.

¿Qué impide a otros gozar de una parecida satisfacción? Prejuicios, inercia, o ambas cosas a la vez. La inteligencia debe penetrar y explorar en cada detalle de esta Sinfonía. No es de esas clases de música que se oyen durmiendo. La música que se oye a medio dormir es siempre mala música. Pero cuando se ha hecho el esfuerzo por alcanzar las expresiones y modos de decir de Strawinsky y la inter-relación de unos elementos con otros, el premio que se recibe lo compensa todo.

Se ha comentado mucho la vuelta de Strawinsky en esta obra a La Consagración o a ciertos tiempos de ella. Muchos singulares pasajes del primero y del último movimientos recuerdan al Cortejo del Sabio, al Juego de las Ciudades Rivales y a la Danza Sagrada. Hay también evidentes reminiscencias de la música de fondo en la feria de Petrushka. Pero Strawinsky no reescribe o reincide. Nos ofrece un desarrollo tardío de su estilo de 1912-1913. El primer y el tercer movimiento de la Sinfonía son la clase de música que se pudo esperar que escribiese en 1920 y en los años vecinos si hubiera marchado en línea recta desde Petrushka y La Consagración; sin desviarse hacia la relativa austeridad del llamado neo-clasicismo. Otro ejemplo del diferido desarrollo de aquel estilo lo ofrece el jocosos Scherzo a la Rusa (1944).

La cumbre de la Sinfonía es el Andante, especialmente en su sección media. Aquí ya no hay reminiscencias de nada. La partitura está dispuesta para una orquesta de cámara, formada por partes solistas de maderas y cuerdas, orladas por el arpa. Otra vez me veo obligado a confesar que las palabras son torpes y oscuras para expresar lo que deseo. Tratar de vertir por ellas la calidad de esta música es imposible. Agregaré tan sólo que el Andante de la Sinfonía es lo mejor de cuanto ha hecho Strawinsky. No conozco nada en la música de nadie que pueda eclipsar ni aún compararse con este Andante.

Otro monumento posterior a 1930 es el Concierto para dos pianos (1935), obra de extremada dificultad de ejecución; más difícil

todavía de dominar con la mente que con los dedos, pero que cuando ello se consigue retribuye con largueza del esfuerzo. Entre los anti-strawinskistas es cuidadosamente evitada, desconocida y odiada. ¿Qué pueden tener ellos que ver con semejante obra maestra? Sin embargo, hasta tanto llega su poder, el Concerto ha logrado conversos en las regiones más inesperadas. Alfredo Cortot, el abanderado del Romanticismo, ha escrito un animado ensayo en su elogio, que se arriesga tanto en defender esta conquista de Strawinsky como el mejor teorizante de vanguardia podría hacerlo. Sobre la técnica y la urdimbre de la escritura pianística de Strawinsky nos dice que adereza el instrumento con una hermosura implacable, que no tiene paralelo con lo que ningún otro músico haya soñado realizar. La verdad de este lenguaje no puede ser justamente afirmada más que por aquéllos que han trabajado la partitura con sus diez dedos, venciendo sus dificultades con dulzura y resolución.

Sobre el Preludio y Fuga, esa *prodigiosa peroración* como Cortot la llama, dice el pianista francés: «Este movimiento reconstruye con magnífica energía y decisión el espíritu de Beethoven y el casi apocalíptico aspecto de su genio». En el sereno, pleno de luz de estrellas, segundo movimiento, Nocturno, yo percibo otra emanación del arte de Beethoven. La básica simplicidad de la línea melódica y sus antiguos «agreements» parecen derivar o descender, por cierta ley de paternidad estética, de algunos de los movimientos lentos de las sonatas de Beethoven. La influencia de este músico se ha hecho, con intermitencias, evidente en Strawinsky a partir de la Sonata para piano (1924), cuyo Adagietto sobre todo se nutre de esas fuentes.

Y ahora ocupémonos de otro elemento en la música de Strawinsky que con frecuencia es mal interpretado. La música europea es para él un *corpus* al que el compositor individual agrega su contribución bajo las normas rectoras de la tradición. Son muchas las razones por las cuales el compositor contemporáneo puede sentirse estimulado y alimentado técnicamente por sus grandes predecesores. Ello nada tiene que ver con el plagio. Las influencias clásicas pueden ser adaptadas a los nuevos fines estéticos, a los nuevos modos de expresión. Que es precisamente lo que Strawinsky ha conseguido.

Tanto como en la Sonata para piano y en el Concerto para dos pianos se siente la presencia fantasmal de Beethoven, advertimos la de Carlos María von Weber en el Capriccio para piano y orquesta (1929); y la de Rossini, Johann Strauss y Delibes en el ballet Juego de Naipes (1936). No se trata de imitaciones o de ecos. Strawinsky ha coleccionado dispares elementos estilísticos y los ha incorporado a su propio idioma con un afecto y una inteligente maestría que son una delicia por sí mismos. Estas prácticas constituyen una afirmación de que la música no es una creación personal exclusiva, limitada rígidamente por apetencias individuales, sino que significa en realidad una amplia bóveda que abarca extremadamente distintos talentos, que pueden beneficiarse y ayudarse con contribuciones de los unos a los otros.

Finalmente, debo mencionar, no tan sólo como un «pendant»

al Concierto para Dos Pianos, sino por el gran goce que en sí encierra, a la Sonata para Dos Pianos (1943-44). Ha sido calificada por algunos como un trabajo ligero, juicio superficial que es únicamente aplicable a la textura técnica de la obra. Es cierto que una diestra pareja de amateurs puede ejercitar sus dedos sobre la partitura de esta Sonata sin mayor dificultad. Pero está en absoluto carente de verdad la afirmación de que en la Sonata existe algo de negligente en cuanto al espíritu, o la estética, de esta clase de música. Lo que es común llamar estilo neo-clasicista en Strawinsky,—su vuelta, hacia 1920, a las formas musicales y fórmulas del Siglo XVIII,—se emplea aquí en una modificada, exquisita y límpida manera. La melodía de treinta y dos notas del Largo, sobre la cual se basan las variaciones de este tiempo, es un soberbio memorial de las purgas que el arte de Strawinsky emprendió desde su juventud.

Resumiendo: la música que Strawinsky ha escrito durante los quince o veinte últimos años contiene cualidades no menos preciosas que aquélla que puso a sus pies a Europa entera poco antes de la Primera Guerra Mundial. Contrariamente a lo afirmado en las charlas banales de aquéllos cuyo conocimientos a flor de piel no permiten hallar otra cosa, el arte de Strawinsky ha seguido en ciertos aspectos líneas de desarrollo por las que ha alcanzado nuevos ímpetus y belleza. Las recientes obras apuntan hacia una síntesis final de una miriada de aventuras y exploraciones técnicas. Posiblemente, en 1948 nos encontramos al borde de la fase de extrema maestría de Strawinsky.

(Traducido de la Revista «Tempo» de Londres).

NUESTRA SEÑORA DE LAS PEÑAS (*)

Fiesta ritual del norte de Chile

P O R

Carlos Lavín

EL CEREMONIAL

Las abigarradas multitudes que convergen hacia Livíscar desde las provincias de Antofagasta y de Tarapacá, con constancia de lustros y renovado fervor, no conciben la realización de sus promesas en la misma forma que los peregrinos atacameños y coquimbanos. El ceremonial difiere, si no en esencia, al menos en la forma y los medios de expresión. Los ruegos, votos y ofrendas a la Virgen de los últimos se vierten en amplias tiradas, reducidas indefectiblemente al tono de salmodía y conservadas rigurosamente por tradición oral. Los romeros de la Candelaria, en especial, sobrepasan toda medida en estas recitaciones, excluyendo todo detalle gracioso y expresivo. Poseen como los de Andacollo todo un repertorio consagrado de alabanzas, súplicas, reconvenciones y votos. Nunca se han preocupado de poner en música esa literatura con los dones de una inventiva tan amplia como la que poseen los romeros y danzantes del Extremo Norte. En Livíscar no molesta esa insistencia, pues reina y se impone una verdadera discreción en los discursos y alocuciones piadosas. Es un misticismo más montañés y concentrado que se expresa preferentemente en música y baile antes que en preces, rezos y conjuros. Las oraciones de todas estas falanges se han convertido en cantos consagrados y cantilenas circunstanciales e integran una literatura y cancionero apreciables.

No por ello el ceremonial difiere del de los otros, si bien resulta más variado y con mayor alcance y sentido artístico. Hay varias categorías de sones especiales y cada agrupación tiene sus programas exclusivos; dominando los números: Llegada Primera, Llegada Segunda, Entrada al Templo, Alabanzas, Himnos, Buenos Días a la Virgen, Buenas Tardes, Retirada, etc. De esta serie se separan un poco los Cantos a la Procesión, La Llegada al Santuario, las Despedidas, los Pasacalles, las Dianas y las *Marchitas*. No se vaya a coleccionar por el diminutivo las pequeñas dimensiones de estas últimas: poseen doble tema instrumental (32 compases) y una segunda parte más amplia que llaman «canto» y que todos corean.

Tan solemnes formalidades como las anteriores prevalecen en la actividad coreográfica que también acusa una discrepancia entre el juego de los oficiantes del sur y del norte. Los primeros, todo lo supeditan al ritmo dual, dejando escasas iniciativas para el baile libre. Parece emanar esta monotonía de un concepto intuitivo del paso procesional: algo así como la derivación de un cortejo o desfile en una acción danzada. Es lo cierto que esta tendencia unificadora

(*) Véase la primera parte de este artículo en el número anterior, (N.º 31) de esta Revista.

engendra dos tiempos concretos y uniformes y, en el carácter de modalidad indígena, resulta una peculiar tradición de los pueblos del litoral del Pacífico. En mucho debe de haber influido la carencia de organografía y la falta de pericia instrumental, confinando en algún arbitrio susceptible de mantener el isocronismo que reclama la danza.

Esta dualidad rítmica implica dos golpes o explosiones sonoras de desigual intensidad (la primera más fuerte que la segunda) con un valor aproximado de mínimas en un movimiento lento y separadas —aunque queden vibrando— por breves silencios. Traducidos en fonética darían los vocablos: «tring-da», acentuando ambas sílabas. En lo musical, se traducirían en dos paquetes de sonidos de ambigua composición, confinando en el ruido. Como un hecho sorprendente se puede citar la circunstancia de que, al intervenir en estos efectos varias personas, emiten, apoyan, subrayan y exageran de una manera diferente, por lo que el número de las armónicas es variable. Para un oído musical es bien perceptible la diferencia entre cada uno de estos «acordes-golpes» o «notas-ruídos», en especial si se modifica la composición sonora con instrumentos de sopro (flautines, quenás, flautones, cornetas) y toda la familia de instrumentos de percusión comprendiendo las matracas.

Este fenómeno sonoro y manifestación física, modula y caracteriza todo el espectáculo de las danzas rituales de los norteños. Si pasa a ser obsesionante no por ello pierde un encanto especial al contemplarse dicho ejercicio en sus desconciertos, confusiones, desarreglos y trastornos. Como obra humana se descompone y se turba y en ello encuentra una atracción el oído del músico avezado. También esta imposición sonora subyuga las evoluciones o pasos simples, repetidos en filas paralelas. Es en esta particularidad donde los danzantes del extremo norte han innovado, ampliando, en mucho, ese dualismo rítmico. Los temas libres de las danzas de los Chunchos, las Cuyacas y los Morenos Pampinos pueden figurar entre los más osados, ventaja que coincide con la virtuosidad instrumental de los flautistas. Además, se les podría aplaudir a éstos su permanente repudio por los aires «citadinos» ya conocidos: para ellos no hay más música que la del repertorio tradicional de su cofradía y ese legado es uno de los ritos que se creen obligados a mantener y reverenciar.

Al ponerse en práctica todo este ceremonial, confinante con la literatura, la música y la danza, se logra crear una «atmósfera norteña», un «clima peculiar» en una región determinada del dominio espiritual y material de los chilenos. Se le concibe en cálida temperatura y a pleno sol, al aire libre y en atmósfera caldeada y terrosa; y, en tal forma, se le añora como una conquista y enriquecimiento de la imaginación.

LA MÚSICA

Como la más numerosa de todas las bandas se impone la de la Compañía de Morenos de Tacna. Acompaña a 28 cantantes y eje-



Milagrosa imagen de Ntra. Sra. de las Peñas.



Danza de los «Morenos Pampinos».

cutantes y está compuesta de dos trompetas, dos clarinetes, un requinto, un trombón, un contrabajo, platillo, caja y bombo; un poco más reducido es el conjunto de Sama con veintiséis danzantes y la charanga de una trompeta, un clarinete, un requinto, un trombón, caja y bombo. Sigue en importancia la de la Sociedad Manuela de Marconi, de Arica, con 29 personas de baile y una murga de un pistón, un clarinete, un bombo, un redoblante, un barítono y un bajo. Ya de otro orden son los conjuntos menores de los Morenos Pampinos, las Cuyacas y los Chunchos. Presentan dos quenistas y un bombo las Cuyacas; dos flautines, una matraca, dos redoblatentes y una caja los Morenos Pampinos y un conjunto de flautines y cajas los de Chunchos.

Habría que agregar a esta normal organografía las grandes matracas que empuñan los danzantes de los Morenos, es decir, de aquellos grupos que usan banda. Los dos roncós «notas-ruídos» emitidos por el unísono de treinta colosales matracas, en un apoyo brusco de varias ranuras, son de un efecto pirotécnico y acompañan imperdonablemente toda evolución de la falange. La continuidad engendra el tedio porque no aparecen en esos volúmenes sonoros más o menos armónicas como las ofrecen en efectos similares los instrumentos de soplo combinados con la percusión. En estos últimos complejos surgen diferentes armónicas y el resultado sonoro es variadísimo para un oído musical. Si bien los grupos instrumentales de los pequeños conjuntos no pueden presentar ejecuciones en forma como la que brindan las bandas, en cambio, sus aircillos saltones y sus toques característicos los ofrecen como audiciones formales o como acompañamientos de la danza; y de esta manera su monotonía es de muy diverso orden.

Refiriéndose a los cantos no hay nada que destacar: corales al unísono con escasos sólos reservados exclusivamente para las ofrendas o votos y un programa bien reducido de números para cada agrupación. Todo repetido por tradición oral. En el caso de Livilcar hay que tomar muy en cuenta la participación de los fieles, quienes no pierden ocasión para salmodiar en los oficios de la iglesia y co-rear en las procesiones nocturnas. Felizmente ya se saben su lección y de año en año repiten sus ensayos para salir airosos.

El colorido étnico del repertorio general se puede concebir en su amplitud y ambigüedad. Las bandas peruanas y chilenas usan doble programa: universalista y regional. Del primero saben «marchitas» para dianas y desfiles y su filiación no sorprende y resulta de una discreta distinción. No aceptan la música en boga: se atienen solamente a sus catálogos propios. En lo regional las bandas peruanas y chilenas prefieren los huanitos y pasacalles y no desdeñan los aires plenamente incaicos con su armonización característica. Los toques de los pequeños conjuntos adquieren diverso tipismo; vagamente adoptan el sistema pentáfono cuando usan quenás, pero al usar los flautines desarrollan un programa de números bailables de una fisonomía que es chilena y absolutamente regional; se extiende a las provincias de Tarapacá y Antofagasta, pero difiere enormemente con la musa silvestre de los conjuntos de Atacama, Coquim-

bo y Aconcagua. Desprecian en Las Peñas los movimientos lentos propios del pentafricanismo incaico; y con sus motivos característicos de flautines y tambores y de rigurosa cuadratura, se han forjado un repertorio original del más acendrado origen folklórico. No conciben tampoco los silencios o suspiros: la ejecución «legato» sugiere el salto y la vuelta, pero no consulta en su curso y estructura ningún desarrollo: resultando una serie de continuas exposiciones temáticas.

Los números rituales (himnos, despedidas, saludos) pueden clasificarse todos en un acerbo místico bastante recomendable y mucho más digno que los ramplones cánticos de La Candelaria y de Andacollo.

Como los números más bien rememorados sobresalen los sones de los Chunchos de Iquique—parcialidades de éstos prestan su concurso en Livilcar—con bien medidos toques en movimiento y carácter de «scherzo» y una desenvuelta línea melódica que los personifica en toda su dinámica y fervor. Interrogados todos los músicos sobre la paternidad de los aires que interpretan, los atribuyen a los directores de bandas o «arregladores», confundiendo la labor de éstos con la de los compositores.

En el recuerdo del asistente perdurará siempre la obsesión de los sones característicos de Los Chunchos, como una auténtica expresión de la música natural y la anónima inspiración.

LAS DANZAS

Es allí en el cuadro natural de Livilcar, entre foscas roquedas, aguadas malsanas y pastizales inquietantes, donde puede conocerse al hombre de Los Andes, hijo de su medio inexorable y aferrado a su pasado con un panteísmo indestructible. Todas las manifestaciones plásticas que lo seducen sugieren la fuerza cósmica y el origen recóndito de la influencia telúrica. Como ente social y religioso, en plena etapa patriarcal y de espaldas a la civilización, trata de resolver con el movimiento continuo lo que alguien denominó el «sentido terrígeno». Sometiéndose a esos ejercicios, los regulariza con atisbos de exaltación y en una coreografía incipiente busca el estado de éxtasis que lo puede acercar más a sus dioses lares o a sus ídolos, actuando en presencia, pero enfervorizado.

Las comparsas de novenantes van ahí, a la ermita perdida, a buscar las treinta y seis horas de ensueño que les ofrece una fiesta tradicional. No por ser estrecho y poco despejado el profundo desfilar en que se alzan la Iglesia de la Virgen de Las Peñas y las primitivas hospederías anexas, falta el espacio para lucir las habilidades de más de un centenar de danzantes, organizados en cinco cuadros. Integran ellos, con sus evoluciones, una nota contrastante a la de las exhibiciones de los grandes conjuntos de otros santuarios más australes. En La Tirana (Iquique), en La Candelaria (Copiapó) y en Andacollo (Coquimbo), militan verdaderas divisiones de danzarines cuya mayor preocupación es ofrecer espectáculos de conjunto. Las olas humanas que ondean en grandes extensiones califi-

can, ahí, una escuela de danza que no excluye la magnificencia, pero que luego agobia por la uniformidad; y en especial por su ritmo bipartido. Esa doble explosión que integran instrumentos de soplo y una variada percusión deben alternarla ellos con ofrendas declamadas y aun con «sketchs» extraídos de la multiseccular contienda entre moros y cristianos. Es todo un plan determinado de ejercicios coreográficos y de teatrales interpretaciones, al cual no pueden adaptarse las falanges del extremo norte, en razón de la internacional promiscuidad de los concursantes. Son los cuadros de estos últimos más reducidos y de diferente composición; y sin pretender uniformarse, señalan contrastes y oposiciones que aportan al programa general una variedad extraña y un colorido particular.

En Livilcar los conjuntos «pesados» que exigen una banda de músicos podrían equipararse a los precitados de más al sur; pero los «livianos» no sabrían abandonar una independencia que representa años de especialización y un prurito de exhibición más personalista con evoluciones y pasos concéntricos. Los «morenos» de Arica, de Tacna y de Sama actúan pesadamente y de preferencia en filas paralelas, recordando siempre la isócrona y enfilada formación de las «girls» del teatro frívolo. Escasamente rompen el paralelismo relegando el desorden y la divergencia decorativa para los danzantes que tienen a su cargo la percusión de tambores. Miman los danzarines, con indestructible uniformidad, posiciones forzadas que ornan la línea general, pero el avance y las flexiones son lentos y luego tornan a la ejecución unida y uniforme. Es esa la táctica y la modalidad característica de coquimbanos y atacameños.

Por el contrario, los grupos ligeros de Antofagasta y Tarapacá, además de imponer al juego mayor celeridad y livianura, consultan evoluciones radiales y un afán decorativo bien representado en Las Peñas con el juego libre de las falanges de los «chunchos», de las «cuyacas» y de los «morenos pampinos», levemente acompañado por un escaso instrumental. Prefieren éstos un aire general mucho más ágil y propenso a los cambios de ritmo y a la variedad temática. No se encontrarían en agrupaciones similares de latitudes más australes estas características, aunque llegan a ser imitados y hasta superados por la virtuosidad coreográfica de los Morenos de La Tirana (Iquique), óptima falange con la cual parecen querer emular los Morenos Pampinos de Arica. Se podría oponer al espléndido grupo de La Tirana los pasos de trayectoria, también concéntrica o cuadrangular, tanto de las Cuyacas como de los Chunchos, pero ninguno supera a los iquiqueños en cohesión y en la inventiva de la figuración. El juego de esclavinas volantes se repite entre los Morenos de La Tirana y de Arica y la similitud se acentúa por la forma de los cascos y la blancura de las vestimentas. Sin embargo, estos últimos no logran multiplicar su repertorio con la fácil invención de las Cuyacas de Arica que agregan al cuadro general toda la gracia femenina y una indumentaria más plegable a los movimientos. Superan estas danzarinas a todo conjunto chileno por la aplicación decorativa de las guaracas en continua acción envolvente y la consabida multiplicación de líneas. Al través de todo el Triple

Continente reproducen muchas «suertes» del lazo de los tejanos, siendo en todo caso la fusta de la llama de mayor visualidad que la cuerda serpentina de los vaqueros. Con razón las Cuyacas adoptaron el número coreográfico de gallegos y asturianos: sin abandonar el borneo de las guaracas y en acción circular tejen el poste con las multicolores cintas y alternan este juego completo con lucidos «divertissements». Se le creería a esta parcialidad femenina una comparsa frívola, desechando faldellines, esclavinas, turbantes y vuelos y cubriendo sus vestimentas con espejuelos y monedillas; pero valiéndose de otros atributos o insignias proponen una diestra y formal voluntad de adopción. Chasqueando como honda o látigo su lazo adornado con cintillas de colores interpretan toda una adquisición nativista.

Con tendencia al arte cultista habría que desechar una porción bien apreciable de estas manifestaciones folklóricas que implican un primitivismo limitado por la pura intuición, no obstante, en referencia a los pasos originales de los Morenos de La Tirana y de las Cuyacas de Arica, cabría recordar que su adopción estilizada por la Escuela de Danza de la Universidad de Chile sería una justa manifestación de nacionalismo.

LA MISIÓN Y LAS AUTORIDADES

Con el fin de estudiar detenidamente las antigüedades y las manifestaciones nativas de la provincia de Tarapacá en el extremo septentrional del suelo patrio, el Director General de Informaciones y Cultura, don Aníbal Jara, destacó, en Octubre de 1945, la Tercera Excursión Folklórica. Confió al infrascrito este viaje de estudio como Jefe del Archivo Folklórico del Departamento de Música de esa Dirección, transferido actualmente al Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Formaron parte de esa Delegación Cultural, el representante de la DIC en Arica, don Luis Santos Rodríguez y el de Iquique, don Nicolás Taborga, el experto fotógrafo don Baltazar Robles (especializado en esos trabajos) y el técnico de radiografía, don Manuel Cajiao, quien proporcionó las máquinas y supervisó las grabaciones. Ese personal técnico obtuvo toda clase de facilidades del Intendente de Tarapacá, don Enrique Brenner y de los dirigentes de la Radio Esmeralda, de la Brigada Antimalárica, de la Caja de Colonización Agrícola, del Instituto de Fomento Minero de Tarapacá y de la prensa local.

El objetivo principal de la Misión era observar y documentar las festividades de Nuestra Señora del Rosario de Las Peñas, en Livilcar, a ochenta y tres kilómetros al interior de Arica. Durante la permanencia en ese santuario fué protegido por el Presidente de los Alféreces, don Alejandro Beizan, el Teniente y el piquete de Carabineros y especialmente por las autoridades religiosas. Extremaron sus atenciones el Obispo de Tarapacá, Monseñor Pedro Aguilera Narbona; el Párroco de San Marcos de Arica, P. Elozegui; el Vica-

rio Castrense, P. Vistoso; y el representante de la Congregación de San Vicente de Paul en Arica, P. Ibarlucea.

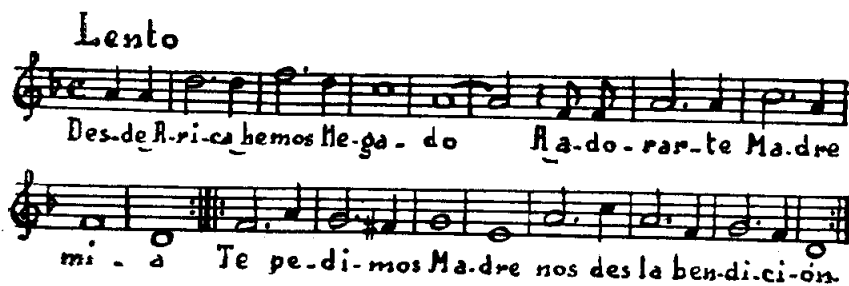
En los trabajos literarios cooperaron el Juez Civil Sr. Erbetta; los periodistas Sres. Quintana, Herrera y Armijo; el catedrático, Sr. Veas; el arqueólogo, Sr. Leonard; los folkloristas Pozo y Hartmann; los cartógrafos, Sres. Valdés, Heitmann y Reyes y el fotógrafo, Sr. Pizarro. En otros trabajos folklóricos suministraron informaciones los jefes de banda Sres. Peña y Caqueo; los instrumentistas, Sres. Miranda, Barroso, Rojas Lemus, Valenzuela, Parraguez, Alvarez y Rodríguez y los coreógrafos Sres. Hurtado y Oviedo.

La afluencia de personalidades y la presencia de cuatro millares de fieles en la romería de Nuestra Señora de Las Peñas dan testimonio de la predilección de la Virgen por esas regiones. Es una festividad rosarina que adquiere cada año mayores proporciones y por ello el Santuario de Livilcar ha venido formando, con los prestigios de la tradición y los que propaga el favor de las gentes, un punto de leyenda y una página de estudio.

Los frutos obtenidos en esta excursión son inestimables para avanzar la labor comparativa de nuestras manifestaciones culturales al través de todo el territorio, especialmente en la zona de fricción con las vecinas nacionalidades. Se inició, así, en esas comarcas incógnitas la captación de aspectos típicos y tradicionales que algún día han de dar complemento a la fisonomía espiritual de nuestro pueblo.

NOTA.—Las fotografías que acompañan al texto, son de los señores Baltazar Robles y R. Pizarro.

LLEGADA AL SANTUARIO.



Salutación (Morenos de Arica. Cantó: Manuela Marconi).

PASACALLE (SONES DE FLAUTA)



(De la Compañía de Chunchos de Iquique).

SALUDO (SONES DE FLAUTA)



(Compañía Chunchos de Iquique).

AIRES DE FLAUTA Y TAMBOR



Són para hacer la Cruz (Morenos Pampinos de Arica).



Para hacer la Estrella (vuelta y vuelta).



Para servir de intermedio (figuración)



Para hacer las cintas (dele-dele)



Són de llamada (chiqui-chiqui)

TAMBORES DE BAILE



Morenos pampinos

Morenos de Tacna



Cuyacas



Chunchos

Nota: Los cuatro primeros números van con débil percusión sobre los tiempos fuertes del compás; el último, agrega redoble de tambor. La anotación de todos los ejemplos musicales fué recogida por el autor de este artículo.

ENTRADA AL TEMPLO



Sones iniciales. (Morenos de Tacna)



Marcha de Entrada. (Morenos de Tacna)



Cántico. (Morenos de Tacna)

VERSOS DE LA COMPAÑIA DE MORENOS DE TACNA
ANOTADOS AL CAPORAL DE LA AGRUPACION. OCTUBRE
DE 1945.

A) PRIMERA LLEGADA

*De lejanas tierras llegamos
Todos, pues, y ya rendidos
Buscándote Madre mía
Aquí en tu altar sagrado.*

*Madre mía del Rosario
Madre mía milagrosa
Eres del cielo y tierra
Te buscamos milagrosa.*

B) SEGUNDA LLEGADA

*Ya hemos llegado
Con tu amor de guía
A la Madre del mundo
A celebrar su día.*

*Madre escuchadnos
A tus afligidos
Llegan tus devotos
Todos ya rendidos.*

C) ENTRADA AL TEMPLO

*A tu templo Madre mía
Entremos todos rendidos
Adorarte Madre mía
En tu santo altar sagrado.*

*Entremos todos rendidos
A pedir nuestro perdón
Madre mía milagrosa
Echanos tu bendición.*

D) PRIMERA RETIRADA

*Buenas noches tengáis Madre
De tus hijos novenantes
En el cielo y en la tierra
Te adoramos Madre mía.*

*Que dichoso día, Madre,
Al vernos en tu presencia
Cantando tus alabanzas
Al pie de tu Majestad.*

E) SEGUNDA RETIRADA

*Madre de este templo
Dadnos tu licencia
Para retirarnos
De tu Santa Iglesia.*

VERSOS DE LA SOCIEDAD DE MORENOS DE ARICA
«MANUELA DE MARCONI» ANOTADOS DEL JEFE JUSTO
HURTADO. OCTUBRE DE 1945.

A) PRIMERA LLEGADA

*Desde Arica hemos llegado
A adorarte Madre mía
A adorarte Madre
En este tu hermoso día.*

*Madre mía amorosa
Ya venimos a venerarte
Por cerros y pampas
Vienen tus devotos.*

*Aquí estamos gran Señora
Llegando a tu santuario.*

*Madre amorosa
Dadnos tu clemencia
Para despedirnos
De tu gran presencia.*

F) DESPEDIDA

*Virgencita de las Peñas
Ya me voy de tu santuario
Dadnos luz divina y santa
A todos los novenantes.*

*En mi pecho hay esperanzas
De volver a tu santuario
Ya me voy con pena y llanto
Con tu santa bendición.*

G) VIRGENCITA QUERIDA

*Virgencita querida
Que la luz de tus ojos
Prenda luz en mi vida.
Madrecita, el amor
Me trae a tu santuario
A rezar con fervor.*

*Confírmame en el bien
De la esperanza mía.
Dios te salve, María
No me olvides, Amén.*

*Canten, compañeros,
Ya estamos todos llegando*

*.....
Madre mía de Las Peñas
De rodillas tus morenos
Te pedimos Madre
Nos des la bendición
(Se han suprimido las estro-
fas 4 al 10).*

B) BUENOS DIAS

*Buenos días tengas Madre
Virgencita celestial*

*Tus morenos te saludan
Y te vienen a adorar.*

*Bendecida Madre Santa
De tu altar dando el perdón
Para irnos Virgen mía
Con tu santa bendición.*

(Se suprimen las estrofas del 2 al 5).

C) RETIRADA

*Ya nos vamos a retirar
Virgencita de Las Peñas
Y triste tus morenos
Ya te vamos a dejar.*

*En tu templo tan sagrado
Se han venido a cobijarse
Para ofrendarte oh Madre
Súplicas y oración.*

(Se han suprimido las estrofas 2 al 7).

D) ENTRADA AL TEMPLO

*Virgen Santa de Las Peñas
Te venimos a saludar
Al entrar ya tus morenos
Y te admiran en tu altar.*

*En tu templo, Virgen pura,
Te veneramos sin par
Y en las horas de amargura
Te imploramos en el altar.*

*De los pueblos cerca y lejos
Te han venido a venerar
Compañías de morenos
De aquí y otros lugares.*

(Se suprimen las estrofas del 2 al 5).

E) ALABANZA

*Corazón Santo
Tú reinarás
Y nuestro encanto
Siempre serás.
A ti venimos para adorarte*

Y venerarte Madre de Dios.

Hoy en tu templo

Reino de Dios

De nuestro Padre

Y del Señor.

Por ti cantamos y te ensalzamos

Y te veneramos Madre de Dios.

(Se suprimen las estrofas del 2 al 6).

F) BUENAS TARDES

*Buenas tardes tengas Madre
Madre mía de Las Peñas
En tu templo, Madre mía,
Las tardes venimos a darte.*

*Tus morenos te saludan,
Oh Virgen tan milagrosa.
En el cielo tú eres Reina
Virgen linda y eres hermosa.*

(Se suprimen las estrofas del 2 al 4).

G) PROCESION

*Tus devotos, Virgen santa,
Te llevan sobre sus hombros
Para pagar su promesa
Y les des tu bendición.*

*Virgencita, te rogamos
De tus andas tan sagradas
Nos alegres nuestras almas
En tu santa procesión.*

(Se suprimen las estrofas del 2 al 4).

H) DESPEDIDA N.º 1

*Adiós, adiós Madre mía,
Adiós, protectora Reina,
Adiós, Virgen de Las Peñas,
Adiós, Madre de mi vida.*

*Adiós, pues, Reina del Cielo,
Dulce prenda de mi amor,
Adiós, pues, Madre amorosa,
Adiós, adiós, adiós.*

(Se suprimen las estrofas del 2 al 23).

H) DESPEDIDA N.º 2

*Ya pronto ya los retiramos
Y los vamos a saludar
A la Virgen de Las Peñas
Que ya los viene a saludar.*

(Se suprimen las estrofas del
2 al 6).

En este cántico, dedicado al
Cristo que hay a la entrada del
Santuario, se alude constantemente
a la Virgen de Las Peñas.

*Que sois Casa de Oro
Torre de David.*

*Dios os eligió
Por tanta belleza
Candor y pureza
Madre del amor.*

*Ave, repitamos,
Ave, noche y día,
Y el «Ave María»
No cese jamás.*

OH, VIRGEN DE LAS PEÑAS

CANTO A LA VIRGEN DE
LAS PEÑAS

*Vamos a cantar,
Ave, noche día
Y el ave María
No cese jamás.*

*Salve, Virgen pura,
Sin igual María,
Estrella del día,
Torre de marfil.*

*Mística azucena,
Sin mancha nacida
Fuisteis la escogida
Entre mil y mil.*

*Llena sois de gracias
Sois la protegida,
Sois la bendecida
Por el Creador.*

*Salve, Reina, Madre,
Del mundo esperanza
Arca de alianza
Entre el hombre y Dios.*

*Ave, os dijo el Angel
Ave, Virgen pura,
Y vuestra hermosura
Brilló mucho más.*

*Los Angeles todos
Van cantando en coro*

*Oh, Virgen de Las Peñas
Lucero Celestial
Los Angeles rodean
Tu trono virginal
A ti nuestra esperanza
Consuelo del mortal
Pedimos que nos mires
con amor maternal.*

VIRGENCITA QUERIDA

*Virgencita querida,
Que la luz de tus ojos
Prenda luz en mi vida
Madrecita, el amor
Me trae a tu Santuario
A rezar con fervor;
Confírmame en el bien,
Sé la esperanza mía
Dios te salve María
No me olvides... Amén.*

DESPEDIDA A LA VIRGEN
DE LAS PEÑAS

*Virgencita de Las Peñas,
Adiós, Madre mía, adiós;
Me voy Virgen Sacrosanta,
Llena el alma de pena y dolor.*

*Tú que sabes la amargura
Del que llora sin consuelo,
En la vida y en la muerte
Sé, oh Madre, mi lucero.*

*A tus ojos que te miran,
Llena el alma de dolor,
Da, oh Madre, compasiva,
Tu postrera bendición.*

*Cuando rugen de pasiones
Las tormentas en mi alma,*

*El recuerdo de tu imagen
Es el faro, es la calma.*

*Adiós, Virgen, adiós Madre,
Adiós, Virgen de Las Peñas
Son tus hijos que postrados
Lloran su pesar y pena.*



MUSICA Y VIDA

LA CRITICA FRENTE A LA MUSICA

Strawinsky acaba de enfocar el problema de la crítica frente a su propia producción. Extremando la medida de los hechos, como acostumbra este genio contemporáneo, manifestó que sólo aquéllos que fueran capaces de escribir obras como las suyas estaban capacitados para criticarlas. Ni tanto ni tan poco, pero en el juicio de este compositor hay más de algún aspecto cuya verdad sería necesario escudriñar.

Una breve incursión en el campo de la crítica musical nos ha hecho ver que, si bien las excepciones hacen honor a la causa, el grueso de las personas que trabajan en esta esfera del arte no van más allá de ser modestos o sobresalientes periodistas con ciertas pinceladas de cultura musical. La mayor parte de ellos ignoran, por negligencia de sus propias obligaciones, por incapacidad o por simple comodidad burocrática, cuál es la verdadera misión que les cabe representar y cuyos preceptos deben cumplir frente a la sociedad contemporánea.

La historia demuestra que la crítica musical comenzó a existir en el momento mismo en que el compositor y el público debieron compartir sus actuaciones, o sea en el momento en que la creación musical fué presentada al público para su inmediata aceptación o rechazo. En este terreno nació el crítico como intermediario entre el creador y el auditor, posición que, salvo rarísimas excepciones, el primero no ha sabido defender ni en lo que es más mínimo. El monumental desarrollo que el periodismo ha experimentado en este último siglo ha creado un tipo de redactores que se dan en llamar críticos de arte, cuyo objeto es informar, con la velocidad que su profesión exige, acerca de todos los acontecimientos que forman la vida artística de los pueblos. Algunos de esos críticos aventuran de vez en cuando opiniones extraídas de reacciones personales sobre la obra de arte y que inevitablemente aparecen modeladas por sus estados de ánimo momentáneos. De la verba empleada depende en general que el público capte con mayor o menor facilidad sus opiniones y hay casos entre éstos que logran impresionar a cierto número de lectores con terminachos y frases de un aparente tecnicismo, pero, en realidad, de engañoso diletantismo.

Por lo general, se defiende el crítico con un limitado número de recursos adquiridos en diccionarios y difundidos entre los que practican su misma profesión. En su noventa por ciento tales recursos se prestan en mejor forma para la construcción de frases destinadas a comentar aspectos exclusivamente relacionados con la interpretación. En el caso de los pianistas o de los violinistas, se habla a diario, y sin discriminación, de su «arco», de su «digitación», de la «pulsación de la mano izquierda», del «touché» y de otros términos generales, como «destreza», «virtuosismo», «penetración», etc., etc.

Ellos se aplican a cualquier género de obras, antiguas o modernas; y al referirse a la composición misma. se habla de forma, unidad, contrapunto, verticalidad, horizontalidad, etc. aplicando conceptos pre-concebidos y descuidando totalmente el valor estético mismo de la creación.

Olvida por lo general el crítico que el divorcio entre la composición y su interpretación es prácticamente imposible de obtener, dado el hecho de que su campo de acción son precisamente los conciertos donde el único juicio válido acerca de la obra debe necesariamente hacerse al través de su ejecución. Por lo tanto el que el intérprete sea poseedor de una técnica tal o cual no interesa sino en la medida de lo que ésta contribuya a la realización de la música ejecutada. Son escasos los críticos que hoy día han tratado de convencer a sus lectores de que el virtuosismo de cualquier ejecutante tiene valor sólo cuando por medio de éste se pone en relieve el contenido mismo de una obra, o sea cuando puede llenar, en un perfecto equilibrio, sus demandas técnicas y estéticas. Es importante dar a este problema el realce que tiene, por cuanto tan a menudo nos encontramos con críticos absolutamente maravillados por la destreza de un ejecutante, por la «magia de su técnica», descuidando hasta lo inconcebible el que tales atributos hayan o no servido a la interpretación de las obras incluidas en su programa.

Al criticar la creación misma, vuelve el crítico corriente a juzgarla sobre bases perfectísimamente académicas. Cuando trata de pronunciarse sobre la forma, parece que sólo existiera un limitado número de modelos con que comparar y que son, en lo común de los casos, aquéllos con los cuales tiene mayor familiaridad, o sea los de épocas pasadas. Si se refiere a la armonía, dirá que se trata de una obra moderna cuando se aparte con cierto sistematismo de las consonancias clásicas.

En resumen, el crítico no está preparado para juzgar la música contemporánea, y no queremos decir con ello de que para estarlo requiere necesariamente haber sido entrenado a fondo en el estudio de la composición. Requiere, eso sí, el adentrarse en la esencia de las cosas y no en la apariencia de hechos como el virtuosismo desprendido de la interpretación; de la forma, armonía, orquestación, etc., desprendida también del germen mismo de la creación; o de los elementos musicales por separado, desprendidos de esa fisonomía interna emocional que les da razón de existir.

Y para terminar transcribimos el juicio de uno de los más grandes críticos norteamericanos de la actualidad, el Dr. Alfred Frankstein, acerca del actual estado de la crítica de arte: «Sólo un dos por ciento, es verdadera crítica; el resto es mero periodismo, un elemento de momentáneo interés, pero de escaso valor más allá de estos límites».

JUAN ORREGO SALAS.

CRONICA

NUESTRA REVISTA EN EL EXTRANJERO

Desde la aparición del primer número de la Revista Musical Chilena, hace ya casi cinco años, hemos recibido del país y del extranjero generosos elogios a nuestra labor cuyo conocimiento, en la mayoría de los casos, hemos preferido reservar para los que en ella estamos empeñados, sin caer en alardes de publicidad de ninguna especie. Hemos pecado incluso de descortesía con personalidades y publicaciones que, con el más amplio espíritu, han comentado lo que en Chile se hace en este campo de la investigación y de la cultura musicales. Nos impusimos tal actitud, por modestia o quizá simplemente por considerar que las obras ellas solas se alaban, como dice el adagio castellano, si algo tienen de alabar y que para el criterio de nuestros lectores nada significarían encomios o censuras, aparte de la constatación reiterada que ellos hacen de nuestros esfuerzos.

Hoy vamos a romper con la que venía siendo nuestra norma tradicional. Nos obliga a ello un comentario del «Penguin Music Magazine» de Londres, publicado por la importante editorial que ha hecho famosos en todo el mundo los Penguin Books. Y nos obliga, no tanto por el contenido mismo de las palabras que a continuación reproducimos, sino porque ellas son como una síntesis de otras semejantes del Music Review, de Time y otras revistas musicales europeas en las que se recoge el eco de nuestra labor y se nos alienta a proseguirla. En las viejas culturas musicales de Europa se ha producido un evidente cambio de actitud ante el desarrollo alcanzado por las nuevas de América. Se nos sigue con atención y empezamos a ser estimados dentro del nivel a que siempre han tendido nuestras aspiraciones.

Dice así el comentario del Penguin Music Magazine, incluido en el número de Octubre de esta revista, en la sección Libros y Partituras:

«De Santiago de Chile nos ha llegado la Revista Musical Chilena. Este excelente periódico se encuentra ahora en su tercer año; el número que tengo ante mí es el 21. Cuantos se interesen en la estética musical y en los modelos de cultura se sentirán felices al leer esta publicación fechada en Mayo-Junio de 1947 y lamentarán que tantos números anteriores no hayan llegado a su poder. Porque sin duda ésta es una revista de la mejor clase y el presente número nos produce una estimulante impresión de Chile como un país donde el pensamiento y la investigación son activos. Parecen distantes de nosotros y por la misma causa nosotros debemos parecerles distantes a ellos. Pero ellos demuestran conocer íntimamente la música europea (hay informaciones en esta revista de conciertos con obras de Prokofieff, Walton, Schoenberg, etc.), mientras que

nosotros debemos confesar el escaso contacto que tenemos con su música. Lo que es una pérdida para nosotros y una crítica adversa al estado presente de nuestro conocimiento musical. Este último sentimiento se deduce, aunque él sea demasiado cortés para decirlo así, de un artículo de Vicente Salas Viu incluido en este número y titulado «El público y la creación musical». Este artículo analiza inteligentemente la interacción del gusto del compositor con el de los varios tipos del público, desde el más amplio al especializado. Los puntos de referencia son amplios (responsabilidad del compositor, posición del intérprete como guía o algo semejante del gusto público, la música y el capitalismo) y aun se anuncia un artículo final donde se llevarán las tesis sostenidas a una conclusión. De un carácter por completo especializado es el artículo de Carlos Vega sobre la forma y construcción de la Cueca de Chile. Constituye una bien documentada discusión de la forma de esta famosa danza, que ha terminado por ser un producto nacional de Chile, y de las melodías que de ella se han derivado.

El número se abre con un editorial sobre «El fanatismo político y la música», que plantea con valor y sucintamente los puntos de vista de una sana posición musical en relación a la tendencia que existe en nuestros días a mezclar la política con la música. Parece que hubo un intento en Chile de oponerse a la música rusa por razones de discutible naturaleza».

Este artículo va firmado por el crítico Scott Goddard, a quien agradecemos sus conceptos, así como a la autorizada revista musical que lo recoge en sus páginas.

JENO LENER (1894-1948)

Ha fallecido en Nueva York el famoso violinista húngaro Jenó Lener, fundador del Cuarteto que llevó su nombre y que, por mucho tiempo, se contó como la primera agrupación de cámara en su clase que ha existido en nuestros días.

El Cuarteto Lener se fundó en 1918 en Budapest, a raíz del estallido de la revolución húngara. Jenó Lener, Joseph Smilovits, Sandor Roth y David Popper, los cuatro componentes de la que sería muy pronto célebre agrupación instrumental, pertenecían a la Orquesta de la Opera. Se retiraron a una pequeña aldea, y, decidida la formación del cuarteto, durante dos años trabajaron incansablemente antes de su primera presentación pública. Tuvo lugar ésta en Viena con gran éxito, ante un vasto auditorio internacional. Maurice Ravel, que figuraba entre los auditores, se encargó personalmente de conseguir la actuación del Cuarteto Lener en París. A partir de entonces, y hasta la disolución de este conjunto hace pocos años, los Lener visitaron los principales centros musicales europeos y americanos en un continuo acrecentamiento de su merecida fama inicial. En Chile, el Cuarteto Lener actuó en varias ocasiones, durante sus jiras por la América del Sur, siendo muy estimado por nuestro público. En los anales de nuestra vida musical se conservará como un acontecimiento imborrable la perfecta eje-

cución de la serie completa de los cuartetos de Beethoven que ofrecieron los Lener en nuestro Teatro Municipal, audiciones que fueron acompañadas del análisis de las obras por quien es hoy Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical, don Domingo Santa Cruz.

CONCIERTOS

HOMENAJE AL MAESTRO GIARDA

El 21 de Noviembre se realizó en el Teatro Municipal un concierto de homenaje al maestro Luigi Stefano Giarda, quien cumplía ochenta años de una vida dedicada casi por entero (llegó a Chile siendo muy joven) a la enseñanza de la música y a la composición.

El maestro Giarda desarrolló en nuestra vida musical, durante los primeros años de este siglo, una acción muy fecunda y encaminada a su progreso. Se le vió actuar en diversos aspectos de su personalidad, ya como compositor, violoncellista, profesor, crítico musical y conferencista. En todas ellas dejó un valioso testimonio, no sólo de su muy sólida preparación, sino de la generosa disposición de su espíritu, siempre propicio a acudir en ayuda de cualesquiera iniciativas favorables al desarrollo de la cultura musical.

Si se recuerda lo precario del estado de los asuntos musicales en los primeros años de este siglo; si se toma en cuenta la tiranía de los «divos», la ausencia de una actividad sinfónica regular, el desarrollo de la música «de salón» y la ausencia generalizada de un criterio histórico para juzgar la música y quitarle el carácter de objeto de pasatiempo y placer, se puede comprender mejor la actividad del maestro Giarda. Su luminoso ejemplo de desinteresado animador de iniciativas culturales, sus serios conocimientos musicales, su labor privada y en la Sub Dirección del Conservatorio Nacional, su amplia cultura y la variedad de su actividad, señalan en el maestro Giarda a uno de los forjadores del progreso musical del país.

En el terreno de la composición, el maestro Giarda se ha destacado como autor de dos óperas, una de las cuales, «Lord Byron», se estrenó en Santiago en 1911. Ha cultivado especialmente el poema sinfónico y es autor de varias obras de cámara y para canto y orquesta. Su inspiración, de raigambre romántica, se exterioriza a través de un melodismo de intensa expresividad sostenido por una base armónica sólida en la que no son extrañas incursiones por algunas de las conquistas que caracterizan la música contemporánea. Un lenguaje orquestal dueño de sonoridades de gran riqueza es el que luce Giarda en sus obras, especialmente en sus poemas sinfónicos.

Durante el concierto dado en su homenaje, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah, ejecutó un programa compuesto por «Obertura Romántica»; «Konzertstück», para vio-

loncello y orquesta; «Afectos Ignorados», poema para soprano y orquesta; «Elegía», para orquesta y el poema sinfónico «Más allá de la Muerte». En todas estas obras se puso de manifiesto la alta valía que como compositor posee el maestro Giarda y la renovada fuerza de su estilo. El cellista Adolfo Simek y la soprano Elena Ciuffardi actuaron como solistas, acreditando un cabal conocimiento del estilo del maestro y sus reconocidas dotes interpretativas.

FESTIVALES DE MUSICA CHILENA

De acuerdo con las disposiciones reglamentarias dictadas por la Universidad de Chile, tuvieron lugar en Diciembre último los primeros Festivales de Música Chilena, que junto con los Premios por Obra, fueron estatuidos como forma de estimular el trabajo profesional de los compositores nacionales.

Se tuvo en vista en estos Festivales un criterio muy amplio para seleccionar las obras que debían someterse al juicio del público. Se puede decir que se exigió a tales obras ciertas condiciones en cuanto a su realización técnica, y ninguna en cuanto a su tendencia estética. Esto, lejos de perjudicar la calidad de los Festivales, a nuestro juicio tuvo la virtud de dar una sensación muy exacta del actual movimiento de nuestra música en el campo de la composición. Se pudieron advertir las más variadas tendencias, los intentos más diversos de expresión musical, más o menos logrados, pero que todos, en conjunto, reflejaban un total variado e inquieto.

Los Festivales se dividieron en dos conciertos dedicados a la música sinfónica y otros dos a la música de cámara. Ambos tipos de música estaban a su vez divididos en categorías, según la forma y la duración de las obras. El jurado, compuesto por el público, conforme antes se indica, debió elegir en los dos conciertos de cada serie las obras mejores de cada categoría y, finalmente, otorgar el primer y segundo premios en el tercer concierto y final de estos Festivales.

Antes que glosar en detalle cada concierto nos parece mejor comentar el aporte de cada compositor a estos Festivales, ya sea en las obras sinfónicas o de cámara, usando para esto el orden alfabético.

Remigio Acevedo presentó una estampa sinfónica sobre la leyenda de «Las Tres Pascualas», mito de la región de Concepción. Esta obra deja transparentarse un innegable temperamento de música, pero cuya expresividad, de un carácter meditabundo y divagante, no logra manifestarse con un interés sinfónico suficiente para alentar con vida más intensa la intención programática de la composición. En la sección de música de cámara presentó «Tres piezas para violín, violoncello y piano», sin duda muy inferiores, en cuanto calidad específicamente musical, a lo alcanzado en su obra sinfónica.

Próspero Bisquertt se hizo representar por su poema sinfónico «1945», obra de un exagerado efectismo y en la que el grandilo-

cuenta discurso sonoro, subrayado por abundantes bronces y percusión, no logró ocultar lo endeble de las ideas expresadas. Sin duda que en esta forma de poema sinfónico, cuyos contornos libres dejan correr a la imaginación, a veces peligrosamente, Próspero Bisquertt ha tenido aciertos mejores que este demasiado largo «1945», que luce inevitables reminiscencias straussianas, wagnerianas y demás, al servicio de ideas sin mayor poder de convicción.

Salvador Candiani, joven compositor de abundante producción, presentó su Segunda Sinfonía en Sol menor Op. 8. He aquí un camino peligroso para cualquier músico indudablemente dotado como él. Guiado por una evidente facilidad y facundia para la composición, Candiani ha desperdiciado toda inquietud y deseo de decir algo con acento propio, para entregarse en cambio a la construcción de vastas sinfonías que, en cuanto forma temática, desarrollos, armonización y orquestación, dicen tan poco de Candiani como mucho de Beethoven, Wagner y otros conocidos que se saludan al pasar. No; decididamente es un compositor en grave peligro de perderse en el facilismo y el adocenamiento, lo que demuestra esta obra, de muy escaso valor como creación.

Hans Helfritz se hizo presente con un excelente «Concierto para Saxofón y Orquesta». Esta obra, de inspiración ágil, rica en efectos de sonoridad y de gran movilidad rítmica, es de lo mejor que conocemos de este músico chileno de tan inquieta actividad. Tanto la escritura de la parte de saxofón solista, como el trascurso de sus diferentes movimientos prueban un auténtico talento de compositor, poseedor de amplios medios de expresión, puestos al servicio de ideas llenas de vitalidad y musicalidad. En música de cámara se escuchó su Cuarteto de Cuerdas N.º 1, obra algo confusa y oscura, que está escrita con indudable conocimiento, pero que no logró alcanzar un nivel de interés sonoro similar al de su obra sinfónica.

Carlos Isamitt estuvo representado en música de cámara por «Tres Arabescos», para piano, escritos con un estilo pianístico tan exigente como desenvuelto. Es una obra con gran riqueza rítmica, vitalidad e interés, dentro de la complejidad con que se presentan sus elementos constitutivos.

Alfonso Letelier dió uno de los mejores aportes a estos Festivales con su «Tercer Soneto de la Muerte», para canto y orquesta y sus «Variaciones para Piano». En líneas generales ambas obras acusan una maduración estilística de indudable calidad y profundidad. El lenguaje de Letelier señala en el Soneto una dramaticidad vertida con hábil realización en el trato de la voz y de la orquesta. Las «Variaciones» de Piano son no sólo, creemos, de lo mejor de su autor, sino una de las obras definitivas escritas para piano en nuestra música y unen, con todo acierto, la calidad expresiva y el interés pianístico.

Alfonso Montecino no estuvo representado en su mejor forma con el Cuarteto N.º 1. A pesar de advertirse en él la pasta indudable que posee este joven compositor y su capacidad para abordar este tan difícil tipo de composición, ella se resiente especialmente por ser lo que es, una primera composición para cuarteto, cuyos

vacíos, caídas y demasiados artificios han de ser sin duda superados en adelante por su autor.

Juan Orrego, que participó solamente en música de cámara, ofreció también uno de los aportes de mayor calidad. Su «Sonata para violín y piano», obra de fresca inspiración, dentro de los perfiles dados por su adhesión hacia un neoclasicismo de clara factura, acusa una escritura sólida, bien cimentada. Sus «Canciones Castellanas», para soprano y conjunto instrumental, son una de las obras mejores de toda nuestra música. Glosando textos de españoles clásicos, Orrego ha sabido alcanzar una realización de depurada inspiración, riqueza sonora y construcción tan interesante como atractiva. Concebidas dentro de los moldes dados a conocer por la «Cantata de Navidad» y los «Cantos de Advenimiento», estas Canciones son sin duda mucho mejor logradas dentro de la tierna expresividad y ágil escritura que caracteriza el estilo de Orrego. Estos elementos están, sin duda, puestos en mayor altura en esta obra, cuya realización sonora es de toda maestría.

Ema Ortiz musicó algunos poemas de Pablo Neruda pertenecientes a «Crepusculario». Intento cuya ambición no pudo ser alcanzada, pues, aparte de que los textos hacen difícil una traducción sonora, la compositora no está en posesión de los medios suficientes para responder al impulso poético con un similar despliegue melódico. Sin poder elevarse a una altura verdaderamente artística y poética, las Canciones alcanzaron sólo una muy modesta ubicación frente a lo que se proponían.

Roberto Puelma, conocido director de ópera, dió una de las mejores sorpresas al presentarse como un compositor de muy amplias dotes. Su «Concierto para Violín», ideado dentro de una adhesión franca a modelos románticos, a veces demasiado presentes, es una bien lograda demostración de su capacidad creadora y dominio del oficio. La obra está escrita a veces con demasiada longitud y poca exigencia en cuanto a la calidad temática, pero acusa, sin embargo, una personalidad que podrá darnos obras de calidad si persevera en esta actividad. Su estilo orquestal y la escritura del violín demuestran serios conocimientos y talento para utilizarlos.

El joven compositor Carlos Riesco se hizo presente en los Festivales con una Obertura Sinfónica. Es una obra de un músico todavía en gestación. Se advierte al estudiante de orquestación seducido por el efecto sonoro antes que preocupado por el interés temático, en verdad demasiado descuidado y todavía no manejado con soltura.

Domingo Santa Cruz hizo oír dos buenos aportes a nuestra música: La «Sinfonía para cuerdas» y el «Cuarteto N.º 2». La Sinfonía, escrita con una solidez estilística de la mejor ley, muestra la segura mano del autor de la Suite para Cuerdas, desarrollándose en un complejo juego temático, dentro del cual hay páginas excelentemente logradas. El todo respira elevación y acusa una realización tan sólida como inspirada, especialmente el tercer y cuarto movimientos. Pero preferimos el Cuarteto de Cuerdas N.º 2. He aquí una obra fundamental para nuestra música contemporánea.

La calidad temática, la hábil trama de las voces, el brillante juego de sonoridades que Santa Cruz muestra en este Cuarteto, nos parecen hacer de él uno de los frutos mejores en toda la música chilena actual y el mejor de sus Cuartetos, en que su estilo adquiere una plasmación de valor definitivo.

El maestro Soro tiene ganada ya una justa celebridad con la obra de toda una vida, para que nos sea permitido decirle que nada nuevo agregan a ella las dos obras de música de cámara ejecutadas en los Festivales. Sin duda que su «Sonata para violoncello y piano» es una obra de gran seriedad y trabajada con maestría, pero no basta lo correcto y lo bien dicho para hacer resaltar una obra de arte en el conjunto de otras obras. Menor escala demostraron sus «Tres Piezas para violín y piano», obra amable, de un sentimentalismo sencillo y trabajado con economía de recursos y, al parecer, sin mayores aspiraciones.

De Jorge Urrutia Blondel escuchamos La Suite N.º 3, «Música para un Cuento de Antaño», obra trabajada con la preocupación agobiadora de descubrir los más insospechados refinamientos de sonoridad. Nos parece esto evidente si vemos que el equilibrio de toda la obra se desplaza hacia la alquitara orquestación, dejando de lado otros aspectos, entre los cuales el interés rítmico no ha sido sin duda el menos dañado. Urrutia tiene obras mejores que ésta, envuelta en una sutil bruma sonora, pero que no oculta una construcción sin vitalidad.

Es digna de señalarse y aplaudirse la labor cumplida por Víctor Tevah, quien preparó estos conciertos con toda la delicación posible, como asimismo la de los solistas, de los cuales destacaremos a Luis Mella, excelente saxofonista, la soprano Teresa Irrarrázaval; el pianista Oscar Gacitúa, el violinista Fredy Wang y la soprano Clara Oyuela, como figuras individuales, así como al Cuarteto formado por Wang, Ledermann, Fischer y Ceruti y los componentes del conjunto instrumental que participó en las Canciones Castellanas, dirigido por Tevah, todos los cuales, en un grado mayor de eficiencia, cooperaron a la realización de los Primeros Festivales de Música Chilena.

CURSO DE OPERA DEL CONSERVATORIO

Una excelente iniciativa fué la adoptada por el Conservatorio Nacional de Música al encargar a la soprano Clara Oyuela, cantante de reconocidas condiciones de musicalidad y calidad interpretativa, la organización de un Curso de Opera sobre la base de los alumnos mejor preparados.

Este curso, después de sólo pocos meses de funcionamiento, se presentó en el Teatro Municipal el 19 de Diciembre, en diversas escenas de óperas de Mozart, Debussy, Massenet y Gluck. Todas ellas se cantaron con el decorado y vestuario correspondientes.

Sin olvidar que los participantes en esta presentación eran alumnos, y que algunos pisaban el escenario por primera vez, es indudable que este curso demostró ser uno de los esfuerzos mejor

encaminados para mejorar la situación en que hasta ahora se debaten los asuntos de la ópera en nuestro país, pues crea bases para un remozamiento de las figuras y repertorios que con insistencia se vienen presentando año a año. Desde luego, se advierte en esta escuela un nuevo espíritu, una conciencia de lo que significa la ópera en cuanto música, y la necesidad de dar a este aspecto toda la atención que necesita.

En la presentación que nos ocupa sobresalieron las escenas de «Las Bodas de Fígaro», en la que el grupo de intérpretes logró dar una versión muy adecuada al estilo, comportándose con una expedición y musicalidad dignas de todo aplauso. Participaron en «Bodas de Fígaro», los cantantes Ruth González, Alicia López, Miguel Concha, Raquel Barros, Gabriel del Río, Raúl Toro y Ana Iriarte.

Se presentaron después, sucesivamente, una escena de «Pelleas y Melisande», de Debussy, con la participación de Raúl Toro, Elba Fuentes y Miguel Concha; Escenas del «Werther» de Massenet, con Evelyn Ramos y Ana Iriarte y una escena de «Armida» de Gluck, con Olinfa Parada, cantante que fué toda una revelación.

Excepto algunos defectos en la pronunciación francesa, notorios sobre todo en Pelleas, y que, después de todo eran alumnos los participantes, la impresión general no puede ser sino ampliamente satisfactoria. Hay ya algunos valores que tendrán amplio campo en la escena lírica si continúan el camino de seriedad y estudio en que han logrado iniciarse gracias al talento y al ejemplo de Clara Oyuela. A esta maestra está confiada la importante tarea de hacer de la ópera algo que tenga relación con la calidad de los demás aspectos de nuestra vida musical.

CONCIERTOS Y BALLET AL AIRE LIBRE

Continuaron desarrollándose en esta temporada los conciertos populares al aire libre que tanta aceptación encontraron desde su iniciación. Bajo la dirección de Víctor Tevah se llevaron a efecto en el Parque Forestal y en el Parque Bustamante, atrayendo en todos los casos enormes cantidades de público.

Los programas preparados para este efecto se resienten todavía de la creencia muy difundida de que hay que dar algo «conocido» para que acuda el público. Sin embargo, en general, la calidad de los programas mejoró en algunos aspectos, especialmente en el último de ellos, realizado en el Parque Bustamante, en que se ejecutó música de Mozart, Ibert, Leng y Wagner. Importante es destacar que en los conciertos al aire libre se hiciera actuar a solistas, lo que debe hacer pensar en una instalación mejor para cuidar la calidad sonora de la transmisión, sin la cual todo esfuerzo se malogra.

La iniciativa del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, hizo posible que se presentara, también al aire libre, el Ballet «Coppelia» de Delibes, por el conjunto de la Escuela de Danza. Esto significó, en la primera presentación, el que una gran muchedumbre se desbordara alrededor del escenario

y hasta pusiera en peligro la representación misma. Mejoradas las condiciones de organización, se repitió después este ballet, con una asistencia enorme, que habla muy claramente sobre la necesidad de que las autoridades piensen en establecer un teatro al aire libre, similar a los de otras capitales del Continente, que pueda ofrecer a grandes masas de público conciertos, óperas y ballets.

En todas estas actividades, Víctor Tevah, concentró sobre sí la responsabilidad directora, cooperando en comentario y aplicativos Juan Mateucci.

DANIEL QUIROGA NOVOA.

EL REQUIEM DE MOZART

La Sociedad Musical Mozart, cuyos conciertos en repetidas ocasiones hemos comentado con la benevolencia que merecen, presentó el pasado Diciembre en el Teatro Municipal la primera audición de la Misa de Requiem de que fué autor el inmortal músico que da título a la Sociedad.

Una pequeña orquesta, formada por el conjunto de aficionados de la Sociedad Mozart, un amplio coro y el cuarteto de solistas formado por Silvia Soublette, soprano, Margarita Valdés de Letelier, contralto, Hernán Würt, tenor y Gabriel Valdés, bajo, ofreció esta versión del Requiem de Mozart. Jan Spaarwater fué el director.

Que un grupo de algunos músicos y aficionados conciba y realice la ambiciosa empresa de ejecutar una obra de tanta magnitud y cuajada de dificultades, merece de por sí los más amplios elogios. Ahora bien, si se ha de juzgar desde un punto de vista estrictamente musical lo alcanzado en la interpretación, muchas serían las reservas que cabría hacer. Felicitémonos, por tanto, de que, con defectos o sin ellos, la obra capital de Mozart dentro de este género sinfónico-coral se haya dado a conocer en Chile y felicitemos también a las personas que han derrochado su buena voluntad y su entusiasmo para que tal acontecimiento llegara a producirse. A la vez, y para terminar, deseemos fervientemente que nuestras autoridades musicales tomen sobre sí el ofrecer a no muy lejano plazo la ejecución de obras como el Requiem de Mozart, la Misa Solemne de Beethoven, los oratorios de Händel y las cantatas y pasiones de Bach que aun son desconocidas en el ambiente chileno o que desde hace largos años no se escuchan.

ACTIVIDADES AMERICANAS

En el Auditorio de la Biblioteca Pública de Nueva York, se efectuó el 4 de Diciembre un concierto consagrado a presentar obras de cámara de los compositores chilenos Alfonso Montecino y Juan Orrego Salas. Como intérpretes de las creaciones de estos dos jóvenes chilenos actuaron la soprano Teresa Orrego Salas, la violinista Ruth Kemper, el violista Alex Young, el cellista Ted Brys y Alfonso Montecino como pianista.

El programa comprendió la Sonata N.º 2 para violín y viola, una Suite para piano y Cinco Canciones de Montecino; las Variaciones y Fuga sobre un Pregón y Cantos de Advenimiento para voz, cello y piano de Orrego Salas.

Informaciones de la prensa norteamericana señalan que este concierto se vió concurrido por un numeroso público y que la crítica acogió con entusiasmo la actuación de la soprano chilena y las obras de nuestros compositores.

Alfonso Montecino, actualmente becado por la Fundación Doherty, estudia piano con Claudio Arrau y Rafael Silva, y composición, como alumno de la cátedra de Bohuslav Martinu, en la Universidad de Princeton. Su obra ha sido elogiada en Estados Unidos como la de uno de los más brillantes talentos de la joven generación de compositores americanos.

* * *

La labor desarrollada por el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), ha sido muy vasta durante 1948. En el curso de este año se fundó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, que ha actuado con notable éxito en las ciudades de Mendoza, San Luis, San Juan y San Rafael. Fué dirigida por los maestros Julio Perceval, Ölgerts Bistevins y Eduardo Grau. Incluyó en sus programas obras de los compositores argentinos Alberto Williams, Julián Aguirre, López Buchardo, Gianneo, Castro y Grau. El Cuarteto de Arcos del Conservatorio y numerosos solistas, vocales e instrumentales, actuaron en el ciclo de conciertos de extensión que desarrolla en su Aula Magna la Universidad mendocina desde la fundación del Conservatorio.

Entre otras actividades, aparte de las reseñadas, merece destacarse el ciclo de conferencias que dictó el profesor Eduardo Grau, secretario del nuevo Instituto de Musicología, sobre «El Artista y la Creación Artística», «Evolución de la Música en España» y «Erik Satie y Los Seis».

* * *

Entre las últimas actividades musicales de gran relieve con que se ha cerrado el presente año en Buenos Aires, debemos consignar la presencia del compositor suizo Frank Martin, de quien se estrenó la Sinfonía Concertante para clavecín, arpa, piano y dos orquestas de cuerda, ejecutada en Chile bajo la dirección de Scherchen, en la pasada temporada de invierno; William Walton dirigió el estreno de su Sinfonía en Mi bemol, interpretada por la Orquesta de la Asociación Sinfónica; en el Teatro Municipal se ejecutó «Historia de un Soldado» de Igor Strawinsky; un concierto consagrado a obras de Carlos López Buchardo se dió en la Asociación Wagneriana para honrar la memoria de quien fuera su director; una versión de concierto de la ópera «Dido y Eneas» de Henry Purcell, fué interpretada por la Asociación Sinfónica Femenina y la Coral Ar-

gentina, con el concurso de destacados cantantes en las partes solistas.

En los proyectos que se estudian para la temporada musical de 1949, se citan los nombres de los siguientes artistas, contratados o en vías de contratación, para actuar en Buenos Aires:

Pianistas: Arturo Benedetti Michelangeli, Alfredo Cortot, Alejandro Brailowsky, Marisa Regules, Witold Malcuzinsky, Dinu Lipatti, Walter Gieseking, Adrián Aeschbacher, Inés Gómez Carrillo y A. Goulda. Violinistas: Isaac Stern y acaso Yehudi Menuhin, el violoncellista francés Jacques Ripoche, el Cuarteto Húngaro, el Trío Moyse, y los Niños Cantores de Viena.

Se realizan igualmente gestiones para lograr el concurso de la contralto de color Marian Anderson y no se descarta totalmente la posibilidad de una visita de la Orquesta del Hollywood Bowl, a cuyo frente vendría su director Eugene Ormandy.

Es casi seguro un nuevo viaje del director Víctor De Sabata, quien actuaría en el Teatro Colón, y regresaría también Erich Kleiber, pero se duda que el director alemán Wilhelm Furtwangler pueda volver en 1949.

CRONICA RETROSPECTIVA

Fritz Busch en una ocasión memorable

INVITACION A BAYREUTH

Fué durante una representación de Los Maestros Cantores en la Ópera del Estado en Dresde, en el intermedio del primero al segundo actos, cuando se me dijo que Sigfrido Wagner estaba en la sala y deseaba verme. Acompañado por el crítico musical del Dresdener Nachrichten, vino a mi pieza, me saludó con unas cortas palabras de elogio sobre mi dirección del drama lírico que se interpretaba aquella tarde y me invitó para presentar Los Maestros Cantores en el próximo Festival de Bayreuth, que tendría lugar en el verano de 1924.

Yo estaba encantado con su invitación que, aparte de comprender el gran honor que me suponía, representaba para mí el cumplimiento pleno de un deseo de largo tiempo acariciado: dirigir esta obra en el lugar que ofrecía las mayores oportunidades para la total realización de cuantas demandas artísticas exige una creación wagneriana. Así, acepté con júbilo la invitación a Bayreuth.

El último Festival Wagneriano había terminado bruscamente por el estallido de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Después de una clausura de diez años, Bayreuth volvería a abrir sus puertas con la representación de Los Maestros Cantores, seguida por la de Parsifal, ésta bajo la dirección de Karl Muck.

LLEGADA AL SANTUARIO

Llegué a Bayreuth en un hermoso día de junio, muy temprano en la mañana. No había visto nunca hasta entonces esta ciudad, la cual, gracias al genio de un hombre, había sido un importante factor en la vida cultural de nuestro tiempo durante varias décadas. Con ansiosos pasos ascendí hasta la colina donde se alza el Festspielhaus. Todo estaba tranquilo en tan temprana hora, pues yo llegué alrededor de las cinco de la madrugada.

Hacia las ocho, oí el murmullo de una canción coral. Las voces procedían de una especie de barracón primitivo, donde el profesor Karl Ruedel, director de los Coros de la Catedral de Berlín y del Coro del Estado, se ocupa-

ba en los ensayos de los trozos corales de Los Maestros Cantores. Los cantantes habían sido seleccionados entre los de gran número de escenarios alemanes, y se les eligió no sólo por sus cualidades vocales, sino con vistas a su apariencia física. Lo que yo escuchaba debía ser el segundo o tercer ensayo. ¿Por qué no presenciarlo de inmediato?

CORISTA IMPROVISADO

Ruedel y yo no nos conocíamos, aunque supiera, por supuesto, que él era un buen músico y un excelente director de coros. Por una ventana atisé a un hombre fornido, con un feroz mostacho, que ensayaba lleno de temperamento una de las escenas del segundo acto, dirigiéndola desde un enorme piano.

Me aproximé al director y comencé: «¿Puedo presentarme a usted? Me llamo Busch; he venido para...».

Completamente absorto en su trabajo, Ruedel me interrumpió bruscamente: «¡Incorpórese a los tenores!».

Dudé si obedecerle, pero otra vez, antes de hacerlo, dije: «Estoy aquí para...».

Antes de que pudiera continuar diciendo «dirigir Los Maestros Cantores», aulló: «¡Himmelkreuzsakrament, váyase usted con los segundos tenores, le he estado esperando cuatro días!».

Me sumé a la sección de los tenores segundos. Después de haber cantado con los otros alegremente por un rato, Ruedel cerró el piano de golpe, dió un puñetazo y exclamó: «Señoras y señores, así no podemos continuar. Yo no me atrevo a presentar un coro como éste al nuevo Generalmusikdirektor Busch, que ha sido contratado para dirigir aquí Los Maestros Cantores por primera vez. Nunca he estado junto a él, pero se dice que es un hombre muy particular. Si escucha una mezcolanza como ésta podría pegarme y tendría toda la razón. Intentemos ahora ensayar por grupos separados. ¡Tenores solos!».

EQUIVOCO DESHECHO

Por fin, en el descanso, me acerqué a Ruedel de nuevo y, sin ser interrumpido, pude explicarle que yo era el director de orquesta Busch y que había

venido a Bayreuth para interpretar Los Maestros Cantores.

El buen hombre se puso pálido. Los títulos significaban todavía mucho para un ser que había consumido la mejor parte de su vida en la Ópera Imperial de Berlín. Cuando pude tranquilizarle un poco, impidiendo las apologías sin término que me dedicaba y ganando su confianza, le invité para almorzar en mi hotel, sin dejar de hacerle saber que disponía de una botella de su favorito vino del Rhin, convenientemente helado.

Ruedel y yo nos hicimos grandes amigos y cuanto él me contó de su rico archivo de experiencias en Bayreuth y Berlín, durante su colaboración con Hans Richter y otros grandes hombres, hizo aquellas horas inolvidables para mí.

Como yo había temido de acuerdo con mis informes, la calidad del material que se me ofrecía para Los Maestros Cantores no estaba por entero libre de reproches: algunas voces se hallaban faltas de frescura y de belleza de sonido, pero la más meticulosa preparación compensaba de todos los defectos. Personalmente, dispuse de unos cien ensayos con los solistas antes de la representación.

UN SIGFRIDO DEMASIADO NACIONALISTA

Los efectos de la revolución de 1918 y las perturbaciones sociales de los años siguientes no habían sido superados todavía en 1924 y nada bueno habían deparado para la en un tiempo justamente famosa cultura orquestal alemana, como escribí en un artículo que publicó la Bayreuther Blätter. Existía una personalidad sobre todo, cuya superior formación señalé en mi artículo como un ejemplo y estímulo para los músicos alemanes. Era Arturo Toscanini, quién había reorganizado completamente la Scala después de la guerra para devolver a este teatro su antigua fama. Resultado de mi entusiasta referencia fué que se me acusase de «falta de sentimiento nacional», porque me había atrevido a estimar el valer de un extranjero por encima de los pertenecientes a nuestra «Kultur» propia.

Me encogí de hombros. Sigfrido Wagner me habló sobre la desfavorable acogida que había tenido mi artículo; a la vez me informó de que Toscanini había dado a conocer su gran deseo de dirigir en Bayreuth y que estaba dispuesto a aceptar cualquier sacrificio en el caso de que se le invitase. Cuando

yo insistí de inmediato para que el maestro fuera invitado a dirigir Tristán en los Festivales de 1925, la única respuesta fué: «Para un extranjero no hay lugar en Bayreuth». Mis objeciones no tuvieron valor, porque Sigfrido Wagner era muy obcecado. Por otra parte, temía que Toscanini se hiciera intolerante y perturbara la paz del ambiente de Bayreuth con sus demandas.

Pocos años después, Toscanini alcanzó en Bayreuth mucha más fama y éxito material que podría haber disfrutado en 1925. Wahnfried modificó su actitud. Una verdadera histeria por Toscanini invadió el lugar y causó más de una molestia al sencillo maestro. ¡Fué como si Hans Richter, Félix Mottl y Karl Muck no hubieran nunca existido!

DESVENTAJAS DE LA TRADICION

Entre tanto el día de apertura con Los Maestros Cantores se acercaba, preparado con devoción y piadoso cuidado. Cada uno era consciente de lo que significaba aquella ocasión en la cual, después de diez años, volvía a alzarse el telón en el escenario de Ricardo Wagner.

A pesar del éxito de esta interpretación, no me hice muchas ilusiones. Había comprobado en Dresde lo que era posible realizar con unos Maestros Cantores que se acercaban mucho más a lo que yo deseaba. En realidad, la orquesta era excelente; los coros preparados por Ruedel eran admirables; la dirección de escena de Sigfrido Wagner, magistral. Pero igual que en Dresde, las limitaciones venían por parte de algunos cantantes. Y lo molesto en este caso era que en la Villa Wahnfried sólo encontré oídos sordos para corregir tales defectos. La lealtad a los viejos colaboradores se ejercía en detrimento del arte.

Sigfrido había descubierto que no sólo por la voz se debía juzgar a un cantante de ópera, sino por su entera personalidad. Un Sigfrido de la Tetralogía, por ejemplo, no debía pesar más de trescientas libras y ser alto y delgado. Por desgracia, era muy difícil encontrar una buena apariencia que se combinara con una hermosa voz, suficiente técnica y musicalidad. Todas las sugerencias que hice en la Villa Wahnfried para corregir ciertos defectos, fueron acogidas con indulgentes sonrisas.

(De «Recuerdos de mi vida» de Fritz Busch).

EDICIONES

Jaime Pahissa.—«*Vida y obra de Manuel de Falla*». *Ediciones Ricordi Americana. Colección Músicos Célebres. Buenos Aires. 1947.*

El compositor catalán Jaime Pahissa, hace años residente en Argentina, ha enriquecido la colección de biografías de músicos que publica Ricordi Americana con un volumen, bellamente presentado, sobre Manuel de Falla. Pahissa tuvo ocasión de estar en contacto con el primero de los músicos españoles contemporáneos durante la permanencia de éste en Córdoba. Visitó con una relativa frecuencia la casita de Alta Gracia donde el maestro trabajó los últimos años de su vida y donde la muerte vino a sorprenderle. Esta cercanía a Falla pudo haber sido de gran importancia para el libro que consideramos, siempre que hubieran existido otras cercanías. Pero, por la muy distinta posición que Pahissa y Falla ocupan en la música española y por lo ajeno de sus temperamentos y credos estéticos, el biógrafo, con toda la admiración y buena voluntad que guía a su pluma, no ha podido salvar distancias en cierto modo insuperables. «Vida y Obra de Manuel de Falla» es muy inferior en cuanto a interpretación profunda de la personalidad de que trata que el con justicia famoso «Manuel de Falla» escrito por Roland-Manuel. En el estudio de la obra, tampoco supera el libro escrito con este propósito concreto por J. B. Trend. Ofrece sí sobre los dos la ventaja de su reciente publicación, que ha permitido completar en detalles el material biográfico y recoger algunas interpretaciones de fecha más reciente sobre la obra de Falla. En cambio de ello, falta la mayor aportación que esperábamos fervientemente al abrir estas páginas. De «La Atlántida» nada concreto se nos dice, a no ser que se trata de un oratorio, considerable por su contenido y por su extensión, escrito para solos, coros y orquesta; datos ya conocidos. ¿Cuál es el estado real en que se encuentra una partitura rodeada de tanto misterio?, ¿hasta qué punto resume la caudalosa experiencia de su autor, como fruto que es de años prolongados de trabajo?

Al parecer, «La Atlántida» ha sido embarcada para España junto con los borradores y papeles en que el maestro se ocupó desde el estreno del Concierto para Clavincembalo. Después de esta obra sólo se ha interpretado como nuevo título de Falla la Suite «Homenajes», formada, como es sabido, por transcripciones orquestales de las piezas que consagró a la memoria de Debussy y Dukas, más unas páginas sobre temas de «La Celestina» de Felipe Pedrell. Si el más completo absurdo no rige las cosas de la música española, como las demás cosas, confiemos en que por estas fechas la suprema creación de Falla esté en manos de Ernesto Halffter, su mejor discípulo, y que pronto podamos escucharla en la revisión de lo terminado y por terminar que únicamente Halffter puede llevar a cabo con fidelidad al espíritu de que nació.

Nada más habría que agregar en la reseña de este libro. Sin embargo, y para que no se me culpe de caprichoso en mis apreciaciones, ofreceré la siguiente muestra del criterio de Pahissa al juzgar la producción de Falla. Dice Pahissa: «El Amor Brujo es acaso la obra más acabada y definitiva de Falla». Ni con el semi comprometedor *acaso* puede a estas alturas emitirse tal opinión. Menos aún para declarar poco después que la Pantomima de «El Amor Brujo», la página más débil de este ballet y de todo lo escrito por su autor, es uno de sus mejores momentos. En este caso, como en muchos otros a lo largo del libro que comentamos, se llega a sospechar que Jaime Pahissa no siente lo medular del estilo de Falla y, sin entrar en el fondo de su genio, goza casi en exclusivo de lo superficial y accesorio en la preclara personalidad.

S. V.

Dika Newlin.—«*Bruckner, Mahler, Schönberg*». *King's Crown Press.*
Nueva York. 1947.

Dika Newlin, hoy Profesor Auxiliar de Música en el Western Maryland College de Estados Unidos, fué discípula de Composición de Arnold Schönberg en California. Subyugada por la especie de mágica personalidad del músico austriaco, caso que se repite con frecuencia, consagró su tesis de licenciatura al estudio de su maestro y de sus antecesores inmediatos. Dicha tesis fué la base para el libro a que nos referimos. Considerado desde este punto de vista, merece los mayores elogios. Incluso en aquel país, donde los estudios musicales se siguen con rigor absoluto en el plano científico, han de ser raros los trabajos de fin de carrera de esta categoría. Pero el libro se ha lanzado a la generalidad de los lectores, muy lejos de sus fines específicos, y debe ser otra la posición adoptada al juzgarle.

La música y los músicos del post-romanticismo y de comienzos de siglo se encuentran todavía pendientes de una revisión objetiva de sus valores. Cuantos aportes se encaminen hacia tal revisión deben ser acogidos con entusiasmo, no importa sus limitaciones. En último caso, significarán una acumulación de materiales útiles para el investigador que, con mayor amplitud de miras, considere este período cuando las aguas se clarifiquen. Dika Newlin recoge en su libro interesantes sugerencias y originales conceptos sobre la estética y la técnica de Bruckner, Mahler y Schönberg. Los señala como fruto de un mismo ambiente, que analiza con detenimiento,—el vienés, en el paso del siglo XIX al nuestro,—y pretende establecer entre ellos una línea lógica de evolución. En este segundo propósito, fracasa. Lo que es muy lamentable, por tratarse del fundamento de su obra. El lector a duras penas logra descubrir qué relación verdadera existe entre esos tres músicos ni por qué caminos se llega al arte de Schönberg, después de las últimas conse-

cuencias alcanzadas por Bruckner y Mahler dentro del legado común de la técnica, armónica y orquestal, wagneriana.

S. V.

Marc Pincherle.—«Antonio Vivaldi». Ediciones Fleury. París. 1948.

Marc Pincherle empezó a recoger apuntes sobre su «Vivaldi» antes de la guerra de 1914, proponiéndose hacer de este estudio una tesis de doctorado en Letras para la Sorbona. En los primeros meses de las hostilidades, un obús pulverizó sus manuscritos. Pincherle se armó de paciencia y, al terminarse la guerra, se puso nuevamente a la obra. Un viaje a Italia le permitió descubrir nuevas fuentes de información y, de descubrimiento en descubrimiento, su tema se ensanchó tanto que le fué preciso limitarlo. Los dos volúmenes que hoy nos ofrece comprenden solamente la música instrumental, dejando para mejor ocasión el estudio de la producción vocal y dramática del maestro italiano. El primer tomo, adornado con numerosas ilustraciones, retratos y facsímiles, está consagrado a la biografía y análisis de las obras; el segundo constituye un inventario metódico, por temas, de la copiosa producción instrumental de Vivaldi, incluyendo la mención de todas las transcripciones modernas.

Al paso de sus investigaciones, el autor descubrió algunas singulares supercherías. Intrigado por la forma inesperada de un Concierto cuyo segundo movimiento, de carácter elegíaco, le recordaba una sonata de Locatelli, se empeñó en descubrir a toda costa el manuscrito original de este trozo. Kreisler, que suele tocarlo en sus recitales, acabó confesándole ser el autor; trampa anodina, si se la compara a algunas falsificaciones apoyadas en documentos truncos no tan raras en el dominio de la musicología.

R. D.

J. G. Prod'homme.—«Gluck». Ediciones S.E.F.I. París. 1948.

El «Gluck» de J. G. Prod'homme nos convida a un paseo a través de la Europa del siglo XVIII; paseo instructivo y agradable, porque nos pone frente a personajes ilustres o curiosos y nos hace penetrar en sitios infinitamente variados. El destino del «juglar de Bohemia» fué, en efecto, de los más singulares que pueden considerarse y su biógrafo ha sabido aclarar los puntos que hasta aquí permanecían oscuros.

Muchos errores se han repetido a propósito de Gluck sobre todo en cuanto a sus orígenes. Su infancia y su juventud eran mal conocidas. Gracias a los más recientes trabajos de los musicólogos alemanes y a sus propios descubrimientos, J. G. Prod'homme nos revela detalles de gran interés. Asimismo, nadie hasta ahora señaló con la precisión que conviene la importancia de las primeras obras de Gluck, particularmente de los ballets como *Il convitato*

di pietra (Don Juan), que se representó en Viena en 1761, y de las óperas cómicas francesas, como *La Fausse Esclave*, estrenada en 1758, y seguida de cerca por *L'Isle de Merlin*, *L'Arbre enchanté*, *Cythere assiégée*, *Le Diable à quatre*, *L'Ivrogne corrigé*, *Le Cadi dupé* y, por fin, *Orfeo et Euridice*, estrenada en Viena en 1762. El autor nos muestra a Gluck como al creador de un género en que demostró, si no más ingenio, más musicalidad que la mayor parte de sus contemporáneos franceses. Numerosas citaciones y análisis de obras de este período lo demuestran.

J. G. Prod'homme ha explorado fructuosamente los escritos, memorias y correspondencias de los contemporáneos; los extractos que publica contribuyen a dar a su libro mucha vida, colocándonos, puede decirse, en la atmósfera de un tiempo, que fué el de María Teresa y María Antonieta. Viena y París, con sus intrigas, sus pasiones, reviven, en estas páginas en que la erudición del autor, su conocimiento profundo de las obras y de los hombres, se afirman a cada paso sin la menor pedantería, haciendo de su libro, sólidamente documentado, una lectura de las más amenas.

R. D.

Igor Strawinsky.—«Orfeo» (*Ballet*). Ed. Boosey & Hawkes, Londres. 1948.

Un nuevo ballet se agrega ahora a la lista de obras que, dentro de este género, llenan casi el ochenta por ciento de la producción del gran músico ruso-francés-americano. El tema escogido por Strawinsky para su última obra ha sido motivo de inspiración para un crecido número de composiciones dramáticas a lo largo de la historia y lo trata dentro de una representación coreográfica que dura treinta minutos y con una partitura reducida en comparación al número de instrumentos empleados en sus primeros ballets.

El neo-clasicismo strawinskiano, que en forma tan completa comenzara a manifestarse en *Apollo* y *Persephone*, está presente en *Orfeo*, con el solo agregado de aquellos elementos que durante los últimos años se han incorporado al estilo del compositor haciendo de éste tal vez uno de los de mayor nobleza y emotividad que existan en la música contemporánea. El especial empleo del contrapunto lineal, claramente planteado en una obra que sólo precede en algunos meses al *Orfeo*,—su *Sinfonía en Tres Movimientos*—llega aquí a constituir un elemento abiertamente predominante como expresión musical asociada a la acción de la danza. Dicho propósito se ve recalcado a lo largo de la partitura por un consciente aprovechamiento de los espacios vacíos entre las voces reales, matizado por constantes y acertados cambios de coloridos instrumentales dentro de cada una de ellas. En el total de la obra, hay sólo algunos compases tratados en «tutti», cuando las Bacantes lanzan su ataque final a *Orfeo*, lo que contribuye en forma efectiva a la claridad de los propósitos horizontales trazados por el compositor como base de su partitura y a dar relieve dramático a la citada esce-

na. En ésta se nos presenta Strawinsky dentro de los atributos más geniales de sus aciertos dramáticos. El climax del referido «tutti» se produce sobre un acorde perfecto de La menor sobre un agrio Sol sostenido en el bajo. El empleo de esta simple columna armónica, esparcida en el total de la orquesta, aparece, por contraste con el resto de la obra tratada polifónicamente, con el maravilloso efecto dramático con que el músico tratara los acordes de introducción de su Sinfonía de los Salmos. Sin embargo, ésta es quizá la única escena que se mueve dentro de esa típica estructuración rítmica propia de las obras anteriores del compositor. Digo esto porque en general la obra está basada en líneas melódicas de carácter ondulante, muchas de ellas con un vuelo que podría ser característico a las creaciones dramáticas de Mozart o Haendel. El Aria de Orfeo, llevada por oboes y corno inglés, pertenece a las melodías que no presentan inconvenientes para ser «tarareadas» por aquellos que no creen en la música mientras ésta no ofrece esta facilidad. El universalismo melódico del Orfeo es en el fondo un producto del lirismo de todas las épocas, donde tan pronto Strawinsky aparece evocando el concepto que sobre éste se formaran los músicos de la Camerata Florentina, el que al través del Barroco llegara a Gluck, y aún el que, pasado por el tamiz del Romanticismo, fuera el arma de batalla del propio Tchaikowsky. Ello es lo que primordialmente hace de la obra comentada una creación de fácil acceso aún al público menos versado en la música de nuestros días.

El trabajo armónico se mueve dentro de lo que podrían llamarse los cánones más convencionales del tonalismo clásico, ornamentado con elementos de raigambre contemporánea, como también en un tratamiento de audaces choques verticales, consecuencia directa de la conducción de las voces y suavizado sabiamente por ciertos recursos de orquestación apropiados al caso.

Los más simples elementos contrapuntísticos, como ser el tratamiento polifónico a dos voces entregado a instrumentos del mismo tipo, es común en la partitura de Orfeo: dos fagotes en la Escena Vernal del primer cuadro, dos oboes en el Aria de Orfeo, dos cornos en movimiento fugado en la escena final, Apoteosis de Orfeo, basada en el tema que antes se había hecho presente en el *Pas de Deux*.

El empleo del arpa como parte integrante del movimiento polifónico no es raro en Strawinsky, puesto que ya en su Sinfonía en Tres Movimientos había tratado el segundo de ellos dentro de este concepto, apartándose así del obligado «arpeggiando» o «glissando» que los compositores impresionistas parecen haber legado a la posteridad como algo inviolable en la escritura de este instrumento.

En resumen, el Orfeo de Strawinsky, fuera de aquellas características que envuelve la coreografía, en el presente caso realizada por George Balanchine y la cual no hemos ni intentado comentar, es una obra que presenta al músico en la máxima perfección obtenida dentro del giro que su estilo ha tomado en los últimos años, acentuado por su larga experiencia en el campo del ballet.

La partitura de bolsillo de la editorial Boosey & Hawkes, aunque acompañada de una larga fe de erratas, es clara, bien dispuesta y cumple con el interesante propósito de difundir la obra del más genial de los compositores de nuestros tiempos.

J. O. S.

Enciclopedia Espasa. Suplementos de 1936-39 y de 1940-41. Editorial Espasa. Madrid-Barcelona.

Los tomos suplementarios de la Enciclopedia Espasa, correspondientes a los años 1936 al 41, acaban de llegar a nuestro país. En su parte musical, ambos grandes tomos presentan un interés destacado para nosotros, porque el director de esa sección de la importante enciclopedia y principal colaborador ha sido el musicólogo chileno Carlos Lavín, colaborador también de esta revista y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Carlos Lavín se encargó de la parte musical de la Enciclopedia Espasa durante los años azarosos de la guerra civil española. En su residencia de Barcelona, prosiguió una labor de investigador y de publicista, múltiple e intensa, cuyas características más destacadas se recogen en el gran número de escritos debidos a su pluma que estos tomos recogen. Casi la totalidad de las biografías de compositores, intérpretes, críticos e historiadores de la música contenidas en los volúmenes que comentamos han sido redactadas o completadas por Carlos Lavín; igualmente son fruto de su acucioso trabajo la mayoría de las biografías y estudios que figuran sobre personalidades iberoamericanas en general y sobre los más importantes acontecimientos producidos en el mundo artístico de la América Latina durante esos siete años. Sin embargo, no son ambos aspectos los de mayor relieve en la labor realizada por Carlos Lavín para la Espasa. Sobrepásanlos en interés una extensa Crónica Musical, que abarca la actividad de cuarenta países donde la cultura musical tiene desarrollo más espléndido en todo el mundo; una monografía sobre el Jazz de extraordinario valor documental y amena prosa y una monografía sobre el ballet y la danza artística del siglo XIX. Las dos monografías están profusamente ilustradas con fotografías y ejemplos musicales.

S. V.

Ernesto de La Guardia. «El Anillo del Nibelungo». Traducción del texto y análisis de las partituras. Biblioteca de Manuales Musicales. Edición Ricordi Americana. Buenos Aires. 1948.

Hace ya algunos años, el estudioso argentino de la música, Ernesto de La Guardia, ofreció una traducción completa y un análisis musical de la obra capital de Wagner: la tetralogía «El Anillo del Nibelungo». La obra fué acogida como merecía y la edición no tardó mucho en agotarse. Ricordi ha vuelto ahora a ofrecer el estu-

dio de La Guardia sobre la Tetralogía, con una cuidadosa revisión, hecha por el autor, de la edición primera. La obra, que abarca dos tomos de la Biblioteca de Manuales de Música, se distribuye entre una exposición cronológica del proceso de creación de la ingente serie de dramas líricos en que ocupó el genio de Wagner la mayor parte de su vida, y un estudio minucioso de cuantos elementos artísticos intervienen en cada uno de los cuatro dramas. El texto literario, en exigente versión castellana, precede, como dijimos, al análisis de las partituras.

S. V.

LIBROS APARECIDOS

BIOGRAFÍAS

HUTCHING, ARTHUR, *Delius*. Macmillan Ltd. Nueva York. 1948.

DEMUTH, NORMAN, Albert Roussel. United Music Publishers. Londres, 1948.

HISTORIA

CLOSSON, ERNEST, *History of the Piano*. Paul Elek. Londres, 1947.

GAL, HANS, *The Golden Age of Vienna*. Max Parrish. Londres, 1948.

HERBAGE, JULIAN, *The Messiah*. Max Parrish. Londres, 1948.

JEPPESEN, KNUD, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*. Copenhagen, 1943.

PARTITURAS

PROKOFIEFF, SERGE, *Suite Scita*. Op. 20, para orquesta. Partitura de bolsillo. Boosey and Hawkes Ltd. Londres-Nueva York, 1948.

PROKOFIEFF, SERGE, *Chout*. Suite del

ballet, para orquesta. Partitura de bolsillo. Boosey and Hawkes Ltd. Londres-Nueva York, 1948.

STRAWINSKY, IGOR, *Octeto para instrumentos de viento*. Petrushka. Partitura de orquesta, revisión de 1947. Orfeo. Ballet. Partitura de bolsillo. Cuatro Estudios para Orquesta. Sinfonía de Salmos. Partitura de bolsillo. Le Sacre. Partitura de bolsillo. Ediciones Boosey and Hawkes. Londres-Nueva York. 1948.

MILHAUD, DARIUS, *Elegia para violoncello y piano*. Ed. Boosey and Hawkes, Londres-Nueva York, 1948.

ALBINONI, TOMMASO, *Concerto para oboe y piano*. Op. 6, N.º 6 y N.º 3. Colección de Clásicos del Siglo XVII. Boosey and Hawkes. Londres-Nueva York, 1948.

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Trío para Cuerdas*. Op. 45. Un sobreviviente de Varsovia, para narrador, coros y orquesta. Kol Nidre, para narrador, coros y orquesta. Ed. Bomart Music Publications. Nueva York, 1948.

REVISTA DE REVISTAS

Polyfonia. Año III. N.º 23. Diciembre, 1948. Buenos Aires.

Música y músicos del Brasil

Aspectos de la música culta en el Perú actual

La compositora chilena María Luisa Sepúlveda

Actividades musicales del país.

Música en el exterior

Noticias, etc.

Gastón O. Talamón

Dr. Jorge O. Pickenhayn

Pedro Núñez N.

Armonía. Año VI. N.º 1. Mayo-Septiembre, 1948. Panamá.

Editorial

Ensayo sobre una historia de la música

Ludwig van Beethoven

Curso práctico de Armonía

La música de cámara

Conciertos, Noticias, etc.

Leo Cardona

F. Hamel

Leo Cardona

A. W. Pollit

Journal of the American Musicological Society. N.º 1. Primavera, 1948. Boston.

Johannes Wolf (1869-1947)	Otto Kinkeldey
On certain manuscripts of Mozart's, hitherto unknown or recently recovered	Alfred Einstein
On the use of scores by Sixteenth-Century musicians	Edward Lowinsky
«Hot» rhythm in negro music	Ricard A. Waterman
Reviews - Communications - Reports.	

The Galpin Society. Journal. N.º 1. Marzo, 1948. Londres.

F. W. Galpin (1858-1945)	F. Geoffrey Rendall
James Talbot's Manuscript	Anthony Baines
Early Orchestras: some Contemporary Accounts	
Studies in Keyboard Temperaments	A. R. Mac Clure
A note on the genealogy of the double bass	Eric Halfpenny
The Cittern and its English Music	Thurston Dart
Notes and Queries	
Book Reviews	

Penguin Music Magazine. N.º VII. Octubre, 1948. Londres.

Through the looking-glass	Ralph Hill
The function of the composer	Christian Darnton
Interpretation-Fact and fancy	Herbert Byard
The Australian scene	Neville Cardus
Rhythm in perspective	F. Bonavia
Grieg's piano music	J. H. Elliot
Personality corner	C. B. Rees
Brains Trust	Julian Herbage
Gramophone commentary	Ralph Hill
New books - New music	
Opera - Ballet - Concerts	
Northern Diary	

Tempo. N.º 9. Otoño, 1948. Londres. Número dedicado a Aarón Copland.

Aaron Copland: A New York Composer	Juan Orrego Salas
Aaron Copland and the American idiom	Wilfrid Mellers
The Third Symphony of Aaron Copland	Arthur V. Berger
Book guide - Record guide	
Notes and news	

Music. N.º 4. Verano 1948. Londres.

Anton Bruckner	Neville Cardus
The English folk song jubilee	Frank Howes
Laughter in the Opera House	Stephen Williams
Music in the world to-day: Great Britain	Scott Goddard

Music in the world to-day: American music
 Music in the world to-day: British music in the
 American Zone of Germany
 Humour in music
 The Story of Music: The Early Middle Ages
 Music in London
 Record Reviews
 Book Reviews

Howard Mac Kinney

John Culshaw
 Arthur Hutchings
 Thurston Dart
 Charles Stuart

Music. N.º 1. Otoño, 1948. Londres.

Music of Latin American
 The great concertos
 The Story of Music: The late middle ages
 Humour in music
 Music in Great Britain
 Record Review
 Recordings and «difficult» Music
 The artist's opinion
 Music in London
 Book Reviews

Norman Fraser
 Denis Stevens
 Thurston Dart
 Arthur Hutchings
 Scott Goddard

George Dannett
 Anatole Fistoulari

INDICE

1.º—DE NUMEROS PUBLICADOS DURANTE EL AÑO 4.º DE ESTA REVISTA

N.º 28. Abril-Mayo, 1948.

PÁG.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Música de la tierra de nadie.....	3
VICENTE T. MENDOZA.—La canción chilena en México.....	7
ELISA GAYÁN.—La Primera Convención de Educadores Musicales	22
PANORAMA EUROPEO:	
Nueva música francesa, por FRANCIS POULENC.....	28
La música en Italia desde 1944, por ALFREDO CASELLA.....	31
La música checa de post-guerra, por KAREL REINER.....	33
Situación actual de la música en Hungría, por IMRE KUN	36
Noticiario de otros países.....	36
MUSICA Y VIDA, por JUAN ORREGO SALAS.—Geometría Musical	39
CRONICA RETROSPECTIVA.—Recuerdos sobre la formación de un músico.....	53
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.	
—La música y la Universidad de San Felipe.....	55
CRONICA, EDICIONES, LIBROS, REVISTAS, ETC.	

N.º 29. Junio-Julio, 1948.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—La Facultad de Ciencias y Artes Musicales.....	3
PONCE Y LÓPEZ BUCHARDO.—Dos grandes pérdidas para la música americana.....	6
VICENTE SALAS VIU.—La Primera Sinfonía de Santa Cruz.....	9
HELENE JOURDAN-MORHANGE.—Ravel a los diez años de su muerte	15
El formalismo de los compositores soviéticos.....	19
MUSICA Y VIDA, por JUAN ORREGO SALAS.—Falsa erudición antes que música.....	22
CRONICA RETROSPECTIVA.—Impresiones de un Premio de Roma.....	24
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.	
—El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno.....	46
CRONICA, EDICIONES, REVISTAS, etc.	

N.º 30. Agosto-Septiembre, 1948. Número dedicado a Enrique Soro.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Enrique Soro y nuestra música.....	3
Noticia biográfica.....	7
Primeras obras de Soro.....	9

	Pág.
VICENTE SALAS VIU.—Enrique Soro en el movimiento musical de Chile.....	10
JUAN ORREGO SALAS.—El empleo de la forma en la música de Soro.....	18
DANIEL QUIROGA NOVOA.—Música de cámara de Soro.....	24
Catálogo de las obras de Enrique Soro.....	31
CRONICA RETROSPECTIVA.—Tolstoi en una velada musical EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.	61
—Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho.....	63
CRONICA, EDICIONES, LIBROS, REVISTAS, etc.	

N.º 31. Octubre-Noviembre, 1948.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Jerarquía musical de Chile.....	3
CARLOS LAVÍN.—Nuestra Señora de Las Peñas (1.ª parte).....	9
ALBERTO GINASTERA.—Notas sobre la música moderna argentina	21
JUAN ORREGO SALAS.—La tragedia del pianista.....	29
CRONICA RETROSPECTIVA.—Sensibilidad y clarividencia	66
EL RINCON DE LA HISTORIA, por EUGENIO PEREIRA SALAS.	
—La llegada de los «Negro Spirituals» a Chile.....	68
CRONICA, EDICIONES, LIBROS, REVISTAS, etc.	

N.º 32.—Diciembre, 1948 - Enero, 1949.

EDITORIAL, por DOMINGO SANTA CRUZ.—Premios y Festivales	3
Los Primeros Festivales Chilenos.....	11
CHARLES STUART.—Las últimas obras de Strawinsky.....	19
CARLOS LAVÍN.—Nuestra Señora de Las Peñas (2.ª parte).....	27
MUSICA Y VIDA, por JUAN ORREGO SALAS.—La crítica frente a la música.....	41
CRONICA RETROSPECTIVA.—Fritz Busch en una ocasión memorable.....	54
CRONICA, EDICIONES, LIBROS, REVISTAS, etc.	

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

CASELLA, ALFREDO.—La música en Italia desde 1944, N.º 28.....	31
CLAVERO, LUIS ALBERTO.—El flautista Gonçalves Liserra, N.º 28.....	50
DUMESNIL, RENÉ:	
EDICIONES MUSICALES:	
Marc Pincherle: «Antonio Vivaldi», N.º 32.....	58
J. G. Prod'homme: «Gluck», N.º 32.....	58
GAYÁN, ELISA.—La Primera Convención de Educadores Musicales, N.º 28	22
GINASTERA, ALBERTO.—Notas sobre la música moderna argentina, N.º 31	21
JOURDAN-MORHANGE, HÉLÈNE.—Ravel, a los diez años de su muerte, N.º 29.....	15
KUN, IMRE.—Situación actual de la música en Hungría, N.º 28.....	36
LAVÍN, CARLOS.—Nuestra Señora de Las Peñas, (1.ª parte), N.º 31.....	9
Nuestra Señora de Las Peñas, (2.ª parte), N.º 32.....	27

	Pág.
MENDOZA, VICENTE T.—La canción chilena en México, N.º 28	7
ORREGO SALAS, JUAN.—El empleo de la forma en la música de Soro, N.º 30	18
La tragedia del pianista, N.º 31	29
MUSICA Y VIDA:	
Geometría Musical, N.º 28	39
Falsa erudición antes que música, N.º 29	22
La crítica frente a la música, N.º 32	41
EDICIONES MUSICALES:	
Héctor Villa-Lobos, «Piezas Infantiles sobre temas del folklore brasileño», N.º 28	59
Alberto Ginastera, «Dúo para flauta y oboe», N.º 28	61
José Ardévol, «Tercera y Cuarta Sonata a Tres», N.º 28	63
Rodolfo Halffter, «Sonata para piano», N.º 31	72
José Pablo Moncayo, «Tres piezas para piano», N.º 31	73
Igor Strawinsky, «Orfeo», N.º 32	59
PEREIRA SALAS, EUGENIO:	
EL RINCON DE LA HISTORIA:	
La música y la Universidad de San Felipe, N.º 28	55
El Presidente Mitre visita en Concepción a un músico chileno, N.º 29	46
Una zamacueca erudita para los días del Dieciocho, N.º 30	63
La llegada de los «Negro Spirituals» a Chile, N.º 31	68
EDICIONES MUSICALES:	
Marius Barbeau, «Folk-Songs of Canada», N.º 28	64
Juan Liscano, «Apuntes para la investigación del Negro en Vene- zuela. Sus instrumentos de música», N.º 28	65
Marius Barbeau, Arthur Lismer, Arthur Bourinot, «Come a Sing- ing», N.º 29	50
Margaret Bradford Boni (ed.) «Fireside Book of Folk Song», N.º 29	50
Vicente T. Mendoza, «La Décima en México», N.º 30	70
Bonifacio Gil, «Hallazgo hecho de veintiocho canciones populares de Extremadura en los años de 1884-1885», N.º 30	71
POULENC, FRANCIS.—Nueva música francesa, N.º 28	28
QUIROGA, DANIEL.—Música de Cámara de Soro, N.º 30	24
CRITICA DE CONCIERTOS: N.º 28, pág. 46.—N.º 29, pág. 28.—N.º 30, pág. 41.—N.º 31, pág. 41, N.º 32	45
REINER, KAREL.—La música checa de post-guerra, N.º 28	33
SALAS VIU, VICENTE.—La Primera Sinfonía de Santa Cruz, N.º 29	9
Enrique Soro en el movimiento musical de Chile, N.º 30	10
EDICIONES MUSICALES:	
Manuel de Falla, «Escritos», N.º 28	57
J. Gaudfroy, «Histoire de la Musique Française», N.º 28	58
Paul Collaer, «Darius Milhaud», N.º 28	64
Roberto García Morillo, «Rimsky Korsakoff», N.º 29	47
Hall, Fernau, «Ballet», N.º 29	48
Arnold Schönberg, «Theory of Harmony», N.º 30	65
Eugenio Pereira S., «El Centenario de la Canción Nacional», N.º 30	68

	Pág.
Juan Orrego S., «Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón», N.º 30.....	68
Paul Dukas, «Ecrits sur la Musique», N.º 31.....	69
Alfonso Puig, «Ballet y Baile Español», N.º 31.....	70
Edgardo Martín y León Argeliers, «Textos varios del Conserva- torio Municipal de La Habana», N.º 31.....	71
Lotte Lehmann, «My Many Lives», N.º 31.....	74
Jaime Pahissa, «Vida y obra de Manuel de Falla», N.º 32.....	56
Dika Newlin, «Bruckner, Mahler, Schönberg», N.º 32.....	57
Enciclopedia Espasa. Suplementos de 1936-39 y 1940-41, N.º 32.	61
Ernesto de la Guardia, «El Anillo del Nibelungo», N.º 32.....	61
SANTA CRUZ, DOMINGO:	
EDITORIALES:	
N.º 28. Música de la tierra de nadie.....	3
N.º 29. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales.....	3
N.º 30. Enrique Soro y nuestra música.....	3
N.º 31. Jerarquía musical de Chile.....	3
N.º 32. Premios y Festivales.....	3
STUART, CHARLES.—Las últimas obras de Strawinsky, N.º 32.....	19

3.º—DE PRIMERAS AUDICIONES Y COMPOSICIONES CHILENAS

ACEVEDO, REMIGIO.—Las Tres Pascualas, N.º 32.....	15
Tres piezas para violín, cello y piano, N.º 32.....	16
ALLENDE, PEDRO H.—Tonadas para piano, N.º 28.....	46
AMENGUAL, RENÉ.—Sonata para violín y piano, N.º 30.....	53
Anónimo.—Ocho Danzas Inglesas, N.º 30.....	49
BACH, CARLOS FELIPE M.—Sinfonía N.º 3 en Do mayor, N.º 30.....	45
BACH, JUAN CRISTIÁN.—Sinfonía en Si bemol mayor, N.º 29.....	31
BACH, JUAN SEBASTIÁN.—Suite N.º 4 en Re mayor, N.º 31.....	42
Ballet.—La Gran Ciudad, N.º 30.....	56
Baile en la Antigua Viena, N.º 30.....	57
La Mesa Verde, N.º 31.....	47
Juventud, N.º 31.....	49
BECERRA, GUSTAVO.—Sonata para violín y piano, N.º 30.....	52
BERLIOZ, HÉCTOR.—Romeo y Julieta, N.º 30.....	42
BISQUERTT, PRÓSPERO.—Sayeda, N.º 31.....	45
1945. Poema Sinfónico, N.º 32.....	15
BRITTEN, BENJAMÍN.—Variaciones sobre un tema de Purcell, N.º 30....	47
CANDIANI, SALVADOR.—Segunda Sinfonía en Sol menor, N.º 32.....	15
CASANOVA, JUAN.—Estampas Chilenas, N.º 29.....	30
DVORAK, ANTON.—Carnaval. Obertura, N.º 30.....	45
GIARDA, LUIS STEFANO.—Obertura Romántica, N.º 32.....	45
Konzertstück, para cello y orquesta, N.º 32.....	45
Afectos Ignorados, N.º 32.....	46
Elegía, N.º 32.....	46
Más allá de la Muerte, N.º 32.....	46
GRETRY, ANDRÉ.—Suite, N.º 30.....	45

	Pág.
HAENDEL-KINDLER.—Preludio y Fuga en Re menor, N.º 30.....	44
HELFRITZ, HANS.—Concierto para saxofón y orquesta, N.º 32.....	15
Cuarteto de cuerdas N.º 1, N.º 32.....	16
HONEGGER, ARTHUR.—Sinfonía Litúrgica, N.º 30.....	47
IBERT, JACQUES.—Divertimento para orquesta, N.º 29.....	29
ISAMITT, CARLOS.—Canciones Araucanas, N.º 30.....	55
Tres Arabescos para piano, N.º 32.....	16
LALO, EDOUARD.—Concierto en Re menor para violoncello y orquesta, N.º 29.....	29
LENG, ALFONDO.—Canto de Invierto, N.º 30.....	46
LETELIER, ALFONSO.—Pinares, N.º 28.....	52
Poema para viola y piano, N.º 30.....	53
Villancico N.º 3, N.º 31.....	57
Tercer Soneto de la Muerte, N.º 32.....	14
Variaciones para piano, N.º 32.....	16
LETELIER VALDÉS, MIGUEL.—Mañana en Las Condes, N.º 31.....	57
LIEBERMANN.—Furioso, N.º 30.....	41
LISZT, FRANZ.—Orfeo, N.º 30.....	41
MARTIN, FRANCK.—Sinfonía Concertante, N.º 30.....	49
MARTINON, JEAN.—Himno a la Vida, N.º 30.....	47
MENDELSSOHN, FÉLIX.—Sinfonía N.º 5 (De la Reforma), N.º 30.....	43
MILHAUD, DARIUS.—La Creación del Mundo, N.º 30.....	47
MONTECINO, ALFONSO.—Cuarteto N.º 1, N.º 32.....	16
MOZART, WOLFGANG A.—Sinfonía N.º 29 en La mayor, N.º 30.....	44
ORREGO SALAS, JUAN.—Cantata de Navidad. N.º 28, pág. 45.—N.º 29....	28
Variaciones sobre un pregón. N.º 28, pág. 46.—N.º 29.....	36
Obertura Festiva, N.º 29.....	29
Cantos de Advenimiento, N.º 30.....	53
Sonata para violín y piano, N.º 32.....	16
Canciones Castellanas, N.º 32.....	16
ORTIZ, EMMA.—Cuatro Canciones sobre textos de Pablo Neruda, N.º 32..	16
PROKOFIEFF, SERGIO.—Quinta Sinfonía, N.º 29.....	32
PUELMA, ROBERTO.—Concierto para violín y orquesta, N.º 32.....	14
RIESCO, CARLOS.—Semblanzas Chilenas, N.º 30.....	52
Obertura Sinfónica, N.º 32.....	15
SALVIUCCI.—Serenata para once instrumentos, N.º 30.....	48
SANTA CRUZ, DOMINGO.—Viñetas, N.º 28.....	46
Preludios Dramáticos, N.º 28.....	44
Primera Sinfonía en Fa, N.º 29.....	31
Cinco Piezas para orquesta de cuerdas, N.º 30.....	48
Canción de Cuna, N.º 31.....	57
*Sinfonía para cuerdas, N.º 32.....	14
Cuarteto N.º 2, N.º 32.....	16
SCHOENBERG, ARNOLD.—Sinfonía de Cámara, N.º 30.....	49
SCHUBERT, FRANZ.—Cuarta Sinfonía. N.º 29.....	28
SORO, ENRIQUE.—Sonata para violoncello y piano, N.º 32.....	16
Tres Piezas para violín y piano, N.º 32.....	16
SOUBLETTE, SYLVIA.—La Pajita, N.º 31.....	57
URRUTIA BLONDLE, JORGE.—Suite N.º 3, N.º 32.....	15

	Pág.
VERDI, JOSÉ.—Obertura «Juana de Arco», N.º 29.....	32
WAGNER, RICARDO.—Idilio de Sigfried, N.º 30.....	49
WARD, ROBERT.—Sinfonía en Mi mayor, N.º 30.....	46

4.º—DE PERSONAS, INTERPRETES Y CONJUNTOS CITADOS EN LA CRONICA MUSICAL CHILENA

ACEVEDO, REMIGIO.—N.º 32.....	46
AMENGUAL, RENÉ.—N.º 30, pág. 52.—N.º 31.....	37
ARNELLO, ELIANA.—N.º 29.....	27
ARRAU, CLAUDIO.—N.º 30, págs. 42 y.....	51
AVENDAÑO, ABELARDO.—N.º 29.....	27
BAEZA GAJARDO, MARIO.—N.º 30, pág. 38, N.º 31.....	54
BALLET DE LA ESCUELA DE DANZA.—N.º 30, pág. 56.—N.º 31.....	47
BALLET TAMARA BECK.—N.º 28.....	47
BALMACEDA, TERESA.—N.º 31.....	52
BARBIERI, FEDORA.—N.º 31.....	45
BARLETA, ALEJANDRO.—N.º 31.....	52
BARROS, RAQUEL.—N.º 32.....	50
BAZÁN, AMALIA.—N.º 28.....	46
BECERRA, GUSTAVO.—N.º 29, pág. 27.—N.º 30.....	52
BELLO, ENRIQUE.—N.º 30.....	28
BISQUERTT, PRÓSPERO.—N.º 32.....	67
BOETTICHER, LILO.—N.º 30, pág. 56.—N.º 31.....	58
BOTKA, LOLA.—N.º 31.....	48
BOUQUET, SUSANA.—N.º 31.....	45
BUNSTER, PATRICIO.—N.º 30, pág. 57.—N.º 31, págs. 48 y.....	50
CÁCERES, LUIS.—N.º 31.....	50
CAMARDA, NELLA.—N.º 29.....	26
CANALES, MARTA.—N.º 31.....	52
CANDIANI, SALVADOR.—N.º 32.....	47
CANIGLIA, MARÍA.—N.º 31.....	45
CARVAJAL, ARMANDO.—N.º 31, págs. 45 y.....	46
CASANOVA V., JUAN.—N.º 28.....	45
CASSADÓ, GASPAS.—N.º 29.....	34
CEBRÓN, JEAN.—N.º 30.....	57
CERUTI, ANGEL.—N.º 32.....	49
CIUFFARDI, ELENA.—N.º 32.....	46
CLAVERO, ADALBERTO.—N.º 29.....	27
COMPAÑÍA DE ZARZUELAS Y OPERETAS.—N.º 28.....	49
CONCHA, MIGUEL.—N.º 32.....	50
CORO ANA MAGDALENA BACH.—N.º 31.....	52
CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.—N.º 29, pág. 26.—N.º 31.....	54
COROS POLIFÓNICOS DE CONCEPCIÓN.—N.º 31, págs. 39, 42 y.....	43
CORREA, CARMEN.—N.º 29.....	27
CRISTI, RAÚL.—N.º 30.....	58
CULLELL, AGUSTÍN.—N.º 29, pág. 26.—N.º 31.....	58
CULLELL, MARÍA CLARA.—N.º 29.....	27
DAMIANI, VÍCTOR.—N.º 31.....	45

	Pág.
DÍAZ, SERGIO.—N.º 31.....	43
DIVAS, JORGE.—N.º 29.....	27
DOIS, MONCHA.—N.º 31.....	45
DOURTHÉ, TITO.—N.º 28.....	42
DUBINOVSKY, CARLOS.—N.º 29.....	26
ECHEVERRÍA, CECILIA.—N.º 31.....	42
FERNÁNDEZ, HUGO.—N.º 29.....	28
FERNÁNDEZ, OSCAR LORENZO.—N.º 30.....	36
FIGNER, ELENA.—N.º 31.....	51
FISCHER, ZOLTAN.—N.º 28, pág. 42.—N.º 30, pág. 53.—N.º 32.....	49
FISCHER WAISS, EDITH.—N.º 30, pág. 49.—N.º 31.....	52
FLAGSTAD, KIRSTEIN.—N.º 31.....	51
FLIPSE, MARINUS.—N.º 29.....	32
FOCKE, FREE.—N.º 30, págs. 54 y.....	56
FOCKE, RÍA DE.—N.º 30, págs. 45, 54 y.....	56
FUENTES, ARTURO.—N.º 29.....	27
FUENTES, ELBA.—N.º 29, pág. 36.—N.º 31, pág. 42.—N.º 32.....	50
GACITÚA, OSCAR.—N.º 30, pág. 53.—N.º 31, págs. 52 y 58.—N.º 32.....	49
GARRETÓN, MERCEDES.—N.º 29, pág. 35.—N.º 31.....	56
GAYÁN, ELISA.—N.º 30.....	40
GIARDA, LUIS STEFANO.—N.º 32.....	45
GIGLI, BENIAMINO.—N.º 31.....	45
GIGLI, RINA.—N.º 31.....	45
GODOY, GENARO.—N.º 31.....	45
GODOY, LUIS.—N.º 30.....	58
GONÇALVES LISERRA, MOACYR.—N.º 28.....	50
GONZÁLEZ, RUTH.—N.º 32.....	50
GONZÁLEZ, SOFÍA.—N.º 29.....	26
GUTIÉRREZ, ORLANDO.—N.º 29.....	27
HEINLEIN, FEDERICO.—N.º 31.....	52
HELFRTZ, HANS.—N.º 32.....	47
HENING, RUTH.—N.º 30.....	53
HERBST, ERWIN.—N.º 29.....	35
HERMANSENN, BLANCHETTE.—N.º 30.....	57
HERNÁNDEZ, JUVENAL.—N.º 30, pág. 34.—N.º 32.....	18
HERRERA, CELIA.—N.º 29.....	26
HOLZAPFEL, GERMÁN.—N.º 29.....	27
HOFFTER, TERESA.—N.º 31.....	44
ILABACA, OSCAR.—N.º 31.....	42
IRIARTE, ANA.—N.º 32.....	50
ISAMITT, CARLOS.—N.º 32.....	47
JOOSS, KURT.—N.º 31.....	42
KERVAL, DAVID.—N.º 31.....	48
KINDLER, HANS.—N.º 28, pág. 44.—N.º 30.....	38
KOCH, GERMÁN.—N.º 29, pág. 36.—N.º 30.....	54
LASZLOFFY, MARGARITA.—N.º 29, pág. 30.—N.º 30.....	56
LEDERMANN, ERNESTO.—N.º 32.....	49
LEHMAN, RUDY.—N.º 29.....	36
LENER, JENO.—N.º 32.....	44

	Pág.
LENG, ALFONSO.—N.º 31	36
LETELIER, ALFONSO.—N.º 30, pág. 52.—N.º 31, pág. 56.—N.º 32	47
LIETTI, AQUILES.—N.º 31	46
LOEWE, HANS.—N.º 30	53
LONGÁS, FEDERICO.—N.º 28	46
LÓPEZ, ALBERTO.—N.º 31	45
LÓPEZ, ALICIA.—N.º 29, pág. 26.—N.º 32	50
MATTEUCCI, JUAN.—N.º 32	32
MEDINA, ARTURO.—N.º 31, págs. 39 y	43
MELIS, EDGARDO.—N.º 29	27
MELLA, LUIS.—N.º 32	49
MENDOZA, GALVARINO.—N.º 29	27
MICHELIN, BERNARD.—N.º 29, págs. 29 y	33
MONTECINO, ALFONSO.—N.º 28, pág. 45.—N.º 30, pág. 52.—N.º 32	47
MONTERO, MIRLA.—N.º 29	29
MONTES, TILA y JUAN.—N.º 28	51
MORENO SANFUENTES, LUCRECIA.—N.º 29	26
MUÑOZ, SERGIO.—N.º 29	27
NERI, GUILIO.—N.º 31, págs. 45 y	46
ODIAGA, LOLA.—N.º 31	58
OLEA, PEDRO.—N.º 29	27
ORREGO SALAS, JUAN.—N.º 30, pág. 52.—N.º 31, págs. 39-50.—N.º 32	48
ORREGO SALAS, TERESA.—N.º 29	28
ORTIZ, EMMA.—N.º 32	48
O'SCANLAN, ELIANA.—N.º 31	52
OSSA, SERGIO.—N.º 31	56
OTNES, JON.—N.º 28	46
OTVÖS, MAGDALENA.—N.º 29, pág. 36.—N.º 30, págs. 53-54.—N.º 31	58
OYUELA, CLARA.—N.º 31, pág. 42.—N.º 32	50
PARADA, OLINFA.—N.º 28, pág. 42.—N.º 32	50
PASCAL, ENRIQUE.—N.º 28	51
PAULY, GUILLERMO.—N.º 30	57
PEÑA, JORGE.—N.º 29	27
PEREIRA SALAS, EUGENIO.—N.º 30	40
PESCHT, RUDOLF.—N.º 31	48
PEYSER, JUAN.—N.º 28	46
PINTO, INÉS.—N.º 29, pág. 27.—N.º 30, pág. 55.—N.º 31	58
PLAZA, ARABELLA.—N.º 29	45
POZO, DANIEL DEL.—N.º 30	55
PUELMA, ROBERTO.—N.º 32	48
QUINTERO, MANUEL.—N.º 29	26
QUIROGA, DANIEL.—N.º 30	51
RACCAGNI, HERMINIA.—N.º 28, pág. 42.—N.º 31	42
RAMOS, EVELYN.—N.º 32	50
RENARD, ROSITA.—N.º 29	31
REYES, HUMBERTO.—N.º 31	43
RIESCO, CARLOS.—N.º 29, pág. 27.—N.º 30, pág. 52.—N.º 32	48
RÍO, GABRIEL DEL.—N.º 32	50
RODRÍGUEZ, EXEQUIEL.—N.º 30	40

	Pág.
RONCAL, VIRGINIA.—N.º 30, pág. 57.—N.º 31	50
RUDY, DANILO.—N.º 31	42
RUIZ, WAGNER.—N.º 29	27
SALAS, MARIO.—N.º 30	57
SALAS VIU, VICENTE.—N.º 31, pág. 36.—N.º 32	44
SANTA CRUZ, DOMINGO.—N.º 28, pág. 42.—N.º 30, pág. 35.—N.º 31, pág. 37.—N.º 32	48
SAVI, ELVIRA.—N.º 29, pág. 26.—N.º 31	58
SEARLE, JULIA.—N.º 30	54
SILVA, BENJAMÍN.—N.º 29	27
SIMEK, ADOLFO.—N.º 32	46
SORO, ENRIQUE.—N.º 30 (dedicado).—N.º 31, págs. 39.—N.º 32	49
SOUBLETTE, SYLVIA.—N.º 28, pág. 51.—N.º 29, págs. 32-35.—N.º 31, pág. 56.—N.º 32	51
SPAARWATER, JAN.—N.º 32	51
STEFANIAI, EMERIC.—N.º 31	36
STOCK, ILIA.—N.º 29, pág. 26.—N.º 31, págs. 44 y	58
TEVAH, VÍCTOR.—En todos los números repetidas citas.	
THIBAUD, JACQUES.—N.º 29	32
TORO, RAÚL.—N.º 32	50
TRÍO MOYSE.—N.º 30	50
UNANUE, ALFONSO.—N.º 30, pág. 57.—N.º 31	48
URRUTIA B., JORGE.—N.º 30, pág. 35.—N.º 32	49
UTHOFF, ERNST.—N.º 30, pág. 57.—N.º 31	39
VACA, JULIO.—N.º 30	48
VALDÉS, BLANCA.—N.º 29, pág. 35.—N.º 31	56
VALDÉS, GABRIEL.—N.º 31, pág. 56.—N.º 32	51
VALDÉS, MARGARITA.—N.º 31, pág. 56.—N.º 32	51
VALENCIA COURBIS, PEDRO.—N.º 31	36
VALENZUELA, MARIO.—N.º 29, págs. 26 y	27
VALLE, ELIANA.—N.º 29, págs. 26 y	27
VAN VACTOR, DAVID.—N.º 29	28
VILLANUEVA, TERESA.—N.º 29	35
VINAY, RAMÓN.—N.º 31	45
WAGNER, LISSY.—N.º 30, pág. 57.—N.º 31, págs. 48 y	50
WAISS, ELENA.—N.º 30, págs. 48 y	53
WANG, FREDY.—N.º 28, págs. 42-48.—N.º 30, pág. 48.—N.º 32	49
WEISFENBERG, SIGI.—N.º 29	34
WOLF-FERRARI, ERNANO.—N.º 28	43
WÜRT, HERNÁN.—N.º 31, pág. 56.—N.º 32	51
YRARRÁZAVAL, TERESA.—N.º 31, pág. 52.—N.º 32	49