

# REVISTA MUSICAL CHILENA

*publicada por el*  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL  
UNIVERSIDAD DE CHILE



## 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 Vicente Salas Viiu, 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: JUAN ORREGO SALAS

---

AÑO 5.º      Santiago de Chile, Junio-Julio de 1949      N.º 34  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

---

## SUMARIO

### EDITORIAL

<i>Rosita Renard, una artista y un ejemplo</i> . . . . .	3
<i>Ante una nueva etapa</i> . . . . .	6
DOMINGO SANTA CRUZ.— <i>Las normas musicales del Comunismo</i> . . . . .	7
CARLOS LAVÍN.— <i>Las fiestas rituales de La Candelaria</i> . . . . .	26
JUAN ORREGO SALAS.— <i>XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina</i> . . . . .	34

CONCIERTOS . . . . .	53
----------------------	----

### CRONICA

<i>Actividades Chilenas</i> . . . . .	62
<i>Actividades Americanas</i> . . . . .	64
<i>Actividades Europeas</i> . . . . .	66

### EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>Un concierto histórico-musical en 1850</i> . . . . .	69
---	----

EDICIONES . . . . .	70
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	76

## EDITORIAL

### ROSITA RENARD, UNA ARTISTA Y UN EJEMPLO

**E**L 24 del pasado mes de Mayo, dejó de existir la pianista chilena Rosita Renard. Ocupaba la gran artista un puesto de excepción entre nuestros intérpretes de música, desde hace muchos años consagrado también en el primer rango de los valores internacionales. En toda América y en Europa, allá donde llegó con la presencia de su arte la de una personalidad sobremanera rica en espíritu, la noticia del fallecimiento de Rosita Renard ha sido acogida con profundas manifestaciones de un duelo sincero. No sólo la música chilena, sino el arte contemporáneo en general han sufrido una pérdida irreparable.

No hemos de pretender en estas líneas un resumen de la labor desarrollada por Rosita Renard en el doble aspecto que abarcó: como ejecutante y como profesora. Es demasiado pronto para medir en sus consecuencias ilimitables el influjo ejercido por una figura de artista como la suya. Por otra parte, el dolor ante su muerte nos veda la necesaria objetividad. Sin embargo, aun en esta ocasión, hay un aspecto en la obra cumplida por Rosita Renard que resalta entre los muchos otros y de por sí se impone. En Rosita Renard se dieron, unidos en perfecto equilibrio, los atributos de una artista de sensibilidad insuperable con los de un ser humano pródigo de sus dones. Si su compenetración con la música que interpretaba sorprendía por la finura y delicadeza, por el perfecto oficio, por la conciencia de su alta misión, al lado de todo esto brilló siempre una efusión cordial que daba al arte su máxima intensidad de vida. Rosita Renard nos hacía sentir una época, un estilo, un creador de música determinados, porque de ellos nos hablaba con mucho más que el simple conocimiento intelectual. Ahondaba en las esencias de la obra de arte para transmitirnosla con absoluta pureza a través de su temperamento privilegiado. Porque asimilaba y sabía captar cuanto en el arte se encierra, porque sus sentidos

---

recogían hasta el más íntimo matiz con la misma permeabilidad que sus sentimientos, Rosita Renard expresaba lo que es belleza y lo que es emoción en la música, en perfecta alianza de lo uno con lo otro.

Rosita Renard ha dejado en Chile una pléyade de discípulos, de cuya formación se preocupó, tanto en un aspecto formal y técnico como en las esferas menos accesibles de la sensibilidad artística. La obra y el influjo ejercido sobre nuestro ambiente por tan egregia figura continuarán así transmitiéndose a las generaciones sucesivas. La gran artista, en medio de los afanes de su carrera internacional, nunca olvidó la responsabilidad que le cabía cerca de su país. Ejemplo admirable que por nadie ha de ser olvidado. Sacrificó muchas de sus horas, años enteros, incluso con perjuicio para sus triunfos en el exterior, a la misión que se había señalado respecto de su patria. Con auténtica abnegación, sacrificó, cuando era preciso sacrificarla, parte de su gloria exterior a la labor paciente y silenciosa de su cátedra en el Conservatorio Nacional de Música. ¿Cuántos artistas hubieran sido capaces de otro tanto? Rosita Renard no sabía negarse a las obligaciones, por arduas que fueran, que le imponía un estricto sentido de su deber en el desarrollo del arte chileno de nuestro tiempo.

Una somera relación de las actividades desplegadas por Rosita Renard en su labor artística, destaca con fuerza mayor que ningún calificativo el doble aspecto de ella que glosamos: la altura a que elevó el nombre de Chile y de su presente musical en el extranjero; la austeridad y el esfuerzo con que, dentro de Chile, contribuyó a enriquecer la música con su copiosa experiencia.

Rosita Renard ingresó en muy temprana edad al Conservatorio Nacional de Música, como alumna del profesor de piano Don Roberto Duncker. Al terminar sus estudios, en 1908, los extraordinarios méritos demostrados como concertista hicieron que el Estado chileno la pensionase en Alemania para el perfeccionamiento de su técnica. Fué en este país discípula del famoso Martín Krausse, discípulo a su vez de Liszt; después de una jira de conciertos por Europa, que consolidó su naciente prestigio internacional, regresó a Chile en 1914 para ofrecer diversas actuaciones. En 1915 hizo su primer viaje a los Estados Unidos, donde sus recitales de solista y su participación en conciertos de las orquestas de mayor relieve en Nueva York, Boston y Chicago prolongaron la fama de que ya disfrutaba como una de las primeras figuras en su instrumento. En 1919, visita México, de paso para Chile, donde permanece hasta

---

1921, fecha en la que se traslada de nuevo a Alemania. Por varios años, las principales ciudades de Europa y de los Estados Unidos admiran a la excepcional intérprete. En 1930, el Conservatorio Nacional la contrata como profesora de Piano y Profesora-jefe del Departamento de Instrumentos de Teclado del mismo centro educacional. Alterna en este lapso, que cubre once años, su labor de profesora con repetidas actuaciones en los conciertos que se celebran en Santiago y en provincias. La Orquesta Sinfónica Nacional, que dirigía el maestro Armando Carvajal, contó con su colaboración como solista en buen número de conciertos. En 1941 emprende con el maestro Erich Kleiber, una gira por América del Sur y Central, presentándose en conciertos con orquesta y en recitales de piano, en Buenos Aires, Montevideo, Lima, La Habana y otras capitales. Visita México en 1946, donde actúa con la Sinfónica de aquel país bajo la dirección del maestro Carlos Chávez. Su giras americanas como solista o con las primeras orquestas del continente prosiguen en infatigable labor. Se repiten sus éxitos anteriores en Estados Unidos, y el 19 de Enero del presente año obtiene un triunfo en el Carnegie Hall de Nueva York, sólo comparable en entusiasmo del público y en reconocimiento por la crítica a las clamorosas presentaciones en dicha sala de Claudio Arrau, la otra figura indisputable de la escuela pianística chilena contemporánea. Fué ésta la última actuación pública de Rosita Renard. A poco de su regreso a Chile, para participar en la actual temporada sinfónica, cayó enferma. El destino iba a arrebatarlos, en plena sazón, uno de nuestros grandes valores. Pero su obra permanecerá inmarcesible entre nosotros, afianzada por el paso del tiempo que ha de prestarla sus vastas perspectivas.

## ANTE UNA NUEVA ETAPA

*Con el presente número de la Revista Musical Chilena se inicia un nuevo período de su vida, el que espero pueda, por lo menos en parte, igualar al que acaba de suceder, tan fructífero y provechoso debido al trabajo eficiente de su ex-director Vicente Salas Viu, quien acaba de transferirme este cargo. Al tomar esta responsabilidad, siento el deber de conciencia de expresar que, a no ser de haber mediado circunstancias tan atendibles como las que motivaron el alejamiento de Salas Viu, no habría aceptado ser su reemplazante, puesto que era difícil igualar la labor que durante cuatro años éste había desarrollado en forma tan altamente beneficiosa.*

*La creciente actividad del Instituto de Investigaciones Musicales, entidad en la cual Vicente Salas Viu fué nombrado director a comienzos del pasado año, obligó al distinguido musicólogo a entregar el cargo que frente a la Revista Musical Chilena había desempeñado desde 1945. Con ello la mencionada publicación no sólo pierde a un inteligente orientador, que supo llevar los destinos artísticos de la Revista Musical al terreno de uno de los órganos más prestigiados de su género, sino que también al cuidadoso investigador y escritor que supo seleccionar con acierto las colaboraciones nacionales y extranjeras que llenaron sus páginas.*

*Aunque sea éste un momento en que no puede dejarse de lamentar su ausencia, por otro lado nos felicitamos de poder contar con su trabajo en la dirección del Instituto de Investigaciones Musicales, organismo que él inspiró con su esfuerzo, abnegación y sabiduría, puestos a disposición de la musicología e historia. Salas Viu, hoy chileno en espíritu y ciudadanía, llegó a nuestro país para servir a esa causa que desde su juventud significó para él la meta y razón de su existencia, que cristalizó en 1945 con la creación de la Revista Musical Chilena y que ahora se pone al servicio de la investigación musical en nuestro país.*

*Sobre su labor, sus obras y la sinceridad de los servicios prestados a nuestra patria no es necesario insistir, puesto que son conocidos de todos. Baste expresar en este momento que la Revista Musical Chilena siempre sentirá su ausencia, y que por mi parte espero cumplir en la mejor forma las obligaciones de su dirección, con las cuales se me ha honrado inmerecidamente.*

J. O. S.

# LAS NORMAS MUSICALES DEL COMUNISMO

P O R

Domingo Santa Cruz

**D**ESDE hace poco más de un año ha habido por todas partes controversia en torno de las disposiciones que el Partido Comunista Ruso ha tomado, en orden a fijar directivas a los compositores de la Unión Soviética. Con verdadero asombro, y no sin un dejo de ironía, hemos visto que los mejores compositores con que Rusia cuenta en la hora actual, fueron duramente censurados y obligados a retractaciones y arrepentimientos so pretexto que sus obras, tenidas por alguna gente como peligroso ariete de penetración comunista, no corresponden ya a una justa posición marxista, sino que representan la peor contaminación con las ideologías burguesas y decadentes del mundo occidental.

En esta Revista, en que precisamente no hacía mucho tiempo habíamos debido defender a los creadores rusos, de ineptos ataques, tuvimos que expresar nuestra perplejidad ante la vuelta en redondo que daban las cosas, y hablar de que, en adelante, obras como las sinfonías o los conciertos de Prokofiew, podían ser tenidas como «de la tierra de nadie». Con posterioridad a nuestras observaciones, vinimos por diversos y auténticos conductos a conocer una serie de situaciones análogas a las de la música; críticas a las artes plásticas contemporáneas, a la arquitectura, a las obras literarias y filosóficas. En todas ellas un mismo postulado era evidente: el arte, la cultura actual, no reflejan, no pueden reflejar el credo comunista. Ha llegado la hora de reorientar el pensamiento en todas sus manifestaciones, hacer de él un instrumento de combate, un vehículo del progreso que la expansión comunista haga, en orden a asegurar su hegemonía por medio de la destrucción de la sociedad burguesa.

¿Se trata de una posición táctica del momento?, ¿se ha descubierto de súbito que lo que hasta ahora consonaba perfectamente con la posición ideológica de extrema avanzada del comunismo, es antitético con él? Los razonamientos fundados, perfectamente lógicos de los nuevos exégetas de la cultura, hacen pensar más bien en lo segundo. El mundo comunista parece que marchaba por un camino equivocado y el arte que producía no era el que conviene a sus principios ni a su dialéctica.

Ya no son los tiempos en que, en Rusia, se enorgullecían con la arquitectura simple y recta, con funcionalismo a toda costa; no son



---

tampoco los días en que «cubismo» y «comunismo» parecían hijos de un mismo padre; ya no es, por otra parte, la etapa revolucionaria musical la que anima a los músicos soviéticos. Todo eso se ha vuelto sospechoso de «contaminación burguesa», de «podredumbre capitalista» y de «influencias norteamericanas»... Lo que hay que buscar es la «tradición clásica» de los grandes artistas del pasado y lo que es específicamente ruso y relacionado directamente con el pueblo ruso. Todo lo demás es falso internacionalismo, porque, mientras en el orden de las ideas la verdad comunista es una y conviene a todo el planeta, en el arte, la única base sería del internacionalismo es poner precisamente el acento en lo nacional y aun en lo local. Esto lo afirma con clarísimo dogma el Manifiesto de Praga de que nos ocuparemos más adelante.

Dentro de estas ideas, hemos leído artículos cuyas firmas solamente y la procedencia del impreso (el VOKS), nos podían convencer que no estábamos frente a una de las publicaciones ordenadas por Hitler en la época de las exposiciones del «Entartete Kunst» (arte degenerado). Artistas como Picasso, Braque, Moore, aparecen puestos en la peor categoría y en un lenguaje dogmático y definitivo; Le Corbusier es un impostor, y todo lo que se acerque a Strawinsky, Schoenberg, Hindemith, es arte «neuropático» de una humanidad pervertida por el capitalismo que ha hecho del hombre un esclavo de la corrupción. Contra todo esto hay que luchar para revelar el «hombre nuevo», la «humanidad progresista». ¿Es que gentes como Camille Mauclair han pasado a ser los estetas del Soviet? ¡Qué terrible prueba para las corrientes ultra-reaccionarias de nuestros países, encontrarse así de improviso hablando un lenguaje idéntico a los comunistas!

Y las instrucciones críticas dadas a los músicos, como puede corroborarse leyendo su texto íntegro en el N.º 29 de esta Revista, no sólo se refieren a ideas generales, a posiciones ideológicas, no, ellas llegan hasta la técnica misma. Hablan de las «disonancias» y de las «desarmonías» buscadas como fin del arte, del «formalismo» como de una plaga, para ensalzar y ponderar las ventajas de la música con textos, de la música que «puede tener un significado concreto».

Hasta aquí lo que sabíamos directamente de fuentes rusas. Sin embargo, en los últimos meses han llegado a nuestras manos otros documentos, concordantes con los de procedencia soviética directa, que arrojan nueva luz y confirman la posición que los partidos comunistas han tomado con respecto a la música, y podemos deducir,

---

con respecto al arte en general. Como nuestra preocupación en este momento es la música, nos seguiremos refiriendo exclusivamente a ella. Se trata en primer lugar del famoso y entre nosotros desconocido hasta ahora, «Manifiesto de Praga», declaración doctrinaria hecha por un grupo de compositores de diversos países, músicos pro-soviéticos, con ocasión del II Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales, reunido en la ciudad de Praga en Mayo de 1948. Junto a este manifiesto tenemos las resoluciones del mismo Congreso en orden a propiciar la fundación de una «Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas» y luego las instrucciones internas del «Sindicato de Compositores Checos», que da a sus miembros las normas para colaborar en la realización del primer Plan Quinquenal del nuevo Estado «después de la victoria del Pueblo en Febrero último», es decir después de la instauración del gobierno comunista. Los dos primeros documentos serán insertados íntegramente a continuación de este artículo; el tercero, sólo en extracto, debido a su gran extensión y la repetición constante de las mismas ideas. Los documentos originales que hemos tenido a la vista proceden de los propios delegados checoslovacos al reciente Festival de Palermo, en Italia.

Pensemos en el planteamiento comunista, abarcando en conjunto los mencionados documentos de Praga, y los textos que conocemos de las censuras impuestas a los más connotados compositores rusos por el tribunal que presidió el compositor Boris Asaffiew. Si bien es cierto que las declaraciones de Praga no ahondan tanto en el terreno técnico como las de Moscú, concuerdan en cambio perfectamente con ellas, y, cuando llegamos a las normas del Sindicato de Compositores Checos, ya todo eufemismo desaparece y queda perfectamente en claro que no se trata de arte sino de política. La música no interesa, es lo que se puede obtener utilizando la música lo que debe preocupar; el arte al servicio de una ideología, como un gran affiche, como uno de esos inmensos retratones de los líderes políticos, en que coinciden todos los regímenes mesiánicos de nuestros días. Mientras los retratos son más grandes, más parecidos y, podríamos decir, más feos, mejor. Mientras más impresionen a las masas reunidas, mientras más simples y primarios, más efectivos. Las religiones han sabido en todo tiempo explotar esta veta teatral y llamativa, sólo que han entendido que ésta era una forma de expresión que no excluía el que otros planos, otras capas, fueran más adentro y se nutrieran de otra clase de arte más refinado y más profundo. El comunismo (pensemos con fe en la

inteligencia que deben tener sus mentores), siente que su hora es de lucha (y parece serlo aún dentro de Rusia misma), y se repliega sobre sus postulados para exigir que toda forma de expresión los contenga y los propague. Lo grave es que, al hacerlo, teoriza, y sus teorías son seguidas como panacea para resolver el problema o los problemas que en la actualidad aquejan a la música (\*). Lo grave, también, es que su concentración en torno de la música de masas, es entendida como orden de arrasar todo lo que no envuelve aproximación al pueblo, lo que viene ahora a recibir los estigmas de «burgués» y «capitalista», es decir herético y por lo tanto digno del fuego. Se viene a quebrar así, en el arte, la indispensable estratificación de los planos, de las capas en que se sostiene todo lo que al hombre preocupa en su mente, se trate de arte, de ciencia o de política, para reducir o querer reducir la música a la miserable pobreza de los manuales de divulgación, de los catecismos y de los poemas vulgares cantados y marchados.

En la presente cuestión tenemos que examinar tres aspectos: primeramente lo que atañe a los documentos mismos y su significado; luego, así las directivas comunistas tienden o no a resolver las dificultades que se oponen a la música contemporánea, y finalmente, qué puede esperarse de ellas si son seguidas al pie de la letra como recomienda el documento del Sindicato de Compositores Checos. En todos estos puntos hay observaciones interesantes que hacer.

\* \* \*

Veamos los documentos mismos. El primero que conocimos fué el texto de las censuras impuestas en Moscú al grupo más conocido de sus compositores. La controversia se originó a raíz de la ópera «La Gran Amistad» de Vano Muradeli. El Comité Central del Partido Comunista dijo que esta ópera era un fracaso, que era «inexpresiva y pobre; producto de combinaciones de sonidos desagradables». «No existe», agrega, «una relación orgánica entre el acompañamiento musical y el desarrollo de la acción en el escenario. El compositor no ha sabido aprovechar *el venero de melodías, canciones y danzas folklóricas* de que es tan rica la creación artística del pue-

(\*) El compositor francés Serge Nigg, seguidor del sistema de Schoenberg, hizo adjuración pública de sus errores y renunció a la dodecafonia, después del Manifiesto de Praga. Nos aseguran que otro tanto ha hecho en Río de Janeiro el conocido maestro Claudio Santoro. De los «arrepentimientos» de un Prokofieff aun no tenemos los resultados.

---

blo soviético. Elude las mejores tradiciones y experiencias de la *ópera clásica* en general, y de la *ópera clásica rusa* en particular». Todo esto ocurre debido «a los compromisos de Muradeli con el *formalismo burgués*, tan falso y ruinoso para la producción creadora del compositor soviético».

No conocemos la obra, pero por los aspectos señalados en ella, entendemos que debe tratarse tal vez de una producción en el género del *Wozzek*: ¿en sistema dodecafónico?, tal vez, en todo caso dentro de la idea de dar a las partes sentido formal en sí mismas y desde luego sin conexión con fuentes populares. ¿Es realmente una obra falsa?, ¿o es el sitio en que se dió (el Teatro Bolshoi), y el auditorio que estuvo presente el que no cuadraba con la producción? Pensemos en lo que dirían nuestros «amateurs» del bel canto de Septiembre, si de improviso les dan *Wozzek*. . . se escandalizan y todos los diarios de derecha publican al día siguiente editoriales enconados. Los extremos se tocan. Así como aquí el cartabón son *Aida* y *Rigoletto*, en el Bolshoi deben ser *Russlan* y *Ludmila*, el Príncipe *Igor* y *Zar Saltan* (naturalmente con refacciones a sus textos).

Del asunto de «La Gran Amistad» se enhebró una verdadera conferencia acerca de la música y declaraciones categóricas a su respecto. El Partido Comunista manifestó su alarma y dijo las cosas que ya sabemos: que lo creado por los músicos soviéticos en música sinfónica y teatral «es especialmente malo»; que los camaradas Schostakowitch, Prokofiew, Katchaturyan, Shebalin, Popow, Muradeli, Miaskowsky, etc., se hallan imbuídos de tendencias musicales «antidemocráticas» y extrañas al pueblo soviético; que la música de todos ellos es disonante, cacofónica, neuropática, que tiene una pasión incontrolada por las combinaciones confusas, etc., etc.; que todo esto ocurre porque se han abandonado «los principios básicos de la música clásica», porque se han desafiado «las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental», porque se ha despreciado lo tradicional, se ha querido hacer tabla rasa fulminando «con arrogancia, como si se tratara de abogados de un tradicionalismo primitivo, a los compositores que conscientemente procuran dominar y desarrollar los métodos de la música clásica»; que por todas estas falsas innovaciones «han perdido contacto con las demandas y el gusto artístico del pueblo soviético, se han encerrado en un estrecho círculo de especialistas y de *gourmets* de la música, han rebajado el alto papel social de la música y empequeñecido su significación, limitándose a complacer los gustos degenerados del

---

individualismo estético»... hacia todo esto, «anathema sit». ¿Qué clase de música habrá en Rusia que nosotros no conocemos? Porque, semejante inventiva no se puede decentemente lanzar contra ninguna de las obras soviéticas que han salido al exterior. ¿Tendrán un arte esotérico, hermético, arrevesado y raro que sólo muestran en casa?

De toda esta increíble literatura, que parece sacada de cualquiera de las explosiones del más reaccionario y cerrado de los criterios ultra burgueses, se desprendieron consecuencias: reforma de la enseñanza, para asentar en ella el «respeto de las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental» y provocar devoción hacia «las creaciones artísticas del pueblo y por las formas democráticas de música»; censura categórica hacia el «*formalismo*» de la música soviética; procurar por todos los medios posibles conducir la música hacia «*líneas realistas*»; amonestar a los compositores y aprobar «*disposiciones de organización*» dictadas por los órganos apropiados del partido y de las instituciones artísticas, que tiendan a impedir acontecimientos de índole semejante a los censurados». En forma pública y echada a correr a los cuatro vientos, Muradeli, Katchaturyan y Prokofiew presentaron sus agradecimientos por haberles señalado sus errores: Muradeli, el punto de partida, reconoció que su ópera constituía «una aberración para el oído normal humano»... todo esto, si no fuera lamentable, vergonzoso y denigrante, sería hasta cómico. Hay en nuestra época aberraciones que nos obligan a pensar que no hemos avanzado un paso desde los días de los autos de fe.

En resumen: para los comunistas rusos la música va muy mal; se ha descarrilado. Ha abandonado la tradición «rusa y occidental» (Beethoven, Korsakow, Tchaikowsky?), se ha hecho «*formalista*» y necesita volver al pueblo, volver al folklore, tomar líneas «*realistas*» y para eso deben adoptarse disposiciones de organización. Veremos luego el sentido que tienen las palabras formalistas y realistas, que no es sino la confirmación de toda la inventiva musical, en el asfixiante y limitado dominio de la música mixta que tenga accesibilidad a las masas y que, por añadidura, vaya con textos de significado político.

De las medidas que, después de lo anterior, se hayan tomado en Rusia no hemos vuelto a saber; tampoco del resultado que hayan logrado las directivas en orden a «liquidar» los defectos y provocar el nacimiento de grandes obras. En cambio conocemos los documen-

tos de Praga, que concuerdan perfectamente con todo lo anterior. Vamos a analizarlos.

El «Manifiesto de Praga» comienza por una declaración de principios análoga a la que encabeza las críticas del Soviet: «La música y la vida musical de nuestros días atraviesan por una profunda crisis». Esta crisis (para no repetir lo ya dicho resumimos), se caracteriza por varios síntomas: *a*) separación y disociación de las «llamadas música seria y música ligera»; *b*) la primera de ellas, la seria, se ha hecho individualista, subjetiva, para pequeños auditorios y los elementos que la integran no están equilibrados, perjudicando notablemente la melodía; cuando no se encubre la falta de talento por falsificaciones del antiguo contrapunto; *c*) la música ligera, por otro lado, se ha hecho comercial, hay un standard internacional industrializado sobre base de los más vulgares clichés, como ocurre en la música norteamericana; *d*) toda la música se ha separado de sus raíces nacionales para caer en un absurdo cosmopolitismo. Y esto ocurre por «las malas condiciones culturales» de la sociedad actual.

Los compositores y musicólogos, reunidos en Praga, sugieren como manera de salvar esta crisis: 1) Que los compositores se penetren de ella y encuentren un camino para evadirse del subjetivismo, que vuelvan y se acerquen a la emoción de las grandes masas, de «las grandes ideas progresistas» y de «todo lo que es progresista en nuestro tiempo». El término «progresista» en el documento del Sindicato de Compositores Checos está reemplazado por «Comunista» y eso es lo que quiere decir. 2) Que se ponga más cuidado en lo nacional y se evite el cosmopolitismo «porque el verdadero internacionalismo en música sólo puede lograrse por el desarrollo de sus características nacionales»; 3) La crisis de la música puede ser superada si los compositores «dirigen su atención hacia formas de la música que son capaces de un contenido más concreto, como la ópera, el oratorio, la cantata, los coros y canciones. 4) También recomiendan desarrollar un activo trabajo para concluir con el analfabetismo musical de las masas.

Lo que no podía faltar, porque al fin eran músicos los que firmaban, es la recomendación de que estos trabajos se hagan procurando la más acabada perfección técnica y buscando calidad y originalidad que tengan «genuino alcance popular».

Las anteriores medidas son evidentemente las «disposiciones de organización» a que se refirieron los rusos; concuerdan en todo con el lenguaje del Comité Central que fué más crítico que constructivo.

Para llevar adelante esas mismas disposiciones de organización, 21 compositores, representando a Austria, (1), Brasil, (1), Bulgaria, (1), Checoslovaquia, (4), Francia, (1), Gran Bretaña, (2), Holanda, (2), Hungría, (1), Yugoslavia, (2), Polonia, (1), Rumania, (1), Suiza, (1) y URSS, (3), firmaron el segundo documento que echa las bases de una nueva entidad, destinada a luchar en todo el mundo por la causa de las directivas comunistas, «inspiradas en las nuevas tareas sociales de la música». Esta, la «Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos *Progresistas*» deberá cohesionar el trabajo de cuantos se interesen por salvar a nuestro arte de las corrompidas condiciones en que la sociedad burguesa lo mantiene.

El tercer documento, insertado en extracto, es el detalle de las instrucciones que el Sindicato de Compositores Checos (promotor del Congreso, del Manifiesto, y cabeza visible de la nueva organización internacional), da a sus miembros para que conformen a ellas su actividad en el nuevo Estado que ha creado la Revolución de Febrero. El conjunto de estas instrucciones, escritas con una larga fraseología, se refiere a varios tópicos. Comienza por ideas generales, principios básicos: la música debe servir a la intensificación de la lucha de clases, «la creación musical debe corresponder a las necesidades de clase y servir las fuerzas de construcción», debe «ser adaptada a las necesidades del pueblo».

Como estas instrucciones no son tanto de tipo crítico, sino práctico y preceptivo, señalan algo de lo que puede hacerse: 1) Preocuparse los músicos de las composiciones vocales. Ya se ha hecho demasiado en el campo sinfónico, es el arte vocal el que interesa al nuevo Estado. «La música vocal debe ser un reflejo de la lucha de clases en contra de la reacción, adentro y fuera de nosotros mismos. Es por esto que debemos terminar *con toda tentativa de música vocal* apolítica y por lo tanto sin contenido ideológico». 2) En la música instrumental dar preferencia a las obras de programa, es decir, siempre, a las que pueden tener también un contenido ideológico. 3) Conceder un cuidado muy especial al teatro con música, sea chico o grande, serio o cómico; igual cosa al cine, al ballet, la pantomima, etc., toda forma dramática accesible o susceptible de volverse accesible al pueblo. En todo esto ya no hay rodeos, se trata de utilizar la música en la causa de construir el nuevo Estado y los músicos han de ponerse al trabajo, sin dilación, con la máxima fé.

---

De todo lo anterior fluyen muchas preguntas. ¿Es esta actitud del comunismo una posición definitiva o transitoria? ¿Habían descuidado hasta ahora encuadrar las manifestaciones artísticas dentro de una política estrictamente proselitista, o es una nueva generación que ha venido, un nuevo criterio, según el cual el arte ha de estar sometido a un régimen «realista», que no es sino su utilización como elemento de propaganda? Si tal cosa ocurre, la música, ¿habrá perdido su antigua jerarquía y razón de ser, para incorporarse como una sirviente de la política?, ¿no hay también en el arte, diversas capas, diferentes grados de iniciación, como los hay en la ciencia, en la política misma?

A nuestro juicio, y pensando en que no estamos en presencia de pueblos incivilizados (los checos son de larguísima tradición musical), todo este conjunto de fenómenos no puede tener sino un significado transitorio. El comunismo está en la etapa de la lucha y de la conquista a partir del término de la Segunda Guerra Mundial. Se ha extendido a países viejos y cultos, y, seguramente, el examen de las directivas tácticas, ha arrojado la conclusión que es necesario colocar todos los caballos al coche. La fé comunista es un sistema total, dogmático e intolerante, no puede admitir «la salvación fuera de la Iglesia» de Lenin. Si el arte hay que utilizarlo, pues se usa; si hubiera que recurrir al amor, habría que inventar una teoría para justificar la prostitución universal. Desde esta posición no podemos ni siquiera criticar lo que pasa, por absurdo que nos parezca. Todos los estados de fanatismos han sido idénticos a través de la historia. ¿Cuántas maravillas musicales borró el cristianismo, al asentar su hegemonía sobre la agonizante sociedad greco-romana? ¿Qué fué de todo el arte instrumental del mundo antiguo suprimido en la predicación cristiana como símbolo de la depravación de costumbres de los gentiles? Los popes rusos quemaron todos los instrumentos musicales, como cosa diabólica, en plena época del Renacimiento; ignoramos todo lo que, por razones de doctrina, se suprimió en el mundo artístico que cayó bajo el dominio de la media luna, baste recordar la horrenda destrucción de la floreciente y avanzada cultura hindú. Los españoles, en América, no se comportaron en forma diferente al enfrentar al Dios cristiano con las civilizaciones de México y del Perú; Hitler hizo autos de fe, con los libros, la música, los cuadros, porque no eran, según su credo, de puro origen ario... Ahora presenciamos, no una quemazón tal vez (suponemos que no lo habrán hecho con las obras declaradas contaminadas), sino uno de esos extravíos que abisman por su ab-



---

surdo y por la mansa docilidad y buena fé con que muchos los aceptan y cumplen. La V Sinfonía de Prokofiew, por ejemplo, tiene el pecado de ser «formalista», de no incluir temas populares, de usar armonías que se alejan de la tónica y la dominante que entiende tan bien cualquier obrero, hay que hacerle la cruz y borrarla. Las generaciones futuras de Rusia y sus aliados eslavos, sabrán en cambio danzar la «shastushka», que recomienda tanto el Sindicato Checo por lo que se presta para adaptarse a largos textos de propaganda. Debe ser algo así como el corrido mexicano, en el que se narran historias completas.

\* \* \*

Lo grave en esta cuestión de las medidas musicales soviéticas no está en las medidas mismas sino en sus fundamentos, en el planteamiento doctrinario que llevan y en el peligro que envuelve el que podamos hallarnos con una ola reaccionaria, populista y perturbadora como nunca tal vez la hubo. Si millones de personas creen que la música contemporánea es la expresión de podredumbre, que debemos volver hacia atrás, que la música pura es un malabarismo inútil, el curso de la historia musical de este siglo enfrenta uno de los momentos más graves. Si todo esto, por añadidura, lo sostienen gobiernos, lo imponen ideologías regimentadas y obedientes, la amenaza es como para empezar a combatirla desde este mismo instante.

Se dice, por los comunistas, que la música está en crisis, que ha perdido su verdadera posición social, y para llegar a determinadas conclusiones, se mezclan hechos verdaderos y falsos. Los rusos, partiendo del fracaso de una ópera, generalizan en forma que nos permite dudar que se hayan puesto frente a la probabilidad de que la culpa no sea del compositor sino del auditorio. Tal vez el error de Muradeli fué presentar su creación en donde no correspondía y desencadenar una ola de furia de parte de un público que se sintió burlado. Nada irrita más a las multitudes como pretender sacarlas de golpe de su rutina.

Desde luego, no creemos que el mundo esté en una crisis musical de tal naturaleza que justifique un arrasamiento. Hay factores complejos, sí, que nos obscurecen el panorama; vamos a recordar algunos. Primeramente la universalidad de la música. Hoy día no hay nación que no tenga su vida musical, grande o chica, en donde no haya conciertos, en donde no se componga. El cultivo de la música se ha extendido por el planeta en forma de que no podríamos

---

decir que la vida de este arte está en una, dos o tres grandes capitales. Los europeos se olvidan de eso que para nosotros, los americanos, es evidencia: vivimos en un balcón occidental mirando al Oriente. ¿Dónde estarán los Beethoven y los Bach de estos días?, ¿irán realmente a ser Strawinsky o Hindemith las cumbres de este medio siglo y no algún compositor ignorado que, por ejemplo, vive en Africa del Sur o en Nueva Zelandia?

Esta universalidad de la música, el que por mil maneras las grandes obras europeas se hayan difundido a través de la tierra, ha acabado por crear la «música occidental», con su técnica, su estética, del mismo modo que tenemos un pensamiento occidental, una manera de ver la vida y una forma de practicarla. Nuestra civilización ha producido características mundiales, que son idénticas en las multitudes de Rusia y de Estados Unidos, pese a sus regímenes opuestos, a su antagonismo que los hace, por eso mismo, paradójicamente semejantes. El «cosmopolitismo» de que hablan los rusos, es una muestra de eso. No es raro encontrar músicos que se asemejan, en países distantes y que se ignoran totalmente. Es la época. Los pequeños intereses locales se defienden y así como hay aduanas y pasaportes, hay quienes creen que la música debe encerrarse en lo vernáculo de cada región. Lo uno no va contra lo otro; si no fuera por la radio, por el cine, no habría peligro que lo universal compita y estropee lo local. Siempre hubo ambas dimensiones en el arte, sólo que ahora el mundo es más grande, y por eso mismo extrañamente pequeño.

Lo que no está bien acomodado y necesita un reajuste es el encaje de los diversos planos en que la vida musical se desarrolla. En ese sentido estamos en un momento crítico; pero la solución no es liquidar la avanzada, cortar el tallo o la guía que crece y busca la luz, sino abrirle curso, procurar que no se aleje demasiado de la planta. En esto, estamos de acuerdo, el Estado debe intervenir; pero no el Estado político, rebajante y turbio, sino el apoyo culto de elementos técnicos capaces de barrer la suciedad máxima de la vida musical de hoy, que es el comercio. La cultura no puede ser comercio, el arte sufre más que nada dentro de ella cuando se metaliza.

El criterio comunista no ha querido ver lo que hay y razona sobre bases verdaderas pero atribuyéndoles causas falsas. Que el compositor de valer se ha hecho subjetivo, que se ha distanciado del pueblo, que vuela por su cuenta demasiado alto, es cierto, y si esto ha ocurrido no es sólo por su culpa, sino porque grandes masas

---

han entrado a la vida de la música, luego han aparecido las empresas, los virtuosos y con ellos el comercio enviciándolo todo y tratando al compositor como ave escapada de un zoológico. El remedio no es cortar las alas del compositor, obligarlo a reptar, el remedio está en llevar a las masas hacia arriba, en educarlas sacándolas del vicio de oír sempiternas sinfonías de Beethoven que producen tableros vueltos.

Si el Soviet hubiera dicho: «necesitamos música para las masas, canciones populares, obras fáciles. Señores compositores, junto a las obras que Uds. escriben para medios más reducidos y refinados, acuérdense de producir también para otras capas sociales», el ruego habría encontrado universales simpatías. En vez de esto ¿qué dice? «Señores compositores: sus cuartetos, sus sinfonías, son pura degradación, fuera con ellas. El pueblo entiende a Beethoven, a Tchaikowsky, imítenlos, es lo que el pueblo necesita. Además, denle sus cantos y sus danzas, lo mejor que puedan, y con textos que lleven ideologías políticas». Es la agravación de los males. La muerte de la música rebajada a simple pasatiempo.

Se nos dirá que el comunismo no puede reconocer capas ni clases, ni siquiera en sentido cultural. Sin embargo las tiene y en primer lugar en política. ¿Acaso todos leen «El Capital» de Marx en sus textos originales? ¿Acaso el comunismo, como toda doctrina, no tiene toda la gama de lenguajes, de textos, que van desde la filosofía abstracta hasta el catecismo que llega al hombre del campo, al obrero? ¿No hay en las ciencias la misma estratificación y la divulgación científica no tiene nada que hacer con la elucubración y cálculo de las grandes verdades que sólo penetran los sabios? Negar esto es negar algo que la música siempre tuvo, a menos que la hagamos descender al papel de pasatiempo, que reduzcamos su significado al aspecto diversión que también el arte tiene, pero que no es su razón de ser ni su finalidad. En estos aspectos, la doctrina rusa mutila lo más vital de la música, condenándola a depender de la vulgaridad que es y seguirá siendo el factor común más seguro del hombre, desde que reúne con sus semejantes.

Ahora, otro punto en que las doctrinas rusas no están en lo cierto es cuando acusan a toda la música contemporánea de ser abstrusa, complicada, neuropática, etc. En esto seguramente (porque no conocemos ningún compositor ruso de tipo esotérico), se han quedado con lo que ven y les llega de la Europa Central en donde, entre otras tendencias experimentales, el sistema dodecafónico ha hecho muchísimos adeptos. La Sociedad Internacional de

---

han entrado a la vida de la música, luego han aparecido las empresas, los virtuosos y con ellos el comercio enviciándolo todo y tratando al compositor como ave escapada de un zoológico. El remedio no es cortar las alas del compositor, obligarlo a reptar, el remedio está en llevar a las masas hacia arriba, en educarlas sacándolas del vicio de oír sempiternas sinfonías de Beethoven que producen tableros vueltos.

Si el Soviet hubiera dicho: «necesitamos música para las masas, canciones populares, obras fáciles. Señores compositores, junto a las obras que Uds. escriben para medios más reducidos y refinados, acuérdense de producir también para otras capas sociales», el ruego habría encontrado universales simpatías. En vez de esto ¿qué dice? «Señores compositores: sus cuartetos, sus sinfonías, son pura degradación, fuera con ellas. El pueblo entiende a Beethoven, a Tchaikowsky, imítenlos, es lo que el pueblo necesita. Además, denle sus cantos y sus danzas, lo mejor que puedan, y con textos que lleven ideologías políticas». Es la agravación de los males. La muerte de la música rebajada a simple pasatiempo.

Se nos dirá que el comunismo no puede reconocer capas ni clases, ni siquiera en sentido cultural. Sin embargo las tiene y en primer lugar en política. ¿Acaso todos leen «El Capital» de Marx en sus textos originales? ¿Acaso el comunismo, como toda doctrina, no tiene toda la gama de lenguajes, de textos, que van desde la filosofía abstracta hasta el catecismo que llega al hombre del campo, al obrero? ¿No hay en las ciencias la misma estratificación y la divulgación científica no tiene nada que hacer con la elucubración y cálculo de las grandes verdades que sólo penetran los sabios? Negar esto es negar algo que la música siempre tuvo, a menos que la hagamos descender al papel de pasatiempo, que reduzcamos su significado al aspecto diversión que también el arte tiene, pero que no es su razón de ser ni su finalidad. En estos aspectos, la doctrina rusa mutila lo más vital de la música, condenándola a depender de la vulgaridad que es y seguirá siendo el factor común más seguro del hombre, desde que reúne con sus semejantes.

Ahora, otro punto en que las doctrinas rusas no están en lo cierto es cuando acusan a toda la música contemporánea de ser abstrusa, complicada, neuropática, etc. En esto seguramente (porque no conocemos ningún compositor ruso de tipo esotérico), se han quedado con lo que ven y les llega de la Europa Central en donde, entre otras tendencias experimentales, el sistema dodecafónico ha hecho muchísimos adeptos. La Sociedad Internacional de

---

Música Contemporánea ha combatido en favor de lo raro, de lo novedoso y ha hecho creer a mucha gente que esa es la música de hoy día. Sin embargo, no es. Hay muchísimos, incontables compositores, en todo el mundo, en Europa, América, Asia, África y Oceanía que no han adoptado ni el experimentalismo del ultracromático sistema de los cuartos o quintos de tono, ni las famosas «series» de doce sonidos sobre las que tanta música mediocre se ha escrito.

El «hueco» entre compositores y público no es tan grande hoy como hace quince años. Por un lado, se hace oír música contemporánea en todas partes, en mayor o menor escala, por otra, los compositores ya han perdido el temor de quedar descalificados si escribían un acorde de re mayor sin ninguna nota agregada. El tonalismo ya no es indecente. Los soviéticos han llegado tarde con su invectiva, es por eso que en Checoslovaquia ésta toma más bien el aspecto puramente político y no técnico. Bela Bartok, ya muerto, ha sido elevado a héroe nacional por el Gobierno comunista húngaro, pese a su lenguaje nada fácil cuando escribía obras para los músicos.

Lo importante, pues, no es arrasar con parte de la música sino que dar a cada cual lo que le corresponde. Si el pobre Muradeli, que fué obligado a reconocer que su música contradecía el oído humano, hubiera presentado su ópera en un Festival de Música Contemporánea, con un auditorio de élite, que lo habrá también en Rusia, no le habría sucedido el percance que provocaron de seguro algunos rústicos comisarios venidos de lejanas provincias caucásicas, que debieron buscar las balalaikas en alguna ópera que a lo mejor era, como hemos supuesto, en series de doce sonidos.

\* \* \*

Ahora, finalmente, aunque sea con unos cuantos párrafos, debemos examinar las conjeturas que pueden hacerse acerca de lo que ocurrirá con el sistema que preconiza el manifiesto de Praga y que precisa aún más el Sindicato de Compositores Checos. ¿Qué será de la música si eso se cumple? No nos imaginamos que se le pueda siquiera pensar en cumplir.

Los compositores deben concentrarse en la música mixta, escribir siempre con textos y no con cualquier texto sino con letras que sirvan a la causa. Las obras instrumentales, sean preludios, suites, fugas, sonatas, sinfonías, etc., están desterradas porque significan arte «formalista», podrido y burgués, música anti-democrática, música de tinte norteamericana... esto suena cómico, pero está

dicho varias veces en los documentos que venimos comentando. Sólo se salva la música de programa y porque el dichoso programa puede referirse a los héroes de Octubre, a los de Febrero, o pintar los ridículos apuros de un burgués frente a un ejemplar y austero comisario.

El lenguaje, además, de los compositores, ha de ser el clásico. No está bien precisado qué se entiende por clásico, si simplemente lo del pasado, lo conocido, o lo de una época determinada. ¿Es Mozart?, ¿es Beethoven?, es seguramente Tchaikowsky, que goza de gran favor del Soviet, de sus grandes masas, del mismo modo que arrebató a las muchedumbres del Carnegie Hall o de los Water Gate Concerts.

¿Qué pasará entre tanto con los músicos? ¿se resignarán a tener que escribir y escribir «óperas, oratorios, cantatas, coros, canciones», leyendas musicadas? ¿No harán siquiera a escondidas su pequeño cuarteto que sonará como aire fresco en medio de tanta imposición, de tanta vulgaridad y tontería? Queremos tener fe y creer que la música rusa, la checoeslovaca, la húngara, la polaca, que han sido ilustres, sobrevivirán este período de tinieblas y que Mussorgsky, Korsakoff, Dvorak, Janacek, Bartok y Szymanowsky velarán por que sus herederos no desesperen, frente a directivas que no pueden durar porque son la encarnación misma de la aberración artística.

## MANIFIESTO DE PRAGA

### «PROCLAMA:

«Los compositores y críticos musicales de muchos países, reunidos para el segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga entre el 20 y el 29 de Mayo de 1948, organizado por el Sindicato de Compositores Checos, han llegado a las siguientes conclusiones después de 10 días de discusiones y deliberaciones:

«La música y la vida musical de nuestros días revelan atravesar por una profunda crisis. Ella se caracteriza primeramente por el agudo contraste y contradicción entre las llamadas «música seria» y «música de entretenimiento». La llamada música seria constantemente se vuelve más individualista y subjetiva en su contenido, y más complicada y mecánicamente construida en su forma. La llamada música de entretenimiento, se vuelve más y más superficial, trillada y standardizada, y es en algunos países el producto de una industria monopolizada de entretenimiento.

«Los elementos de la música seria han perdido la proporción entre sí: los elementos rítmicos o armónicos son predominantes a expensa de la melodía o son los elementos de la forma y construcción los que se cuidan a expensas de las cualidades rítmicas o melódicas; finalmente, hay otros estilos en la música contemporánea en los cuales el curso informe de la melodía y las apariencias estéticas que imitan

« el antiguo estilo contrapuntístico substituyen el desarrollo lógico de las ideas, ocultando la pobreza de invención en la mayoría de los casos.

« Por otra parte, la música popular se concentra únicamente en melodías evidentes, descuidando todos los otros elementos musicales; emplea solamente los más vulgares, corrompidos y standardizados clichés melódicos, como es especialmente evidente en la música ligera norteamericana (americana).

« Ambas direcciones de la música tienen un igualmente falso carácter cosmopolita, posponiendo las características nacionales en la vida musical de los pueblos. Aunque aparentemente contradictorias, en el hecho, ambas son dos aspectos de las malas condiciones culturales producidas y desarrolladas por el mismo proceso social.

« Mientras más evidentes son estos defectos en la llamada música seria, su contenido es más subjetivo, su forma más complicada, causando una constante disminución en el número de auditores y dirigiéndose ella a círculos cada vez más pequeños; mientras más la música de entretenimiento penetra en mayor número de países, más ella se afirma y hace superficial y banal la vida emocional de millones de auditores cuyo gusto ella estropea.

« Nosotros los compositores y críticos musicales reunidos en el Segundo Congreso Internacional de Praga, deseamos llamar la atención hacia la naturaleza contradictoria de este estado de cosas; porque nosotros vivimos en un tiempo en que nuevas formas sociales están siendo creadas y en que la cultura humana entera está avanzando hacia etapas superiores y presentando nuevas y urgentes tareas a los artistas.

« Este Congreso no tiene intención de dar ninguna regla ni directiva concerniente a los métodos de la creación musical; entiende él que cada país y cada pueblo debe encontrar sus propios medios y caminos. Pero es necesario que tengamos una unidad de pensamiento acerca de las causas sociales y de los fundamentos de la crisis de la música y que juntos trabajemos con resolución y voluntad para resolverla. En nuestro concepto es posible sobreponerse a dicha crisis si:

« 1.º Los compositores toman conciencia de esta crisis y encuentran un camino para salir de sus tendencias de extremos subjetivistas; si encuentran manera de que la música se vuelva la expresión de las nuevas y grandes ideas progresistas y de las emociones de las grandes masas y de todo lo que es progresista en nuestro tiempo;

« 2.º Si los compositores y sus obras se relacionan más estrechamente con las culturas nacionales de sus países defendiéndose contra las tendencias falsamente cosmopolitas; porque el verdadero internacionalismo en música sólo puede lograrse por el desarrollo de sus características nacionales.

« 3.º Si los compositores dirigen su atención hacia formas de música que son capaces de un contenido más concreto como la ópera, el oratorio, la cantata, los coros y las canciones;

« 4.º Si los compositores y los musicólogos trabajan activamente y prácticamente para vencer la ignorancia musical de las grandes masas llevando hasta ellas la educación musical.

« El Congreso pide a los compositores del mundo la creación de música que combine la más acabada perfección técnica, con la originalidad y la alta calidad, que tenga genuino atractivo popular.

« El Congreso considera que el intercambio de experiencias e ideas entre los compositores y musicólogos de todas las naciones es absolutamente esencial. Para conseguir nuestros fines es necesario que los músicos progresistas se unan dentro de sus respectivos países y esto con el propósito de hacer posible la creación de una

«Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas para un futuro próximo. El Congreso está convencido que esta organización y el trabajo cuidadoso y consciente deben resolver los peligros inherentes a una crisis musical con profundas raíces y dar a la música sus importantes y nobles funciones dentro de la sociedad. De este modo la música constituirá una fuerza poderosa para contribuir a la solución de las grandes tareas históricas que enfoca la humanidad progresista.

### RESOLUCION DEL CONGRESO DE PRAGA

En el II Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales que fué organizado por el Sindicato de Compositores checos en Praga y que duró desde el 20 al 29 de Mayo de 1948 la siguiente resolución fué unánimemente adoptada:

1.º—Todos los participantes han saludado unánimemente la organización del Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales por el Sindicato de Compositores Checos que ha abierto el camino a una estrecha cooperación internacional entre los compositores y musicólogos con la mayor amplitud posible.

2.º—Corresponde a los participantes en el Congreso trabajar intensamente en la realización de las ideas contenidas en la Proclama aprobada por él. Los compositores y musicólogos de los países no representados en el Congreso serán informados por el Sindicato de Compositores Checos acerca del resultado de los trabajos del Congreso y se les pedirá su cooperación en el espíritu de la Proclama y de esta Resolución.

3.º—El Sindicato de Compositores Checos publicará una colección de conferencias y una condensación de las discusiones habidas en las reuniones del Congreso en checo, ruso, inglés y francés.

4.º—De acuerdo con la Proclama hecha por el Congreso y con la Resolución aprobada en la Sesión Plenaria tenida el 29 de Mayo de 1948, a las 3 P. M., el Comité Ejecutivo del Congreso fué encargado de las funciones de «Comité Organizador» para la preparación de una «Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas», cuya ideología tendrá por base la Proclama aprobada en el Congreso.

Serán deberes de los miembros del Comité Organizador informar a sus propias entidades o grupos de Compositores progresistas y musicólogos acerca de la Proclama y de la Resolución del Congreso, así como también de las ideas sobre las cuales la Asociación Internacional estará fundada. Donde no existan organismos o grupos, los miembros del Comité Organizador quedan encargados de crearlos. Cada organización o grupo de compositores y musicólogos progresistas deben nombrar un representante para el Comité preparatorio de la Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas y debe someter su nombre al Sindicato de Compositores Checos, Praga XIX-Bubenec, Eisenhowera 20, a más tardar el 31 de Julio de 1948. Asimismo, se deberá informar al Sindicato acerca del curso seguido por los trabajos preparatorios. El Sindicato de Compositores Checos ha convocado a una reunión al Comité preparatorio para el 29, 30 y 31 de Octubre de 1948 en Praga.

5.º—Los fines de la Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas será:

- a) Poner en práctica las ideas de la Proclama emanada del Congreso.
- b) Hacer los arreglos para que anualmente se reúna un congreso de compositores y musicólogos progresistas.
- c) Publicar colecciones de ensayos musicológicos y trabajos que persiguen el fin de emplear medios progresistas en la resolución de los problemas musicológicos.



d) *Publicar colecciones de varios tipos de música instrumental y vocal y canciones para las masas hechas por compositores de todas las nacionalidades e inspiradas en las nuevas tareas sociales de la música.*

e) *Crear concursos internacionales para la ópera, cantatas, coros, canciones para las masas, etc., que correspondan a las ideas expresadas en la Proclama del Congreso.*

*Por el Comité Organizador de la Asociación Internacional de Compositores y Musicólogos Progresistas: Hanns Eisler (Austria); Arnoldo Estrella (Brasil); Veselín Stojanov (Bulgaria); Dr. Antonín Sychra, Dr. Jar. Tomasek, Fr. A. Kypka, Stjepan Lucky, (Checoslovaquia); Roland De Candé (Francia); Alan Bush, Bernard Stevens (Gran Bretaña); Marius Flothuis, M. Roblin (Holanda); Dr. Denes Bartha (Hungria); Oskar Danon, Natko Devcic (Yugoeslavia); Dr. Zofia Lissa (Polonia); Dr. Alfred Mendelssohn (Rumania); Marcel Bernand (Suiza); Tichon Chrenniko, Boris Jarostowsky, Jurij Shaporin (U. S. R. R.).*

## EXTRACTO DEL PLAN QUINQUENAL DE LOS COMPOSITORES Y MÚSICOS DE CHECO- ESLOVAQUIA

### INTRODUCCIÓN.

*Comienza por expresar la novedad que significa que los músicos hablen de un Plan Quinquenal, sistema que siempre ha tenido relación sólo con cuestiones económicas. Gracias a la victoria de Febrero obtenida por el pueblo, se puede pensar en una cosa semejante, ya que la estructura social entera está cambiando y el compositor podemos apresurar el desarrollo hacia el socialismo, solamente por el control y asistencia mutua podemos liberarnos de la suciedad liberal que arraigó en todas partes, especialmente entre los artistas».*

*Este Plan se funda en el programa de gobierno del Presidente Gottwald anunciado por el Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco, en los planes quinquenales de construcción y transformación, en la Proclama del Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales y en las resoluciones del Primer Congreso Nacional (All-National). Las consideraciones son las siguientes:*

a) *La verdadera influencia de la música en el plan constructivo y en la intensificación de la lucha de clases. Queremos ayudar con nuestra música al cumplimiento del Plan Quinquenal.*

b) *«La creación musical debe corresponder a las necesidades de clase y servir la fuerza de la construcción; la creación musical debe ser adaptada a las necesidades del pueblo». A continuación se explica largamente que estas necesidades del pueblo no deben confundirse con los gustos que el pueblo pudo manifestar en la era capitalista por medio de cuestionarios o de cartas a las radios. No podemos discernir las necesidades del pueblo sino por la concreta lucha de clases y el esfuerzo colectivo que penetra toda nuestra vida. Es por eso que una necesidad esencial es que los compositores y músicos reciban la educación marxista y no en forma teórica, sino mezclándose con los obreros, cooperando con las clases trabajadoras en las fábricas y en los campos.*

*La creación de una cultura socialista no significa la negación de todo lo que ha sido creado; ya Lenin ha dicho que el socialismo toma todo lo que es progresista en*

las etapas anteriores y lo transforma en una síntesis monumental. El escribir únicamente tanto para las masas no es lo único porque el pueblo no es un incapaz de entender manifestaciones artísticas más elevadas. Escribir para el pueblo no significa escribir en forma primitiva. El grado en que una obra de arte es accesible al pueblo es el más severo test de su valor.

Las cualidades técnicas del arte no tienen que ver con su naturaleza socialista, progresista o reaccionaria. Estamos preocupados de encontrar un nuevo estilo: «una presentación de nuestra relación con la realidad, una forma de música que tenga influencia en la lucha de clases».

No podemos asegurar que se realicen un gran número de tareas, no podemos anunciar ni prometer que un determinado compositor escribirá una ópera al año, ni que algún musicólogo resuelva de la noche a la mañana el problema del «realismo socialista». Basta con que se cumpla un plan de dos años. Las 400 canciones para las masas entregadas por nuestros compositores para el concurso «Cantos en el plan de Dos Años» es suficiente prueba de la buena voluntad en cumplir las nuevas tareas. ¿Y qué haremos ahora con el Plan de Cinco Años?

1.º—Vamos aquí a reproducir textualmente lo que sigue: «Hasta ahora hemos puesto poco interés en la música vocal. Nuestra tarea principal ha sido la creación sinfónica. Sin embargo, nosotros conocemos el antiguo dicho: «Una canción que vaya al corazón, un corazón que pertenece a su patria». El pseudo-patriótico pathos que guió el pensamiento burgués hacia este proverbio, hace imperativo que nosotros le demos un nuevo contenido. Y nosotros lo logramos trayendo nueva experiencia a nuestra música vocal. Educaremos nuestro pueblo en un nuevo patriotismo usando nuestras fuerzas creadoras para señalar la belleza de la aparición del hombre nuevo y para señalar sus tareas como un combatiente constructivo y revolucionario. La música vocal debe ser un reflejo de la lucha de clases en contra de la reacción adentro y fuera de nosotros mismos. Es por esto que debemos terminar con toda tentativa de música vocal apolítica y por lo tanto sin contenido ideológico. Debemos liberarnos del naturalismo declamatorio en interés de la nueva «cantilena», debemos borrar cualquier síntoma de formalismo instrumental en la música vocal».

Aconseja a continuación el estudio cuidadoso de las modalidades de las canciones populares, no en teoría, sino yendo a las fábricas, a los campos y escogiendo aquellas canciones que tengan significados relacionables con el movimiento de liberación. Agrega: «los compositores deben familiarizarse con los fundamentos científicos de la canción popular en otras naciones eslavas—sobre todo con las de la URSS—y debe aprender a entender sus formas de expresión en conexión con el desarrollo político y económico de esos países».

A continuación se habla de la necesidad de tener presente el destino de estas canciones, no confundirlas con la capacidad de comprensión de los auditores de conciertos. Los antiguos temas épicos y heroicos deben ceder el paso a los nuevos héroes del trabajo y en todas las canciones debe tenerse especial cuidado que «el texto sea absolutamente comprensible y que no esté oscurecido por acompañamientos pesados o complicadas combinaciones vocales». Recomienda el ejemplo de la canción popular rusa en forma de ronda llamada «shastushka», especialmente apropiada «para fines de propaganda».

2.º—«En cuanto concierne a la música instrumental, los compositores se han dado cuenta ya de la necesidad de la música de programa en el más amplio sentido de la palabra. Esta música ha representado un gran papel en nuestra historia a causa de haber sido la señal decisiva en graves momentos de nuestra vida. Todas las épocas importantes se han reflejado históricamente en nuestra música y ahora también que-

---

remos que ella encuentre la expresión de las nuevas relaciones con la realidad». «No estamos preocupados únicamente con obras monumentales en las cuales se describa la lucha por el socialismo; damos especial atención a las pequeñas orquestas y bandas populares. Debe interesarnos dónde las nuevas composiciones se ejecutan y quiénes lo hacen».

Recomienda a continuación que los compositores se preocupen de la música ligera «tratando de crear nuevas danzas populares guardando nuestra tradición». No existen en cantidad suficientes buenos repertorios de oberturas, marchas, pot-pourris, etc., al compositor y al avezado transcriptor les aguarda una urgente e inmediata tarea de escribir música instructiva para los más variados instrumentos y bandas.

3.º—Para el cumplimiento del plan y el contenido educacional de la música, el drama musical ofrece amplias posibilidades tanto al compositor como al escritor. Nuestro juicio se basa hoy en las necesidades que la lucha por el socialismo ha hecho patentes a todos los artistas y de acuerdo con esto hay aspectos concretos que deben tenerse presente:

Toda música dramática debe tratar sobre problemas contemporáneos, ya sean éstos locales, hechos históricos, serios o cómicos. También deben hacerse traducciones y revisiones dramáticas de antiguos libretos. Un cuidado especial se ha de tener hacia las representaciones populares de todo género, guardando las tradiciones.

Debemos pintar el nuevo héroe que simboliza a la comunidad. No interesa hoy la escena amorosa, ni las tragedias individuales con el inevitable cadáver y demás lugares comunes de la ópera. Podemos usar la canción de masas, el romance popular y así hacer desaparecer las jerarquías que diferencian la comedia musical de las piezas con canto y danza y la llamada opereta.

Lo anterior vale también para la música del cinematógrafo y para la radio, maneras de utilizar la música que llegan cada día a millones de personas y que tienen una enorme posibilidad funcional. Presentamos como un ejemplo cómo Kachaturian ha sabido poner palabras con música en la película «La Cuestión Rusa».

Termina recomendando el mismo cuidado con respecto al melodrama, al ballet, o la pantomima y demás formas de la música dramática accesible al pueblo.

# LAS FIESTAS RITUALES DE LA CANDELARIA

P O R

Carlos Lavín

**E**L valle encantado que descubrió Diego de Almagro al arribar a tierra chilena, después de traspasar los Andes desde el lado argentino y haber cruzado el hórrido despoblado de Atacama, fué bautizado por los castellanos con los nombres más placenteros. Al mismo paraje llegaron, a los pocos años, los expedicionarios que mandaba Pedro de Valdivia, quienes confirmaron esos buenos augurios, pero debieron acatar la denominación indígena de Copayapu.

Como el Partido de Copiapó se le conocía hasta 1744, y sus feraces tierras se repartieron en las encomiendas de Francisco de Aguirre. Por herencia o adquisición las cultivaron después el Marqués de Piedra Blanca de Guana (Juan Morales Bravo), los descendientes del Conquistador Pedro Cortés Monroí y posteriormente los vástagos de las familias Bravo, Montero, Monardes, Mondaca, Cisternas, Mercado, Mandiola, Cereceda y Cartabio, disputando mercedes y terrenos a los Caciques Barandole y Taquía y a la india Bartolina Chillimanco, últimos representantes del señorío indígena.

En la fecha precipitada, el Gobernador Manso de Velasco hizo fundar ahí la villa de San Francisco de la Selva, edificando una ermita entre los bosques de algarrobos y chañares y constituyendo un Cabildo que compartía la jurisdicción del Corregidor Francisco Cortés. En las postrimerías del siglo XVIII quedó consumado el despojo de los títulos indianos y la translación de la humilde prole al arrabal levantino del término urbano de Copiapó. Se colocó el nuevo poblado bajo la advocación de San Fernando—honrando al Príncipe de Asturias, después Fernando VI—y con la denominación de «pueblo de indios» persistió hasta 1836. Por esos días solamente el cabildante Adrián Mandiola protestó del desalojo total de la estirpe indiana y la cancelación de todas las mercedes. Patentizando, sin embargo, una rehabilitación espiritual de los fueros indígenas persistió en la humilde iglesia—hoy derruida—de este poblado, el culto de nuestra Señora de la Candelaria y las fiestas rituales que exaltan esa devoción en el 2 de Febrero de cada año.

\* \* \*

Aquella Virgen que en el día de la Purificación acuden a venerar los fieles, portando sendas candelas encendidas, cuenta en Chile

---

con dos célebres altares. Colocados en extremos opuestos del suelo patrio simulan los refugios y asilos espirituales de regiones bien características y congregan cada año millares de promeseros.

Ardua sería la tarea de asemejar estos sitios de leyenda, que tanto han contribuído a fortificar el sentimiento religioso, el uno en las comarcas marítimas del Canal de Chacao (Carelmapu) y el otro en el oasis copiapino del desierto atacameño. Si bien celebrado ha sido el primero por la literatura nacional, persiste el segundo como una incógnita en los anales del culto y no se le ha señalado hasta ahora en la alcurnia que le está destinada por su alta significación tradicional.

Las festividades candelarias de Atacama congregan a los descendientes de aquellos humildes trabajadores que en las galerías y pozos argentíferos de Copiapó y Chañarillo gestaron gran parte de la riqueza nacional; y, en los múltiples actos que las integran sobreviven los ritos paganos de los indígenas. La aparente irreverencia de danzar—rindiendo culto—ante los ídolos, y después, delante de las santas imágenes de la Iglesia, hubo de ser tolerada por los misioneros hispánicos—tal como en toda América—en el doble carácter de servicio público y oficio divino.

Cofradías y hermandades de danzantes fueron organizándose entre los mineros y desde la época del Coloniaje la lejana villa de San Francisco de la Selva fué acumulando los votos de alabanza y toda la veneración del gremio por la Reina del Desierto. En oposición a casi la totalidad de las convocaciones religiosas del norte de Chile, la fiesta candelaria se ha venido singularizando en Copiapó y dentro de un desarrollo de grandes proporciones, por el más intenso nacionalismo. Toda adaptación o incorporación extranjera ha sido desechada y bastaría esta consideración para señalarle una categoría única entre los cultos norteños.

La vieja iglesia y el nuevo templo de San Fernando, situados a unos tres kilómetros al oriente de Copiapó, y en la parte más atractiva y riente del valle, albergan multitudes de fieles. Comienzan los oficios el 24 de Enero y se les da término el 2 de Febrero con una solemne procesión que clausura la «novena» y la serie de misas.

\* \* \*

En la esplanada que separa las dos iglesias votivas tienen lugar las danzas y los cortejos de penitentes. Suben las columnas hasta el atrio de la principal o bien, se asilan entre los muros derruídos

de la más antigua; prosternándose cada uno ante las sagradas figuras. Componiendo una arcaica silueta triangular y rotundamente hispánica la carcomida y diminuta imagen de la Candelaria ofrece un cautivador contraste con la modernidad y el suntuosísimo atavío de la nueva y milagrosa efigie. Fueron los indios los que descubrieron la sagrada estatuita en una cueva de las vecinas serranías y el célebre párroco Domingo Carmona le forjó un relicario en una rústica capilla a fines del siglo antepasado.

Entre los peregrinos y oficiantes que integran la grey copiapina no militan los hombres de la gleba sino los orgullosos descendientes de los «apires» y de los «cangalleros». Aun disfrazados conservan la señorial apostura de los antepasados que portaban talegas repletas de onzas y doblones. Con sus bronceos rostros y su andar pesado representan ellos los callados hombres del norte y los linajudos próceres de la aurífera mesnada. En sus ritos pagano-cristianos rechazan decididamente los bailes zoomórficos tan cotizados más al septentrión, el pueril estrépito de sonajas y panderetas y los bordones huertanos—ya los de Andacollo usaban los instrumentos de cuerda desde antes de 1831, según Gay. En esa misma línea de pulcritud han rechazado el uso de las dalmáticas, casacas, capotes, túnicas, togas, dolmanes, etc.; y, en especial, aquellos tocados exóticos que representan los «resplandores» de los pieles rojas (Tarapacá), los cucuruchos y bonetes (Andacollo), los morriones (La Tirana), las plumas erguidas (Mamiña) y demás efectos de morralla.

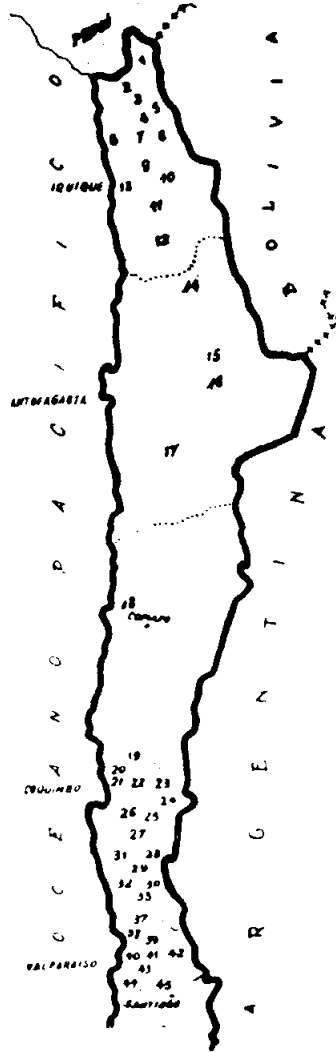
\* \* \*

En el propósito de llegar a singularizar en un conjunto determinado de motivos y aspectos todos los ritos de esta celebración candelaria, es indispensable efectuar un breve símil entre éstos y los del santo ejemplo andacollino, bien considerado desde antaño como un patrón espiritual de expresión popular. No todos los promeseros de Andacollo visten el mismo disfraz. Son muchos los que dejan de usar sombreros y se caracterizan—especialmente los músicos—con la ancha faja y el culero. Un traje intermedio consulta una especie de ajustado sobrepelliz de tonos claros que les cubre hasta la cintura. Tapan su cabeza con un sombrero cilíndrico sin alas y con aplicaciones, colgajos y topes; el que colocan sobre una blanca funda de lino que cae un poco sobre las espaldas—como las de los «spahis»— y los protege contra la solanera.

Interpretando diversas deformaciones de los tipos de sombre-



La milagrosa imagen de la Virgen de la Candelaria.



Mapa de las danzas rituales de Chile.

La romería de la Virgen de la Candelaria ocupa el número 18.



## PASO PROCESIONAL

Lento

(a) (b)

The image shows a musical score for a processional piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into two sections, (a) and (b). Section (a) starts with a treble clef and a bass clef, with a double bar line. Section (b) starts with a treble clef and a bass clef, with a double bar line. The music is written in a simple, rhythmic style, with many rests and dotted notes. There are also some markings above the notes, possibly indicating phrasing or dynamics.

(libre versión del autor)



Visión de conjunto de las columnas danzantes, en la fiesta ritual de N. S. de la Candelaria.



ros citados, una minoría usa traje de gala que se asemeja al uniforme militar: prendas rígidas de tela oscura con flores y motivos bordados, cuello plegado y ceñida gorra inglesa de dos picos y pasador delatan a los más fervientes y especialmente a los «caciques» y «chinos» mayores. Los grupos propiamente musicales se confunden con los danzantes y abundan mucho los tamborileros con instrumentos de todos los tonos y dimensiones. Si predominan entre los danzarines los «flautones» y los bastones resonadores se complica esta selección con la cogida inescrupulosa de mandolinos, guitarras, acordeones, músicas de boca, peinetas, clarinetes, pitos, triángulos, panderetas, etc. Son los «free-lancers», con su mezquina indumentaria dignificada por una sencilla bandolera, los que aportan la nota más ingrata en un conjunto, donde la impecable disciplina de las compañías de *Chinos*, *Turbantes* y *Danzantes* ha logrado mantener un ceremonial ya bien determinado. Estas cohortes hacen ostentación de sus acometidas sincronizadas y especiales evoluciones que dan complemento al avance silencioso de los penitentes. Es la simulación del paso procesional, con su doble explosión instrumental, en «tutti», la que domina los movimientos; y el aspecto gráfico—bien cambiante, por cierto—de las prolongadas escenas semeja un brillante y soleado kaleidoscopio apenas uniformado con los tonos amarillos y dorados de las vestimentas.

\* \* \*

En oposición a todas las sugerencias y cotejos que impone el cuadro anterior, los peregrinos y oficiantes que concurren a la Candelaria se circunscriben, cada vez con mayor fanatismo, a la tradición. Su afán de caracterizarse incluye auténticos valores de reintegración, aplicables a todos los órdenes del espectáculo. Desechando el traje típico del minero chileno, a mediados de la pasada centuria, lo han estilizado, por evolución, en un modelo de disfraz de tipo liviano. Entre otros detalles sintetizan a éste un ceñidor que une una amplia camisa a un pantalón corriente, cubriendo la cabeza con una copa ligeramente cónica y recargada de adornos. Puede complicarse esta estampa predilecta con el uso de varias piezas de vestir lujosamente bordadas y realzadas por una blanca pañoleta que apenas les cae sobre los hombros y por una vistosa banda, fajas y contrafajas que cubren gran parte del calzón corto y holgado. En todas estas indumentarias debe dominar un fondo celeste con aplicaciones azules y verdes.

---

Eliminando a la mujer de los ritos danzantes se hace notar el orgullo con que los afiliados lucen su disfraz; y, es de admirar la generalización con que las madres lo adoptan para sus hijos pequeños en días de peregrinación. Toma este vestir, y por esa fecha, el rango de un traje regional. La visualidad de los conjuntos, en movimientos, es efectiva y daría tema para auténticas estampas nacionales y gloriosas reviviscencias de culturas pretéritas.

\* \* \*

En el aspecto coreográfico, la simplicidad impera en absoluto. Algunos «tamborileros» y figurantes actúan casi en el rango de solistas, situándose en el espacio central, mientras que los «flauteros» integran la doble columna danzante. Los componentes de éstas no disfrutan de la libertad de los solistas y están obligados a sincronizar imperturbablemente sus diversos pasos. Los del centro, vestidos, en general, más lujosamente efectúan figuraciones de gran espacio, portando banderines y algunos instrumentos que les puedan servir de elementos decorativos. Además de cajas y tambores se sirven de percutores asimilables por lo primitivo al «kultrun» araucano, pero con menos efecto de timbal. Muchos de estos semisolistas son exclusivamente mimos y, por cierto más discretos que los «diablos» de más al norte o los «free-lancers» de Andacollo. Se deja notar, en el plan general de las evoluciones un estrecho criterio de uniformidad en estricto acuerdo con la monótona imposición del paso procesional.

\* \* \*

En las festividades candelarias no asoman ni los pitos y flautines del septentrión, ni las cuerdas y las otras estrafalarias adopciones de los andacollinos. Es música de conjunto la que ejecutan los flautones coronando, con un acorde volante, los dos rigurosos golpes que repite toda la percusión. No puede ser más estrecho el material melódico en uso y queda relegado a las voces. El azar es el que se encarga de resarcir esta pobreza con las novedades y sorpresas aportadas por las incorrecciones y caprichosas ocurrencias de los instrumentistas. A menudo impera un desacuerdo entre ambas familias sonoras: los «percutantes» sostienen el aire binario pero como los «sopladores» regatean los acentos, se ven obligados aquéllos a excitarlos con levísimas alteraciones en el ronco lenguaje de

los parches; y así, la fragmentación llega a percibirse. Es especialmente durante la procesión solemne cuando se puede disfrutar de estos relajados efectos. En la prolongada duración de la ceremonia interrumpida apenas por algún responso o alocución, o bien el consabido y universal himno «Oh María, Madre mía», huelgan algunas sabrosas observaciones de orden científico y artístico.

Si se puede asegurar que los conflictos rítmicos mencionados no alteran la regularidad del paso procesional, acatando la fórmula que rige aquí y en los diferentes actos rituales del Norte, cabría referirse a las interpretaciones de esta uniformidad. Los flautones apoyan, de ordinario, el tiempo fuerte (b) de la marcha binaria, pero también suelen hacerlo exclusivamente en los tiempos débiles; y todavía se aventuran hasta el acento de ambos tiempos. Se oponen los tamborilleros a esta pretensión, valiéndose de diversos arbitrios de celeridad o intensidad que originan fragmentaciones en el ataque de los parches; y, por su parte los sopladores desean insinuar su presencia y logran producir una apoyatura melódica al atacar la única nota plena que posee su primitivo tubo de caña. Toma, así, esta competencia el concurso de unos graznidos de cuervo y la fantástica resonancia degenera en un «tutti» atronador; en el cual se perciben, sin embargo, algunos «chispazos» sonoros del más arrobador efecto.

\* \* \*

Los cánticos e himnos se han ido reduciendo cada año, pero actualmente dominan dos cantinelas místicas de auténtica vena criolla, en los compases regulares de «seis octavos» y «tres octavos», ritmos casi exclusivos de los aires norteños. Casi siempre actúa de salmista el «jerife» José Varas, a quien corean, cada dos versos, sus numerosos acólitos. Tanto éste, como otro jefe de grupo, adoptan un texto musical casi uniforme para entonar el cántico «Virgen, Madre, Candelaria», pero retienen solamente similares versiones literarias. Un aire más vivaz que el anterior sirve a los grupos volantes para dar contraste a la salmodia y todos rebozan de optimismo al entonar, en coro al unísono, un cándido villancete (cuatro versos de seis sílabas) cuyo solo nombre y letra «Propicio» es una auténtica invitación a la felicidad. Tan simple o ingenuo sentido domina también en las cuartetos octosílabas del Himno a la Virgen, canto máximo de la fiesta y verdadero conductor del ceremonial. Su sempiterna cadencia salmódica inicia y clausura las series de ofrendas.

En éstas el peregrino avanza hasta la sagrada imagen portátil; y, asistido por el jerife o alguno de los mantenedores del ritual, renueva sus votos anuales con agradecimientos o con regaños que no desentonen mucho de la pulcritud y del comedimiento con que ha sido presentado y recomendado a la Reina del Desierto.

Por la ruda grandeza con que refleja costumbres ancestrales y por la naturaleza polifacética de su contenido, este conjunto de ceremonias semeja una fiesta de la exaltación. No es la imaginación sonora la que más se enriquece con estas exhibiciones-audiciones de la más castiza tradición chilena, sino la visual, pese al reducido desarrollo de las escenas rituales. Aquel que ha visto, a pleno sol y en polvoroso ambiente, las evoluciones de tan heterogéneas como uniformes figuras danzantes, no podrá jamás olvidar el aspecto fantástico y el tono de leyenda de tan cautivador espectáculo.

### Villancete «Propicio»



(Notación del autor al conjunto de Tierra Amarilla)

### Himno «Reina y Madre»

Re - ña y ma - dre Can - de - la - ría. Vir - gen ma - dre po - de - ro - sa  
 hoy glo - ria te vie - nen dan - do en tu san - to mi - la - gro - so.

(Notación del autor a Manuel Pozo y su conjunto)

## SALUDOS A LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

### ALABANZA DEL JEFE CHINO

(coros y solos).

*Propicio, propicio,  
 la honra de Dios.  
 Virgen Candelaria.  
 Cuerpo del Señor.*

*Le pido, Señora,  
 le doy el valor,  
 déjenos llevarla  
 al pie del altar.*

*Propicio, propicio,  
 la honra de Dios.*

*Virgen Candelaria.  
Cuerpo del Señor.*

*Le pido, Señora,  
le doy el valor,  
déjenos llevarla  
al pie del altar.*

*Propicio, propicio,  
la honra de Dios.  
Virgen Candelaria.  
Cuerpo del Señor.*

### **SALUTACION** (solos y coros)

*Reina y Madre Candelaria  
aquí los venimos' presentando  
bandera, flauta y tambor  
hoy te vienen saludando.*

*Virgen Madre Candelaria,  
Virgen Madre poderosa,  
hoy gloria te vienen dando  
en tu santo milagroso.*

*Dale en gracia, promeseros,  
dale en gracia, con fervor,  
y a la Reina de los Cielos  
le ha dado su bendición.*

*Recíbelos, Candelaria,  
recíbelos, por favor,  
serán tus fieles romeros  
que adoran tu altar mayor.*

*Qué Madre tan humanitaria  
hoy la vienen buscando  
a tus hijos Reina y Señora  
hoy se vienen entregando.*

*Virgen Madre Candelaria,  
ya lo' vamo' a retirar,  
será hasta las tres de la tarde,  
te vendremo' a venerar.*

*Será el batir de la flauta  
y el redoble del tambor;  
yo batiré mi bandera  
si el Señor me da el valor.*

# XXIII FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE PALERMO Y TAORMINA

P O R

Juan Orrego Salas

**F**UE la tibia primavera siciliana la que ofreció esta vez sus tierras a las caravanas de músicos que año a año viajan de toda Europa para escuchar los Festivales de Música patrocinados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Si a nadie mereció reparos el haberse escogido las ciudades de Palermo y Taormina como centro para estos Festivales, a quienes pesan en la misma balanza la belleza e interés de estas tierras con la distancia que debe salvarse para llegar a ellas, pareciéles no ser el lugar más indicado para realizar estas jornadas de música. Así opinaron muchos europeos, olvidándose del internacionalismo de la sociedad patrocinadora y por lo tanto prescindiendo de aquellos que hubieron de cruzar océanos, continentes y cordilleras, para llegar al extremo sur de la bota itálica. ¿Qué habrían pensado quienes hicieron cuestión de millas o kilómetros, si estos Festivales se hubieran celebrado en América? ¿Y no tienen tal vez derecho los países que en nuestro hemisferio pertenecen a la S. I. M. C. a solicitar que después de veinticuatro años de vida de la Sociedad, se celebre algún festival en sus territorios?

Este problema plantea la existencia del primer punto vulnerable de la S. I. M. C. el que ya hiciera notar la sección norteamericana en circular repartida a las demás secciones durante el año 1948. Mientras la Sociedad Internacional de Música Contemporánea mantuvo durante sus primeros años de vida, su esfera de acción dentro de los países centro-europeos, no fué difícil llenar las demandas que en este sentido hacían las diferentes secciones que pertenecían a esta organización. La expansión experimentada posteriormente, no sólo por el hecho del incremento de su capacidad financiera, sino que también por el necesario reconocimiento que debía prestarse a otros países cuya actividad artística comenzaba a pesar en el mundo, fué el que puso a la S. I. M. C. frente al problema que significaban las distancias y los subidos costos de pasajes y alojamientos. Este problema se debatió ampliamente durante las deliberaciones de Palermo; el presidente, Edward Clark, propuso la celebración de Festivales «a latere» en los países americanos y asiáticos, los que podrían organizarse dentro de las bases establecidas

---

por los estatutos de la S. I. M. C., pero que no incluirían como hasta ahora se ha hecho en Europa las reuniones paralelas de los delegados de todos los países y los conciertos de música contemporánea. Estos últimos quedarían reservados para los países europeos. La idea de Mr. Clark fué aceptada en principio, quedando postergado el estudio en sus detalles por el Consejo Presidencial de la S. I. M. C. Aunque la proposición del presidente significa un avance en este terreno, no implica ella un decidido reconocimiento de un grupo numeroso de secciones cuya actividad musical las hace acreedoras a ser consideradas en igualdad de condiciones con los países de Europa central. Es éste el caso de las secciones americanas, del Asia Menor, de Africa y del Oriente; cuyos derechos no han sido valorizados ni en este aspecto, como tampoco en otros que enumeraré más adelante. Sólo una adecuada solución del problema comentado permitirá el fiel cumplimiento del artículo tercero de los estatutos de la S. I. M. C. en el párrafo que dice que «el objeto de la S. I. M. C. es: cultivar la música contemporánea de valor sin contemplar la nacionalidad, raza, filiación política o religión del compositor».

Hay un indiscutible desequilibrio de los beneficios que recibe cada sección en circunstancias que cada una de ellas contribuye con la misma cuota anual al sostenimiento de los ideales y labor de la Sociedad. El delegado de Israel, Dr. Peter Gradenwitz, hizo notar este fenómeno en las recientes deliberaciones de Palermo, después de haberse rechazado la invitación formulada por éste para que los Festivales del año 1950 se celebraran en Tel Aviv. La asamblea consideró este ofrecimiento impracticable, debido a las dificultades que implicaba la movilización a este punto. En su reemplazo se acordó aceptar la invitación de los delegados belgas para realizar estos Festivales en Bruselas. Un superficial análisis de las distancias que median entre Tel Aviv demuestra que es sólo un grupo pequeño de países, en su mayoría los de la esfera centro europea, los que tendrían que afrontar un largo viaje. Hay otros, por cierto, como los delegados latino-americanos, a quienes llegar a Bruselas o a Tel Aviv les es indiferente. Entre las secciones que podrían haberse beneficiado con la celebración en Tel Aviv, o aquellas a las cuales no afectaba este acuerdo, en el caso de ser necesario de hacerlo en Europa o Asia, están Argentina, Australia, Brasil, Bulgaria, Chile, China, Checoslovaquia, Egipto, Grecia, Hungría, India, Israel, Italia, Japón, Polonia, Portugal, Rumania, Sud Africa, España, Turquía, Estados Unidos y Yugoslavia. Si se considera de que estos países

suman veintidós entre treinta y tres que son los que componen los registros de la S. I. M. C., puede establecerse fácilmente de que la mayoría de la votación en Palermo se obtuvo por el hecho de que fueron las secciones interesadas en Bruselas las que enviaron delegaciones más completas, a las cuales se plegaron por razones políticas aquellas que no estaban de acuerdo con que se celebrara en Israel, mientras catorce de los países mencionados más arriba no enviaron delegaciones a Palermo. No quiero con ello exhibir ningún tipo de partidatismo por el caso especial de Israel, pese a la admiración que la organización artística de este país me merece, sino que demostrar con ello, que a este respecto existe en la S. I. M. C. un mal entendido concepto de lo que es un verdadero internacionalismo, provocado por el dominio de ciertos países a quienes les ha tocado regir por muchos años los destinos de la institución.

La siguiente lista de las ciudades donde se han celebrado los Festivales de Música, desde la fecha de fundación de la S. I. M. C. demuestra, salvo en los años que recayeron en la reciente guerra, lo comentado anteriormente:

1923 Salzburg	1935 Praga
1924 Praga	1936 Barcelona
1925 Venecia	1937 París
1926 Zürich	1938 Londres
1927 Franckfurt	1939 Varsovia
1928 Siena	1940-41 Nueva York
1929 Ginebra	1946 Londres
1930 Bruselas	1947 Copenhague
1931 Oxford	1948 Amsterdam
1932 Viena	1949 Palermo Taormina
1933 Amsterdam	1950 Bruselas
1934 Florencia	

\* \* \*

El análisis general de las obras presentadas en el reciente Festival de la S. I. M. C. celebrado en Palermo y Taormina entre los días 22 y 30 de Abril plantea por sí solo un conjunto de problemas algunos de ellos posibles de corregir sin mayores cambios en la estructura misma de la institución patrocinadora y otros que implican variaciones fundamentales en lo que respecta a la orientación y principios de ésta. Seis conciertos y espetáculos de ópera y ballet, constituyeron el grueso de los citados festivales; a éstos se agregaron



---

tres más, cuyos programas no correspondieron a obras seleccionadas por el jurado que se reunió previamente en Roma. En las tres reuniones extraordinarias se presentó la ópera «Le Roy Roger» de Karol Szymanowsky, el «Pierrot Lunaire» de Schoenberg y un programa de Música Moderna Italiana dirigido por Fernando Previtali, frente a la Orquesta de la Radio Italiana de Roma.

No se esperaba que los seis conciertos que constituyeron los Festivales reunieran un crecido número de obras maestras. Era razonable, sin embargo, exigir que en una selección realizada con el propósito de exhibir un calificado panorama de la producción actual, hubiera habido un número más crecido de composiciones de valor.

Salvo en el caso de las señaladas excepciones que mencionaré más adelante, los programas de Palermo y Taormina, se movieron en un ambiente de increíble mediocridad y monotonía. De haber existido una ausencia total de obras de valor habría podido pensarse que en la actualidad el mundo no tenía fuerzas para producir algo mejor; sin embargo, la presencia reducida de éstas y el predominio de lo mediocre, constituyó un hecho digno de ser comentado, puesto que implica una falla capital en el organismo patrocinador de dichos Festivales.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea fué fundada por el profesor Edward Dent, con el propósito de «proteger y estimular toda tendencia experimental y de difícil captación en la música; representar y salvaguardar los ideales artísticos comunes a los músicos contemporáneos». (Art. 3 de los Estatutos de la Sociedad). Si en 1922, cuando se planeó por primera vez la estructuración de esta entidad era posible hablar de «tendencias experimentales» en la música, cuya existencia era un hecho en la década que siguió a la Primera Guerra Mundial, la evolución posterior que los acontecimientos artísticos han sufrido debido principalmente al incremento de los medios de difusión musical, no justifica el seguir considerando en un plano de principal importancia tal concepto. Si entre los años 1920 y 1930, el grueso de la producción musical de esos días podía ser considerada experimentalista o «de difícil captación», y dentro de tal clasificación recaía la obra de Schoenberg, Strawinsky, Bartok, Hindemith, Prokofieff y otros, en la actualidad son precisamente estos maestros los que han sobrepasado esta etapa y hoy día sus creaciones se han incorporado a la vida regular de conciertos, las que si no son consideradas en igualdad de condiciones con las obras clásicas o románticas, se debe a

---

otros motivos; pero así y todo ellas ya no interesan a la S. I. M. C. puesto que han dejado de ser «experimentales».

La crisis que con motivo de lo expuesto se ha producido en el mecanismo interno de la S. I. M. C. se ha hecho extensiva a un crecido número de nuevos valores de la creación musical, cuyas obras, aunque siendo esporádicamente ejecutadas por las diferentes organizaciones artísticas que hoy se interesan por la producción contemporánea, no figuran en los Festivales anuales de la S. I. M. C. o porque sus propios autores no se empeñan en aparecer en programas en que se estimula con equivocado concepto lo mediocre, o que sirven para destacar a músicos que encubren su falta de talento, sustentando conceptos teóricos por demás añejos y débilmente defendibles considerando el giro que los acontecimientos musicales han tomado durante los últimos diez años.

Son estas las razones que explican la persistente ausencia de un buen número de obras y compositores destacados de los programas de la S. I. M. C. Ni a Britten, ni a Tippett, como tampoco a Piston, ni a Jolivet, les interesa fundamentalmente «experimentar» en música. La época en que el músico hubo de forzarse a descubrir nuevos caminos que lo librarán de todos los principios que el academismo de comienzos de siglo impuso como base obligatoria a la enseñanza musical ya hizo crisis. Ni la «dodecafonía» que la S. I. M. C. empleó como arma de batalla en sus comienzos, como tampoco la composición en cuartos de todo y tantas otras tendencias, pueden ser defendidas hoy día como valores absolutos de la creación. La creación actual se mueve sobre la base de una feliz resultante de aquellos conceptos pesados a la luz de la tradición clásica enfocada con un sentido contemporáneo. Ya no se busca la originalidad del arte en la novedad de los conceptos teóricos que lo animan. El dogmatismo de hace algunas décadas ha cedido el paso a lo nuevo, juzgado en la medida con que cada personalidad sabe dar vida a aquellos elementos que en esencia constituyen lo que es música. No es la disonancia ni la consonancia, no es la serie de los doce tonos ni un mal entendido empleo del folklore, el que va a servir al creador para dar a su obra la necesaria actualidad que en todos los tiempos se ha exigido al arte. La originalidad de la música actual se encuentra en las nuevas formas de expresión de que han sabido servirse los artistas y no en la novedad de los condimentos empleados.

La teórica mentalidad dodecafonista ha ensombrecido la labor de la S. I. M. C. asilando dentro de sí misma a tantos compositores

que por el hecho de ser correligionarios del movimiento encabezado por Schoenberg, han sido juzgados como idealistas defensores de ese «experimentalismo» de que nos hablan los estatutos de la institución, sin reparar que un buen número de ellos han encubierto su carencia absoluta de talento bajo el ala protectora de una escuela repetable por su valor histórico y por algunos genios como Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern, que militaron en sus filas.

Es cierto de que los dirigentes de la S. I. M. C. ya habían tomado conciencia del sectarismo que significaba el defender en la música conceptos que por sí solos no comprendían sino una parte muy restringida de las fuerzas creadoras contemporáneas y que todavía arrastraban el peso de haber pasado a ser elucubraciones añejas dentro de la evolución experimentada durante los últimos años. De acuerdo con ello decidieron éstos ampliar los márgenes de acción de la sociedad y aceptar algunas obras escritas fuera de la órbita dodecafonista. Esto permitió al público que asistió a los últimos Festivales de Palermo y Taormina escuchar aquellas honrosas excepciones que se destacaron dentro de ese deprimente panorama de música grisásea, informe y de adormecedora monotonía. Es claro que fueron pocos los compositores que concurrieron entre aquellos que ya habían aprendido la lección de años anteriores que sólo daba posibilidades seguras a quienes exhibieran pasaporte de «experimentalistas».

Con lo expresado no quiero dar la impresión de estar juzgando estos hechos con el criterio sectario de rechazar todo aquello que aparezca influenciado en alguna forma por el sistema serial de los doce tonos o cualquier otro. Dentro de las honrosas excepciones a que me he referido a propósito del Festival de Palermo y Taormina, incluyo algunas obras escritas por talentosos dodecafonistas. Esto vendría sólo a sentar un principio; que lo que debe buscarse en la música es calidad dentro de las nuevas expresiones, y ello puede encontrarse sólo donde hay talento e imaginación.

### *Obras Sinfónicas*

La Orquesta de la Radio Italiana de Roma dirigida por Constant Lambert (Inglaterra), Carlos M. Giulini (Italia), Karel Ancerl (Checoslovaquia), Roger Desormiere (Francia) y André Souris (Bélgica), tuvo a su cargo la interpretación de la totalidad de las

---

obras orquestales presentadas en el Festival de Palermo y Taormina.

Los conceptos emitidos acerca de los Festivales en general, pueden aplicarse en especial al grupo de obras sinfónicas que los integraron. Quienes esperaron de este conjunto de creaciones el ser una selección calificada de lo más destacado que en el terreno de la música escrita para orquesta se había producido durante el último año, no pudieron menos que resultar defraudados. Salvo una o dos excepciones, las composiciones presentadas demostraron o pertenecer a ciertos tipos de marcado academismo, sin aportes de novedad ni en su forma ni estilo o al espíritu exhibicionista y convencional de aquellos criterios dominados por la falsa obstinación de estar escribiendo música para las masas.

Si la casi totalidad de las composiciones presentadas, es cierto que demostraron pertenecer a músicos de seria formación técnica, ello no bastó para llenar las exigencias de calidad y valor estético que debe necesariamente pedirse a toda creación artística. El Concierto para piano y orquesta del inglés Lennox Berkeley, es indiscutiblemente una obra bien escrita, cuyas demandas técnicas han sido satisfactoriamente solucionadas por el compositor, tanto en la parte pianística como en el tratamiento orquestal. Sin embargo, ya no interesa escuchar una composición que deja ver claramente un propósito casi exclusivo de lucir al solista ofreciéndole un collar de procedimientos virtuosísticos del más añejo origen. La función específicamente creativa del artista en este caso aparece encubierta por un equivocado deseo de repetir sin discriminación pasajes virtuosísticos de procedencia romántica. O Berkeley, que es un buen músico, cayó en el desgraciado error de creer que la técnica del piano agotó con Liszt todas sus posibilidades musicales (criterio corriente en un virtuoso e imperdonable en un compositor de nuestros días), o se doblegó demasiado ante las demandas de Horsley Colin, pianista para quien fué escrita la obra o por quien fué ejecutada en Palermo.

Así como Berkeley es artífice y dueño de una madura técnica, indiscutible sinceridad y perfecto dominio de todos aquellos recursos necesarios a una buena escritura orquestal, lo son también Wladimir Vogel, Miloslaw Kabelac y Víctor Legley, incluídos asimismo en estos programas. Sin embargo, ninguno de ellos fué representado por obras que fuera de su perfección técnica demostraran posiciones de manifiestas conquistas estéticas o por lo menos un moderado interés estético.

No es justificable, como es el caso de la Segunda Sinfonía de Kabelac (Checoslovaquia), el escribir una obra de cuarenta minutos en un perpetuo fortísimo y constante «tutti», con temas marciales y de antojadiza procedencia folklórica. El necesario contraste que funcionalmente implica una buena escritura orquestal aparece en esta composición encubierto por una maza barrosa de sonidos a la cual se han aplicado, como quien decora un pastel de indigesto batido con píldoras medicinales, temas extraídos del folklore. Kabelac confunde la grandiosidad con lo abultado y persiste en ello como si fuera víctima de un patológico delirio de grandeza que le impide ver más allá de ese ruido aturdidor y alarmanamente pobre en que se mueve la totalidad de su Segunda Sinfonía. Forma, material temático, orquestación, armonía, se pierden en medio de este barullo, del cual emerge ocasionalmente alguna canción popular hinchada por la armonía o por pasajeros ritmos percutidos por toda la orquesta.

La Suite N.º 2 de «Thyll Claes», oratorio de Wladimir Vogel, puede clasificarse en la misma categoría de la Sinfonía de Kabelac, diferenciándose esta última por una distribución más racional de los matices orquestales y por lo tanto por una mejor y más convincente disposición de sus «climax» y espacios de reposo. Vogel cae no obstante dentro de esa pretenciosa grandiosidad obtenida a base de «tuttis», cuya presencia repetida hasta la exageración hace perder todo sentido de gradual ascenso hacia las cumbres expresivas de la composición.

Una Sinfonía Miniatura de Víctor Legley (Francia), demostró hasta qué punto puede fastidiar una obra cuya forma, material temático, instrumentación, armonía y contrapunto, no obedece sino a una forzada búsqueda de originalidad ausente de un proceso emotivo que pueda dar una razón de ser estética a la creación. Cada elemento por separado puede juzgarse como una buena solución a problemas científicos que ignora el auditor que sólo espera escuchar música. El total de ellos sólo responde a un interesante «kaleidoscopio» de ideas probremente hilvanadas y de difícil entroncamiento a una sinfonía, por muy miniatura que ésta sea.

Marcel Mihalovici (Rumania) y Humphrey Searle (Inglaterra) fueron en estos programas los portadores del mensaje dodecafónico. El primero, frío artífice y esclavo de una teoría que más se deja manejar por ella de lo que la maneja. Sus Variaciones Op. 54 para orquesta de cuerdas, no logran librarse de esa sórdida y aplastante monotonía que en general domina a los continuadores de

Schoenberg. Las mismas notas o acordes incoherentes, separados por caprichosos silencios, el mismo saltar de un registro a otro de la orquesta, lo que parece ser el factor común a todos los dodecafonistas, aparece empleado en las Variaciones de Mihalovici hasta la exasperación, sin que pueda encontrarse en ellas un elemento donde buscar refugio en medio de esta tempestad de enfermizo romanticismo germano.

La diferencia entre Mihalovici y Searle es que el primero es sirviente de una técnica adquirida por vía disciplinaria y el segundo es maestro de una disciplina empleada como medio para exteriorizar ideas de verdadero contenido emocional. La Fuga Giocosa del inglés Humphrey Searle, ensayo sinfónico de cuatro minutos, fué tal vez la obra más valiosa y seriamente concebida, presentada en estos Festivales. En ella vemos el caso de un dodecafonista, para quien los pies forzados impuestos por una teoría, no van más allá de ser las herramientas necesarias para la expresión de sus ideas estéticas. Conceptos claros y bien trabajados contribuyen en esta obra a la acentuación de un carácter irónico expresado por medio de un lenguaje de la más fina inspiración y rico en recursos orquestales. Searle es, sin duda, entre los dodecafonistas europeos, el que junto a Dalla Piccola, exhibe un talento más auténtico y una posición más seria frente a la escuela que ha escogido como base renovadora del lenguaje musical.

Jean Louis Martinet, joven músico francés, se presentó a estos Festivales con un Poema Sinfónico titulado «Orfeo», obra que llamó la atención por su madurez artística adquirida a tan temprana edad. Establecer influencias en la creación de un artista que aún no pasa la treintena, no tendría objeto, puesto que ellas no son sino naturales en esta etapa. Sin embargo, lo que debe exigirse en tal situación es una técnica bien cimentada y el impulso de una imaginación creadora digna de justificar las tareas emprendidas por el artista. En este sentido Martinet satisfizo plenamente las exigencias, sobrepasándolas tal vez debido al exceso de su material temático y más que nada al sorprendente conocimiento con que maneja su orquestación. Esta última se mueve preferentemente dentro de los marcos del Impresionismo, concepto que el músico aplica libremente a ideas expresivas de gran autenticidad y sincera convicción artística.

Jean Louis Martinet es uno de los casos cuya inclusión en Palermo aparece plenamente justificada, puesto que significa un estímulo a un joven maestro, que si bien su estilo no ha rematado aún en lo definitivo, por lo menos garantiza un seguro e importante de-

sarrollo futuro, lo que para la S. I. M. C. debiera tenerse en lugar de importante consideración.

### *Obras Dramáticas*

En el imponente Teatro Massino de Palermo, sede importante entre los centros operísticos italianos, se realizó la presentación de las cuatro obras dramáticas seleccionadas por el Jurado para los Festivales de la S. I. M. C. Del difunto italiano Alfredo Casella, se presentó «La Favola d'Orfeo», de Jean Francaix «Le Diable Boiteux», de la inglesa Elisabeth Luytiens, «The Pit» y del dinamarqués Knudage Riisager el ballet intitulado «Quarrrtsiluni». A excepción de la obra de Elisabeth Luytiens, escrita en la técnica de los doce tonos, ninguna de las restantes pueden clasificarse dentro de tendencias extremistas de la música actual. De éstas fueron, sin duda, la de Jean Francaix y la de Elisabeth Luytiens, las que se destacaron notablemente por sobre las otras dos, las que nuevamente plantearon todas las deficiencias anotadas anteriormente al referirme a la selección realizada por el Jurado internacional.

«La Favola d'Orfeo» de Casella no es más que una pobrísima y poco atrayente tentativa de llevar una vez más a la escena un tema que por sí solo implica ser comparado con los magníficos tratamientos recibidos desde la ópera florentina del siglo XVII, pasando por Monteverdi, Gluck hasta llegar a Strawinsky. Es esta obra de Casella un ejemplo poco afortunado del maestro que tanto prestigio tenga entre los italianos del presente siglo. La línea dramática del conocido argumento aparece envuelta dentro de un proceso musical divagatorio y lleno de preciosismos sonoros que en nada realzan el lirismo del texto y muy por el contrario, le imponen una caprichosa sucesión de trozos cantados y ballets que en absoluto marchan de acuerdo con el espíritu del libreto. No puede descubrirse en la obra un proceso ordenado de ideas dramáticas destinadas a subrayar aquellos momentos, escenas o elementos que constituyen el eje y razón de la obra. Los personajes basados en la obra de Agnolo Ambrogini (1471) y adaptados al libreto de esta ópera por Conrad Pavolini (1932), son tratados por Casella sin la menor intención de realizar al través de ellos el necesario retrato psicológico, cuya ausencia no puede sino sumir al conflicto dramático dentro de una monótona sucesión de elementos desprovistos de una línea directriz definida.

«Le Diable Boiteux» de Jean Francaix, es un gran Scherzo

escénico, animado por la fina y dinámica vena armónica que este compositor ha demostrado poseer a lo largo de toda su obra. Dentro de esta pequeña escena lírico-danzable, Francaix ha exprimido lo más vivo y rico de su imaginación creadora, empleando siempre elementos orquestales y rítmicos destinados a subrayar el carácter irónico y caricaturesco del tema escogido. Con verdadera maestría e inteligencia ha sabido animar a personajes que se mueven en concordancia con las voces de dos narradores situados fuera de la escena. La pantomima y la danza se funden aquí en un total que mantiene una constante unidad con el relato cantado, y donde se ha superpuesto con verdadera emotividad la auténtica línea vocal del texto al esqueleto rítmico orquestal que por su lado anima al movimiento coreográfico. Es una obra, que sin pretensiones de gran profundidad y apartada de todo trascendentalismo, controla el proceso dramático sirviéndose de un sabio manejo de los elementos musicales escogidos. Francaix se presenta aquí como un maestro cuyo talento lo sitúa en lugar muy importante entre los compositores de la actualidad.

«The Pit» de Elisabeth Luytiens, es una escena lírica de simple factura, más un cuadro que una ópera. Transcurre en el interior de una mina de carbón, donde un accidente ha sepultado a dos obreros y a un niño aprendiz. El nivel superior del escenario representa la boca de la mina, donde las esposas y madres dejan escuchar sus cantos de ruego y oración. No sucede más que lo expuesto, y con ello se ha buscado una dramática superposición de elementos tratados por la compositora dentro de la técnica schoenbergiana, común a todas sus obras. El sistema de los doce tonos se adapta maravillosamente al significado de esta obra por su acritud y estatismo armónico, y ello es resaltado por el empleo de una orquestación de sórdido patetismo, preferentemente inclinada hacia el registro grave del conjunto instrumental. Parte Elisabeth Luytiens, del contenido dramático del *Wozzeck* de Alban Berg, pero luego deriva su estilo hacia un expresionismo más propio a los compositores ingleses de la reciente generación. Lo atonal, no parece revestir en ella una obligación ineludible, puesto que se aparta de la serie dodecafónica cada vez que esto conviene a la expresión dramática del texto. Tampoco es académica en aquellas partes donde se mantiene apegada al sistema schoenbergiano y esto le permite enfocar las inversiones, retroacciones y otros procedimientos empleados con respecto a la serie dodecafónica, con un sentido de libertad que parecería pecaminoso para muchos de los que comulgan con su misma



tendencia. No hay cuestión que el talento demostrado por esta compositora, aunque él no haya plasmado en el caso presente en una obra maestra, por lo menos le otorga un lugar muy destacado entre los cultivadores del dodecotonalismo en Europa.

Algunas páginas extraviadas del «Sacre» de Strawinsky, y debidamente adaptadas a la mentalidad nórdica, sirvieron, sin duda, de base a Knudage Riisager para la confección de su bullicioso y superficial ballet titulado «Quarrrtsiluni». Comprende éste una escena inspirada en ciertas danzas rituales escandinavas. Su partitura pertenece a ese tipo de música exótica producida con la ligereza de criterio que animó a todos aquellos que después del estreno de la Consagración de la Primavera, quisieron perpetuar la apología del ritmo primitivo sin medir que de nada vale el levantar un monumento a algo que ni siquiera puede contar con el más mínimo atributo de originalidad. Si el nombre de Strawinsky llegara a alturas muy señaladas al escribir la obra mencionada, no fué sólo por el aporte de fundamental novedad que hacía con ella, sino que también por el extraordinario contenido espiritual que animó a su creación. Son precisamente éstos los elementos que faltan a Quarrrtsiluni, y los que no podría haber conquistado al través de una ingenua alternación de valores rítmicos ternarios y binarios, sosteniendo una melodía tratada en interminable «ostinato» y armonizada en constantes concatenaciones de tónica-dominante-tónica. Para mal de los pecados todo ello aparece envuelto por una orquestación académica, bulliciosa y cuadrada, la que no hace más que recalcar esa majadera cantilena hasta hacerla insoportable de escuchar. Si algún aporte de positivo valor pudo establecerse en la mencionada presentación de este ballet, fué sin duda el vestuario de los bailarines, inspirado en los colores y decoraciones del arte popular escandinavo. El movimiento de la danza y coreografía, empero, no tenía posibilidades de alcanzar un nivel de regular interés puesto que la concepción general de la obra no se lo permitía. En paralelo al ostinato de la partitura, las figuras de la danza se mantuvieron dentro de una sucesión monótona de elementos cuyo interés no sobrepasó al de la música.

#### *Obras de Cámara*

Tres conciertos comprendieron el total de la selección de música de cámara escogida por el Jurado para ser presentada en los Festivales de Palermo y Taormina. Dos de ellos se consagraron a

la audición de obras solistas y de pequeños conjuntos y el tercero a composiciones escritas para orquesta de cámara. Un grupo de quince composiciones integraron los programas mencionados, mostrando tal vez en este género la selección más ecléctica realizada por el jurado, donde pudieron escucharse obras escritas en estilo de abierta pertenencia al pasado musical, como «Primavera» de Charles Koechlin, hasta obras de verdadero significado actual, o como también pudo probarse en este grupo, composiciones inspiradas por ideas de equivocada contemporaneidad.

Cuatro cuartetos de cuerdas representaron el aporte de mayor ambición dentro del género de pequeños conjuntos. El que inició esta serie fué el del checo Paul Borkovec, obra que se mantiene apegada a procedimientos ya conocidos en el Cuarteto de Debussy, pese a ciertas incursiones ocasionales dentro del campo de la armonía contemporánea. Es ésta una composición que no logra equilibrar su falta de interés estilístico, con la seria técnica y solidez constructiva demostrada en su escritura.

Hans Erich Apostel, de Austria, ofreció el segundo de estos cuartetos, escrito éste dentro de la técnica dodecafónica y tiranizado al extremo por el dogmatismo de ésta. Como referencia estilística, parte sin duda del lenguaje empleado por Alban Berg en la Suite Lírica, sin alcanzar la excelencia de esta obra debido al fragmentarismo de su forma y la pobreza en la explotación de los recursos sonoros del conjunto de cuerdas. Demuestra ésta una preocupación excesiva por el empleo de pequeños fragmentos temáticos, cuya continuidad se ve constantemente entorpecida por la inserción de inexplicables silencios y por una fatal carencia de ideas conductoras, ya sean melódicas, armónicas o contrapuntísticas que puedan defender, aunque sea en parte, la necesaria unidad de discurso que requiere una obra de este género. El «staccatto», la caprichosa interrupción, el preciosista empleo de ciertas combinaciones sonoras, el uso persistente de dobles cuerdas abiertas, parecen ser los elementos escogidos por Apostel en su infructuosa búsqueda de originalidad, la que a la postre no impresiona como tal, sino que exaspera al auditor que debe armarse de la paciencia necesaria para establecer una vez transcurrida toda la obra, de que ésta nunca comenzó y por lo tanto podía haber continuado por toda una vida dentro de la desesperante divagación que la caracteriza.

El suizo Armin Schibler fué el autor de la tercera obra de este género presentada en los programas de Palermo. El Cuarteto en un movimiento del mencionado compositor es una sinopsis compri-

---

mida de técnicas de desarrollo contrapuntístico, concebidas dentro de un lenguaje tímidamente modernista y con dejos de elaboración ciertamente académica.

De Willem Pijper, el destacado maestro holandés, se escuchó el último de sus Cuartetos de Cuerdas, compuesto en 1946 y presentado por primera vez fuera de Holanda, durante los pasados Festivales de Palermo y Taormina. Dentro de un moderado empleo de aquellos recursos más típicos a la música de nuestros días, Pijper ha logrado obtener resultados positivos en el trabajo del conjunto de cuerdas y en el perfecto manejo de la forma. Dicha composición, sin localizarse, ni por su estilo ni por la técnica empleada en su confección dentro de lo que podría llamarse música actual, fué sin duda la obra más seria y acabada en el conjunto de cuartetos de cuerdas presentados en Palermo, y al mismo tiempo la que podría ocupar un lugar entre las mejores composiciones escuchadas durante estos festivales.

Se agregaron a las obras de cámara ya comentadas un grupo de composiciones solistas y para diversos conjuntos instrumentales. Una sonata para piano del francés Henri Dutilleux, llamó la atención por el empleo bien logrado de una técnica pianística cimentada en los cánones lisztianos. Si ello puede restar interés a la obra en cuanto a lo que ésta puede significar como aporte estético a la música contemporánea, revela sin embargo en su autor un sólido «*metier*» y verdadero conocimiento de los principales elementos necesarios al equipo técnico de un compositor. Esto unido a su juventud y corta carrera artística, hacen esperar resultados más definitivos y personales en el terreno de su propia creación.

Gino Contilli, de Italia, aportó un ciclo vocal titulado «*Canti di Morti*», para soprano, clarinete, viola y piano; obra de la más decadente concepción, en que se han mezclado con inocente eclecticismo, elementos extractados de las más diversas tendencias de la música contemporánea. Se ha impuesto el autor, tal vez como un medio de elaboración funcionalmente vocal, el tipo de escritura ya conocido en la lírica italiana del siglo XIX, y a esto ha pretendido inyectarle una serie de «*clichés*» que oscilan entre el primer Impresionismo y Strawinsky, sin mediar por un momento en lo caricaturesco que significa acompañar una romanza de ópera verdiana con ritmos calcados del «*Sacre*». La ironía de un Ibert, puede vencer en este terreno, pero no el patetismo de un Contilli que se vale de tales recursos para poner en música tres canciones tituladas

«Caducità dell'uomo», «Presentimiento di morte» y «Dies Irae», a no ser que se trate de una comedia de errores.

Yvette Grimaud, joven compositora francesa, fué la autora de tres plañideras piezas para Ondas Martenot, Voz y Percusión. Si se trata de asustar a un felino con una cacofonía de golpes de tambores, platillos y triángulos, es posible que una vez que el indefenso animal comience a maullar, se obtenga un resultado similar al de la obra mencionada. Las Ondas Martenot constituye el aparato mecánico más perfecto para poder reproducir el ambiente sonoro de un tejado en el mes de agosto, y el empleo que de éstas hizo Yvette Grimaud llegó al límite de la perfección en este terreno. La voz humana se entrelazaba a los quejumbrosos cromatismos del nuevo instrumento en un dúo que pese al hecho de constar éste de tres partes diferentes titulares, parecieron todas ellas una interminable repetición de las mismas ideas sonoras. La compositora misma expone que estas tres piezas están basadas «en una idea principal, que consiste en el desarrollo de células sonoras desprendidas de una serie no temperada de cuartos de tonos, las que a su vez engendran otras células, cuya constante transformación y desarrollo constituyen cada parte de la obra». Es posible que tan complejo doctrinarismo produzca resultados que puedan juzgarse después de revisar el manuscrito de la obra, lo que es de su audición no se saca más en limpio que lo expresado con anterioridad.

«Sonetto a Dallapiccola» para piano, fué el aporte del compositor ruso-belga Wladimir Woronow. Volvimos en esta obra a enfrentarnos al sistema de los doce tonos y esta vez tratando de servir de placa fotográfica al talentoso músico florentino Luigi Dallapiccola. Constituye esta composición una de las primeras incursiones de Woronow en los dominios de la dodecafonía, y aventurada en extremo cuando pretende servirse de ella con ánimo de retratista. Tanto podría entenderse en ella una caricatura, como un retrato de serias intenciones; no hay razones especiales para inclinarse ni a una ni a otra, ni menos, sea lo que sea, identificar al modelo con la obra, puesto que si así fuera, podría decirse que las tres cuartas partes de las composiciones escritas en los doce tonos son retratos de Dallapiccola. Este Soneto envuelve esa misma técnica divagadora, entrecortada, desconcertante y monótona, común a otras obras de su misma tendencia y se agrega en este caso una elaboración pianística tan académica como los principios teóricos que lo sustentan.

Cinco Nocturnos para contralto y cuarteto de cuerdas del com-

positor germano-brasileño Koellreutter, fueron entre las obras atonales presentadas en estos programas, tal vez la más lograda y la que en mejor forma llenó los propósitos trazados por el compositor al emplear una serie dodecafónica y llevarla al terreno donde esta puede perder el carácter frío de una mera elucubración teórica y contribuir en forma efectiva al realce del contenido emocional de la obra. La forma comprimida y concisa con que Koellreutter trata cada una de estas canciones, contribuye además a mantener el interés de ellas, las que elaboradas dentro de un desarrollo de mayor duración correrían el peligro de caer dentro de esa característica inmovilidad armónica común a muchas composiciones dodecafónicas. Aunque el acompañamiento no envuelve razones dramáticas especiales para haber sido escrito para cuarteto, como tampoco revela un empleo de recursos característicos a este conjunto, sustenta sin embargo, la fácil y ondulante línea vocal con simples armonías disonantes a la manera de un recitativo en que las responsabilidades expresivas han sido entregadas preferentemente a la voz.

No puede interpretarse sino como un homenaje al octogenario compositor francés Charles Koechlin, la inclusión de sus Cinco Primavera para flauta, violín, viola, violoncello y arpa. Y si éste ha sido el motivo para hacer figurar en un programa de música contemporánea una obra que pertenece decididamente al pasado musical, en el caso de Koechlin debe reconocerse como plenamente justificado, puesto que con ello la S. I. M. C. cumple una deuda de gratitud para con un maestro que no sólo ha beneficiado a la música como profesor de toda una generación de compositores franceses, sino que hasta el presente ha prestado el más gran apoyo a la labor realizada por esta institución. Juzgada dentro del marco histórico que le corresponde, «Primaveras» de Koechlin, es una obra fresca y llena de poesía, escrita dentro de un neo-clacisismo moderado, el que, a no ser por el empleo de una que otra licencia armónica, habría parecido una composición vertida del corazón del siglo XVIII.

El Festival de Música Contemporánea se clausuró con un Concierto para orquesta de cámara en diferentes combinaciones, celebrado en Taormina. El programa de éste comprendió una Fantasía Concertante para violín y cuerdas de Matyas Seiber (Hungría), Variaciones para piano y diez instrumentos de Serge Nigg (Francia), seis Canciones para tenor, cuerdas y pianoforte de Jean Binet (Suiza), Concierto para dos pianos, arpa, celesta y percusión de Bruno Maderna (Italia), y las «Canciones Castellanas» para soprano y ocho instrumentos del que escribe el presente comentario.

---

La Fantasía para violín y orquesta de arcos del húngaro Matyas Seiber, reveló la seria madurez y capacidad técnica de un creador que sabe manejar los procedimientos dodecafónicos sin caer en combinaciones promovidas por la defensa de una posición exageradamente teórica. Sin apartarse notoriamente de la forma clásica de la sonata, Seiber construye sus cuatro movimientos tratando al solista como voz concertante sobre un conjunto de cuerdas que participa activamente en el desarrollo temático de la obra. La orquesta permanece fiel a los principios de una escritura cimentada en la tradición que parte de la escuela de los violinistas italianos de los siglos XVII y XVIII y que llega hasta Seiber experimentando sólo aquellas variaciones que, independientes de la técnica instrumental misma, le imprime una nueva concepción de las sonoridades, de la armonía y desarrollo contrapuntístico. En contraste con el atractivo trabajo del conjunto, la parte solista parece demasiado apegada a recursos virtuosísticos de viejos gitanismos, motivados tal vez por el falso deseo de recalcar la línea del solo sin dar lugar a las críticas tan comunes de parte de los intérpretes cuando se encuentran con una obra contemporánea que no repite los malabarismos a los cuales sus dedos están acostumbrados. Es esta falta de unidad entre la parte solista y la acompañante lo que perjudica en forma más notoria a esta obra, cuyos méritos por otro lado, la ponen en situación muy importante dentro de la música actual.

Serge Nigg, en sus Variaciones para piano y diez instrumentos, padece los vicios de su posición exclusivamente teórica hasta el punto de no poderse desprender de esa alquimia de combinaciones dogmáticas y almacenamiento de caprichosos recursos técnicos, que ahogan toda posibilidad expresiva en la música. No hay en éstas un solo lugar que permita descubrir aunque fuera un toque de creación melódica o formal. Esto parece no existir debido a la presencia constante de criterios preconcebidos destinados a matar cuanto pueda haber venido de una meditación verdaderamente musical. Las combinaciones polirrítmicas, de inconcebible dificultad interpretativa que sirven de base a esta obra, tampoco pueden considerarse como una imperiosa necesidad estructural; pueden barajarse, alternarse, cambiarse, invertirse, y esto no alterará la factura de la obra. El valor estético y formal que pudiera representar la inversión, retroacción o transposición de la serie dodecafónica empleada, aparece revestido de tal complejidad, que ni para el más experto detector de malabarismos técnicos puede ofrecer la menor posibilidad auditiva y menos para aquéllos, que por muy abiertos

---

estén a comprender su mensaje, deban soportar quince minutos de la más exasperante esterilidad imaginativa. Bien le hería a este joven compositor probar la mano en algunos ejemplos simples de formas primarias de creación musical, desprendidos de todo sectarismo teórico, y ver si con ello puede ordenar sus ideas e imaginación dentro de un proceso artísticamente orientado. Sólo después de esto debería aventurarse a la adopción de sistemas como la dodecafonía, que por sí plantean problemas de complicada solución estética.

Las seis Canciones sobre textos de Jean Cuttat de Binet, revelan una posición estética inclinada hacia ciertos tipos de elaboración romántica de la canción acompañada. Partiendo tal vez de Fauré y Duparc, Jean Binet ha sabido construir un ciclo de canciones rodeándolas de un ambiente ciertamente expresivo y de refinado color armónico, sirviéndose de una orquesta de cuerdas con un piano a veces tratado en forma concertante y otras, a la manera de continuo como base del conjunto. Desprendido de todo snobismo, el compositor ha logrado penetrar en la esencia de la expresión contemporánea; sin embargo, ello no significa que la obra misma sea un aporte de gran importancia en lo que se refiere a los fundamentos estéticos y técnicos planteados en su creación.

Bruno Maderna, joven discípulo de Malipiero y nuevo exponente del grupo de compositores venecianos actuales, fué el autor de un Concierto para dos pianos, arpas, celesta y percusiones, que motivó los juicios más encontrados de la crítica, músicos y público asistente a los Festivales de Palermo y Taormina. Quienes miraron la obra como una insistente repetición de recursos ya empleados por Bartok en su Sonata para dos pianos y percusión, o como una paráfrasis de los elementos acompañantes de «Les Nocces» de Stravinsky, cayeron ciertamente en el error de condenar una obra cuya falta de individualidad no constituye una razón suficiente para cegarse ante el valor que ella representa. Creo que si alguna indulgencia deba gastarse el crítico, ésta debe ser precisamente ante las influencias que puedan haber en la obra de un compositor de veintiocho años, sobre todo cuando éstas no se pierden en el ámbito de un exagerado eclecticismo, sino que por el contrario muestran una orientación bien definida en su adopción. Maderna, en su Concierto demuestra ser dueño de una seria formación técnica, de una verdadera seguridad en la selección de sus recursos expresivos y de una imaginación rica en ideas del más valioso contenido musical. Fluyen éstas con tal facilidad y en cantidad tan abundante, que sólo

---

ello justifica el largo excesivo de la obra citada, elementos que constituyen tal vez, el más grande de sus defectos, si no el único. Otros reparos podrían hacerse, considerando que éstos deben entenderse como simples productos de su corta experiencia de compositor y en ningún caso como valores que puedan negar su talento y excelente formación musical. Problemas de equilibrio sonoro, como el constante predominio de los pianos sobre el resto del conjunto, pueden señalarse entre éstos; sin embargo, lo negativo que puedan plantear tales afirmaciones, se encuentra, en el caso de la obra glosada, plenamente equilibrado con el trabajo rítmico tan variado y con sus intenciones de combinación sonora de tan decidido valor. Mardena se ha planteado con esta obra problemas, que si no han llegado a una solución definitiva, por lo menos han servido para juzgar el talento de un artista a quien puede asegurársele desde luego un futuro de gran importancia en la música de su país.

Aunque para ciertos criterios, el que me encuentre implicado para juzgar mis propias «Canciones Castellanas», ponga en situación favorecida a la obra, sobre todo después de haber juzgado con estrictez de conciencia a tantas otras que acompañaron a la mía en estos programas, no quiero recurrir a juicios ajenos, y menos glosar en este artículo la reacción que el gran público pueda haber tenido después de conocerla. Si algún imaginario poder nos obligara a los compositores a emitir juicios objetivos acerca de nuestras obras, creo por lo menos en mi caso, que aparecería como el más estricto de los críticos y el más destructor de los analistas respecto a mi propia creación.

Como el obligado silencio que por las razones expuestas me impide incluir mis «Canciones Castellanas» dentro de este panorama crítico, podría ser reclamado por alguno de mis colegas a cuyas obras no favoreció mi apreciación, me siento inclinado a repetirles una vez más lo que tanto se ha dicho en estos casos:

Las presentes notas son producto de una posición, como las hay tantas en cada época, y los juicios que de ella se desprendan no tienen más valor que el ser promovidos por sincera convicción, lo que no les quita relatividad. La historia dirá si en el momento que fueron emitidos marcaron rumbos y acertaron verdades. Esto hace posible que a la vuelta de algunos años, a los que ahora condeno sean los agraciados, y a quienes favorezco sean los condenados.



# CONCIERTOS

## TEMPORADA SINFONICA

La temporada sinfónica del presente año fué inaugurada con tres conciertos encargados a la dirección del maestro titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah.

El director chileno presentó en su primer programa obras de Haydn, Lalo y Brahms. Haydn estuvo representado por una de sus últimas sinfonías, la N.º 103, en Mi bemol, escrita en 1895. Esta sinfonía se enlaza a través de la época en que fué escrita y de sus características de estilo con las primeras obras sinfónicas de Beethoven, que por entonces contaba ya veinticinco años. Es digno de señalar que se encuentren en ella, como en la Primera Sinfonía de Beethoven, acordes de séptima sin preparación, «audacia» armónica detonante, que hermana a maestro y discípulo. Víctor Tevah manejó esta sinfonía en general con mucho acierto y dominio, cualidades ambas que, por lo demás, le han sido ampliamente reconocidas a través de anteriores trabajos frente a los clásicos. La segunda parte del concierto, contó con la participación del destacado violinista español, Enrique Iniesta, ahora integrante de nuestra Orquesta en calidad de concertino, quien actuó como solista en la «Sinfonía Española» de Edouard Lalo. Esta página de virtuosismo, cuya endeble calidad temática no logra ser animada con las frecuentes alusiones al coloreado melodismo típico español, alcanzó en manos de Iniesta una versión que la ennobleció en cuanto puede ser salvado de ella como música. El intérprete español posee una técnica expedita y segura, y un concepto interpretativo muy serio, gracias al cual pudo demostrar sus condiciones aun en el tedioso sucederse de tan extensa obra. Víctor Tevah, que acompañó acertadamente a Iniesta, logró en el último número del programa, la Primera Sinfonía de Brahms, un resultado de categoría, al obtener una versión vigorosa, intensamente lírica y dinámica, de esta obra cuya belleza se une a la complejidad estructural, como es típico en el sentido de su autor.

En el segundo concierto, Tevah dirigió obras de Mozart, Wagner, Leng y Dvorak. Abrió el programa la Sinfonía N.º 39 en Mi bemol de Mozart, autor del cual hemos tenido oportunidad de escuchar versiones muy interesantes y mejor logradas que la de esta oportunidad, en que, podría decirse, faltaba pulimento, especialmente en la calidad sonora y la afinación. Siguió el programa con el «Viaje de Sigfrido por el Rhin», página sinfónica por demás divulgada para que valga la pena detenerse en ella como no sea para decir que la versión ofrecida por Tevah, subrayó con exceso el grueso de sus perfiles, aunque le imprimió un vigor y dramaticidad que sólo fué empañado por la crudeza de la sonoridad. Una obra del compositor chileno Alfonso Leng, su poema sinfónico «La Muerte de Alsinó» fué la ejecutada a continuación. Pocas obras como ésta retratan mejor la personalidad del compositor Leng, cuya escondida riqueza musical se entrega, como a pesar suyo, en páginas de tanta

elevación y sensibilidad como auténtica valfa. Este poema, escrito en 1922, traduce la riqueza poética y el simbolismo de una de las obras del poeta Pedro Prado, hoy Premio Nacional de Literatura, y hermano de inquietudes del compositor. La obra permanece viva a través del tiempo y su lenguaje abiertamente romántico, con cierta nota de germanismo, señala desde entonces una de las figuras mejores de la música chilena. Tevah dió una versión muy bien lograda de esta hermosa composición nacional. Como resultado aislado desde el conjunto de vista del director, lo mejor de este concierto fué la versión de la Sinfonía «Del Nuevo Mundo» de Dvorak. Toda su brillantez, su grandilocuencia a la vez que su bien lograda conjunción rítmica y melódica, fueron subrayadas con todo acierto por el director. Tevah gusta sacar todo el partido posible de estas obras que encuentran un eco acogedor y entusiasta en las más amplias capas de público.

El tercer concierto de la temporada contó con la participación de nuestro compatriota, el pianista Claudio Arrau. Como es tradicional en estos casos, se programaron tres obras para piano y orquesta, en una especie de «tour de force» capaz de demostrar hasta donde es admirable la capacidad física y la versatilidad que como intérprete posee Arrau. Las obras elegidas para este concierto no brillaban, por cierto, como demasiado interesantes o novedosas. Fueron: el «Concierto N.º 1 de Beethoven», el «Konzertstück» de Weber y el «Concierto N.º 1» de Chopin. Cada vez que nos visita Claudio Arrau se organiza, o mejor dicho, se conviene, en realizar uno de estos conciertos ciclópeos, que llevan en sí el ingrato signo de la improvisación, debido más que nada al escaso tiempo que le queda al solista para trabajar junto a la orquesta entre sus múltiples actividades y compromisos de concertista. Esto repercute indudablemente en la calidad total del concierto, pues no podemos esperar todo,—por prodigiosas que sean—, de las manos del pianista. A nuestro modo de ver, lo mejor logrado fué, afortunadamente, el Concierto de Beethoven, en el que se obtuvo la imprescindible unidad entre solista y acompañamiento, y por lo tanto de la obra, tal vez por haber concentrado en ella casi el total del escaso tiempo destinado a ensayar. La segunda obra es una de aquellas páginas románticas en que se acumulan las más diversas maneras de deses- perar a un ejecutante, si no tiene la fortuna de poseer, como Weber, una mano capaz de alcanzar doce notas en el teclado. Puede que Arrau no posea tanta extensión, pero en cambio su expedición técnica y su talento musical hacen de esta obra, eminentemente superficial, una creación en que hasta los interminables pasajes a base de acordes arpegiados hacia arriba y hacia abajo se iluminan bajo un resplandor de novedad e interés musical. El acompañamiento orquestal fué menos que regular y no hubo correspondencia entre la ímproba tarea solista con su marco orquestal, a menudo desafinado y fuera de ritmo. Muy parecidas condiciones rodearon el tercer número del programa. La obra de Chopin tuvo en Arrau un traductor capaz de revivir su nostálgica atmósfera sonora, con medios pianísticos que no precisan mayor descripción ni elogio. No

fué igual la colaboración orquestal que, aunque reducida a los estrechos límites en que Chopin escribía para orquesta, no logró colocarse en el plano conceptual en que toma a Chopin Claudio Arrau, ni evitar la crudeza y desafinación correspondientes a un concierto preparado con demasiado apresuramiento.

### «LA SERVA PADRONA» Y «L'ENFANT PRODIGUE».

Incluída dentro de la temporada sinfónica, se ofreció este año una función de ópera a base de los elementos del curso de ópera del Conservatorio Nacional de Música, que dirige la profesora y cantante Clara Oyuela. Es importante señalar el esfuerzo que significó esta función de arte lírico, como quiera que es quizá el mejor orientado que se haya hecho en favor de la tan buscada renovación de nuestro ambiente lírico. Es sabido cuán distante permanece todavía entre nosotros la actividad de ópera respecto del alto nivel en que se mueven otras manifestaciones de nuestra vida artística. Por ello este esfuerzo, realizado con cantantes que no buscaban ni lucirse como una «prima donna» ni enriquecerse a costa del diletantismo tradicional, sino contribuir a reivindicar el teatro lírico en su calidad artística, merece todos los aplausos.

«La Serva Padrona», ese breve «intermezzo» que Pergolesi colocó entre dos actos de una de sus óperas «serias» como es sabido desde su estreno, logró llegar hasta nuestros días como ejemplo de lo más valioso que constituye el género de ópera «bufa» italiana. Su simple trama teatral, basada en la tradicional comedia de engaño, está traducida musicalmente con una riqueza y frescura de invención cuyos acentos no sólo han sido respetados por el tiempo, sino que han nutrido el estilo de los contemporáneos de Pergolesi, de Mozart y aun de Rossini.

Los papeles de «La Serva Padrona» estuvieron a cargo de Clara Oyuela (Serpina), Miguel Concha (Uberto) y Alfonso Unanue (Vespone). El trabajo intenso que representó a Clara Oyuela la dirección escénica y técnica de esta función, no le impidió que, actuando como intérprete, nos diera nuevamente prueba de sus muy reconocidas cualidades vocales e interpretativas. Es, sin duda, una de las cantantes mejores de que hemos podido disponer en nuestra vida musical y a lo grato de su voz une el manejo inteligente y profundamente musical, muy a tono con el estilo depurado y ágil de esta obra. Miguel Concha, joven barítono alumno de la Academia de Opera, se mostró como un artista cuyas cualidades son brillantes y seguramente podrán ser desarrolladas en un grado todavía mayor. Su timbre es muy bello y posee un serio sentido musical, pero le falta todavía seguridad rítmica y desenvolvimiento escénico, cosas que sin duda podrá adquirir. El tercer personaje, el mudo Vespone, fué caracterizado con admirable captación de su contenido bufo, por uno de los primeros bailarines de la Escuela de Danzas, Alfonso Unanue, quien realizó un trabajo que puso de relieve su talento histriónico a la vez que una vena cómica de muy fina ley.

En la segunda parte de esta función se dió «L'Enfant Prodigue»,

obra en la cual Claudio Debussy obtuvo el Premio de Roma en composición, cuando tenía veintidós años de edad y era alumno del Conservatorio de París, en la clase de Ernest Giraud. La obra muestra en su trascurso el futuro exquisito armonista que había en su autor y el fino contorno melódico con que se expresa, pero posee evidentes contradicciones estilísticas y de ambiente. Así es al interrumpir el ambiente teñido de cierto exotismo, musicalmente derivado de Massenet, con que se inicia y transcurre la obra, con el final en que irrumpe una técnica directamente wagneriana, con despliegue de bronce y batería. El total, sin embargo, produce una grata sensación de fineza musical, y el estilo del primer Debussy surge fluido y sugerente, anunciando las sutilezas de «L'Après midi d'un Faune».

En la interpretación de «L'Enfant Prodigue» participaron Olinfa Parada (Lía), Jenaro Godoy (Simeón) y Hernán Würth (Azael). El adelanto puesto de relieve por la joven soprano Olinfa Parada es admirable, no sólo en el aspecto vocal cuya seguridad de emisión y belleza de timbre se imponen desde el primer instante, sino en el interpretativo, en el que demostró condiciones extraordinarias. Jenaro Godoy, experimentado cantante, animó el personaje a su cargo con toda corrección vocal y escénica. En cuanto al joven cantante Hernán Würth, sólo realizó todo el esfuerzo posible para dar relieve a su papel, ya que todavía su voz y desenvolvimiento escénico permanecen en un período de formación.

Pese a las deficiencias anotadas en ambas óperas, esta función lírica señaló la existencia de condiciones que pueden hacer posible una renovación de nuestro ambiente lírico, al demostrar auténticos nuevos valores, de promisor labor. Ambas óperas fueron dirigidas con acierto por Víctor Tevah, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile. Cooperó en «L'Enfant Prodigue» el Ballet de la Escuela de Danza, en una fina coreografía debida a Uthoff.

La puesta en escena, supervisada por Clara Oyuela, se completó con la decoración muy acertada de Fernando Debesa para «La Serva Padrona» y de José Venturelli para «L'Enfant Prodigue». Ambos escenógrafos diseñaron asimismo los trajes.

Insistimos en calificar esta primera función lírica del Instituto de Extensión Musical, como el esfuerzo mejor logrado para unir la actividad de ópera a las demás corrientes artísticas nacionales y procurar su renovación fuera del adocenamiento y el comercialismo que la tienen postrada.

## LOS CONCIERTOS DE HERBERT VON KARAYAN

En la temporada sinfónica de este año participó frente a la Orquesta Sinfónica de Chile el director de la Sinfónica de Viena, Herbert von Karayan, una de las figuras más destacadas entre la nueva generación de directores europeos.

Von Karayan es indudablemente un maestro que, como pocos, posee un dominio casi absoluto de lo que puede designarse como «oficio» del director de orquesta. Es decir, de aquellas cualidades

que convierten al director en un soberano conductor de efectos sonoros, capaz de obtener los matices más impresionantes, de poner en relieve los detalles más sutiles y la más escondida línea melódica; capaz, incluso, de impulsar al conjunto hacia la euforia o el abatimiento con el mismo indetenible dominio personal.

Ahora bien, todas estas condiciones, que justifican sin duda el curioso título concedido en Europa a este director, a quien llaman «mago de la batuta», repercuten directamente sobre la sensibilidad del auditor numéricamente más importante, arrastrándolo, como el flautista de Hamelin, a donde quiera ir la fogosa y personalísima manera en que este director acomete la interpretación de los diversos autores de su repertorio. En este terreno, su temporada de conciertos entre nosotros se caracterizó por haber dividido de una manera tajante, y quizá si por primera vez en un director de orquesta, el juicio del público y el de la crítica. Es el choque entre un estado colectivo provocado en el público asistente a los ademanes del director, por la persona misma de él, con todo lo que ella tiene de magnética, y la actitud mentalmente distante con que debe observar un trabajo interpretativo quien desempeña alguna función crítica. Y fuera de entusiasmos, fuera de lo imponente de su gesticulación y de aquel como éxtasis con que von Karayan encara la interpretación musical, lo cierto es que su labor como re-creador musical fué contradictoria y personalista; brillante, pero arbitraria.

Los distintos programas ofrecieron por ello cambiantes concepciones y fueron muy desiguales en sus resultados. En el primer concierto, con obras de Mozart, Strauss y Beethoven, von Karayan logró animar con excelente resultado la Sinfonía «Haffner», cuya bella y clásica estructura surgió fresca y equilibrada. El poema «Muerte y Transfiguración» de Strauss fué también muy bien logrado en su imponente dramatismo y rico tejido sinfónico, pero en cambio la «Séptima Sinfonía» de Beethoven dió pruebas de que el impulso temperamental no siempre favorece la interpretación, sobre todo cuando destruye la unidad forma-contenido, que en Beethoven especialmente se observa conseguida con maestría genial. Esta obra fué tomada con tan arbitraria disposición de matices como de tiempos, que hizo del todo una realización personalísima pero musicalmente nada representativa de lo que es el estilo beethoveniano, ya que en aras de la rapidez más espectacular, precipitó el último movimiento en un hacinamiento de sonoridades feas e imprecisas.

En el segundo concierto escuchamos a Karayan dirigir una lamentable versión de la «Sinfonía Clásica» de Prokofieff, tan diluída, imprecisa y carente de vitalidad, como extrañamente virtuosa en señalar detalles de fraseo gracias a una lentitud que desmoronó el equilibrio formal de esta bella obra. En la segunda parte se estrenó el Concierto de Bela Bartok, N.º 3, para piano y orquesta, en el que actuó como solista Gyorgy Sandor. Esta obra es una gran demostración del talento y la maestría de este importante maestro de la música contemporánea. El estilo reconcentrado y fuertemente original del músico húngaro se vierte en páginas intensas y profundas, coloreadas con ritmos y giros tomados del espíritu del cancio-

nero popular de Hungría o de un virtuosismo que alude a Liszt. Gyorgy Sandor, pianista húngaro a quien correspondió estrenar esta obra, ofreció una versión correcta y brillante, aunque su estilo de ejecución es ciertamente muy seco y percutido. La tercera obra del programa fué la «Quinta Sinfonía» de Tchaikowsky, cuya grandilocuencia y acentuado romanticismo fueron destacados por Karayan con preeminencia sobre el valor constructivo de esta obra; subestimando en ella lo que es sustantivo y dándonos en cambio un efectismo exterior, logró grandes aplausos de quienes gustan de las emociones fuertes.

El programa siguiente nos dió primero la Obertura «Oberon», de Weber, de la que el maestro visitante obtuvo una versión muy acertada, vivaz y fina. Vino luego la «Fantasía sobre un tema de Tallis» de Vaughan Williams. Esta obra, para dos orquestas de cuerdas, concebida dentro de una voluntaria economía de recursos en que se vuelve hacia los modelos orquestales del Barroco, von Karayan la tomó muy libremente desde el punto de vista del tiempo, pero acentuó con acierto su fina intención expresiva, y su bien trabada organización formal. El último número del programa fué la «Sinfonía Heroica» de Beethoven, obra en la cual se desencadenó todo lo personalista, impulsivo y arbitrario que existe en la naturaleza de este maestro, alterando y disponiendo a su manera no sólo el interés de los elementos constructivos, sino el espíritu mismo de esta obra, que naufragó entre un océano de imprecisión, mal sonido, lentitud y apresuramiento, como difícilmente pudiera imaginarse en un director de su prestigio.

En su último concierto se escuchó a von Karayan la «Tercera Sinfonía» de Brahms, la Sinfonía «Mathis der Mahler» de Hindemith y el «Preludio de los Maestros Cantores de Nürenberg» de Wagner. Quien hubiera escuchado la versión de la Sinfonía de Brahms sin saber que era Karayan quien dirigía, habría pensado que se trataba de un aprendiz de director y no del director de la Sinfónica de Viena, tan extraño fué el resultado sonoro que se pudo apreciar, después que el ritmo convulso, la sensación de doloroso desajuste en que se mantuvo constantemente la orquesta desmenuzaron la creación brahmsiana hasta un nivel sorprendentemente bajo. Mucho mejor fué lo que obtuvo de la hermosa obra de Hindemith, cuya dramática y complejidad de escritura resultaron notablemente profundizadas en la versión ofrecida. En cuanto al número final, especie de «fin de fiesta» sonoro, se sacrificó en él todo lo que no fuera efectismo, llegando hasta ofender la gruesa sonoridad con que los bronces despidieron a este maestro, en verdad sorprendente, cuya contradictoria actuación entre nosotros no atinamos a justificar como no sea atribuyéndola a una voluntaria desaprensión frente a un ambiente al que se supone mal informado respecto de la música y la interpretación.

## LA VISITA DE CLAUDIO ARRAU

Este año volvió a visitarnos nuestro compatriota, el eminente pianista Claudio Arrau, quien ofreció una serie de conciertos en los

cuales acreditó, una vez más, las condiciones relevantes que posee como ejecutante e intérprete.

Consideramos innecesario insistir en el detalle de sus programas, no sólo por lo sabido que es el acierto con que encara su realización, siempre seria y profunda, sino porque, salvo unas pocas excepciones, están compuestos siempre por obras muy conocidas que se le han escuchado ya hace varios años. En esta visita nos ofreció versiones admirables de «Carnaval de Viena» y «Fantasía en Do mayor» de Schumann; de algunos «Estudios» y «Preludios» de Debussy, y obras de Bartok y Poulenc, aparte de las sonatas de Beethoven y obras de Chopin y Liszt que son ya habituales.

Un estado de acabada madurez, de maestría hondamente asentada en lo profundo de una personalidad vigorosa y genial, es el demostrado por Arrau en esta nueva manifestación de su brillante carrera de concertista y de intérprete magistral.

## YEHUDI MENUHIN

Una de las grandes figuras mundiales del violín, Yehudi Menuhin, visitó Santiago, ofreciendo una serie de conciertos que despertaron gran interés.

A quienes buscan la voluptuosidad del virtuosismo, el fácil desembarazar las más complicadas combinaciones y figuraciones de la mecánica violinística, la visita de Menuhin ha dado oportunidad de saborear en sus programas obras de Paganini, Sarasate, Kreisler y demás representantes del dominio sobre tan pequeño y difícil como encantador instrumento. Desafortunadamente, junto a aquel desplegarse de ejecución brillante, no puede colocarse en igual plano su muy superficial versión de sonatas de Mozart y Beethoven, que fueron tocadas desde un punto de vista tan exterior y falto de concentración que era sorprendente. Un aspecto positivo y de toda calidad, ofreció Menuhin al estrenar entre nosotros dos obras fundamentales en la música contemporánea del violín: la Sonata para violín solo, de Bartok (dedicada a Menuhin) y la Sonata de Prokofieff. En ambas, pudo apreciarse a Menuhin como un artista capaz de unir al virtuoso y al intérprete en un mismo nivel de interés musical y artístico. ¿Por qué entonces la frecuente superficialidad o el desgaire con que presentó las demás obras de su repertorio? Cooperó junto a Menuhin, George van Renesse, un pianista de grandes dotes y condiciones para tan importante tarea.

## EL PIANISTA GYORGY SANDOR

En el mes de Junio se presentó en el Municipal el pianista húngaro Gyorgy Sandor, ya conocido en nuestro ambiente por sus anteriores visitas al país.

En el primer concierto, este pianista desarrolló un programa compuesto por obras de Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Bartok, Falla, Rachmaninoff y Prokofieff. La interpretación de este vasto programa puso en evidencia las cualidades ya conocidas

de su técnica pianística, sin duda, una de las más vigorosas y mejor dotadas desde el punto de vista muscular y de la digitación, y que tal vez por eso mismo ocupe lugar preeminente en relación con sus cualidades específicamente musicales. Sandor es, en este aspecto, poseedor de un temperamento más bien frío, y, en consecuencia, el vigor de su «touché», la agilidad con que desenvuelve los pasajes de mayor acumulación de dificultades, tienen algo de mecánico; puede asombrar, pero no emociona.

Los números de su programa en que la nota virtuosística primaba sobre los valores musicales y expresivos, alcanzaron un brillante nivel de ejecución. Pero no podemos quedar conformes con que una hermosa Toccata de Prokofieff, un Preludio de Rachmaninoff, salgan pulidos y transparentes de sus manos, mientras una Sonata de Beethoven o una Fantasía de Chopin, permanezcan estacionadas en un plano exterior casi puramente digital, sin que se manifieste mayor penetración en su espíritu.

### CONCIERTO DE LA SOCIEDAD MOZART

Uno de los esfuerzos mejores en favor de la difusión de la música clásica es el que realiza entre nosotros la Sociedad Mozart, entidad privada cuyos miembros no tienen otra aspiración que lograr las mejores realizaciones posibles de las obras que acometen. Bajo la dirección de su infatigable director musical, Jan Spaarwater, la Sociedad Mozart ha formado un conjunto instrumental y un coro, cuya actuación pública ha sido recibida con general simpatía.

Este año la Sociedad Mozart inició su actividad con un concierto realizado en el Club de la Unión, en el que se ejecutaron la Suite «Don Quijote» de Telemann; el Concierto para piano y orquesta en Re de Juan Sebastián Bach, actuando como solista María Inés Becerra, y luego, uniendo coro y orquesta, un Te Deum de Purcell.

Si fuéramos a buscar en este concierto una perfección que tampoco podríamos encontrar sino en muy contados conjuntos musicales, sería enteramente falso nuestro punto de vista. En cambio, considerándolo dentro de los límites que supone un conjunto de aficionados, que poseen, eso sí, profundo respeto por la música y sincero deseo de superación, el concierto que nos ocupa merece ser destacado y aplaudido. No es frecuente que las sociedades musicales presenten una labor tan seria y bien orientada como la de esta Sociedad Mozart, que por este solo aspecto,—si no fuera también, artísticamente, una realización de valía,— merece ser ampliamente felicitada y estimulada en su labor.

### OTROS CONCIERTOS

El violinista español Abel Mus se presentó en un único concierto realizado en Mayo, en el Municipal. Obras de Haendel, Bach, Mozart y autores españoles compusieron su programa. El violinista español logró sus mejores aciertos en obras que le permitieron lucir



---

la belleza de su sonido y su fácil técnica,— que suplen la falta de volumen e intensidad expresiva,— y un sentido decorativista del fraseo que, aunque otorgó cierto encanto a su ejecución, no dejó de afectar obras en que estos elementos no bastan por sí solos (Concierto de Mozart). Muy débil fué también el acompañamiento de piano a cargo de Edith Preston.

\* \* \*

El pianista polaco Erwin Herbst, quien acompañara al violoncellista Gaspar Cassado en una jira anterior, se presentó como solista en un único concierto. No es ciertamente éste el terreno mejor de su actividad musical. Lo que pudo aplaudirse como colaboración no parece poseer igualmente los méritos que permitan su existencia independiente. Una gran limitación técnica, un arbitrario concepto de la interpretación, y particularmente de los tiempos y matices, quitó relieve a un programa convencional en que se inscribieron las más conocidas obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Moszkowsky y Chopin.

DANIEL QUIROGA N.

# CRONICA

## ACTIVIDADES CHILENAS

Como inauguración del ciclo de conferencias que el Instituto de Investigaciones Musicales proyecta para la presente temporada, Hans Helfritz dictó una sobre el tema «Folklore Musical Andino», en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Constituyó ésta la primera tentativa de encauzar la seria labor de investigación realizada por este musicólogo en nuestro país, más allá de lo que hasta el momento puedan haberle ofrecido algunas compañías cinematográficas o las páginas de alguna de nuestras revistas de moda.

Con claridad expositiva señaló el conferencista las características del folklore cordillerano del norte y analizó en detalle la expresión artística del Cuzco y Macchu Picchu (Perú), Warizata y Copacabana (Bolivia) y de la región del río Loa (Chile). Films en colores tomados por él mismo, sirvieron de ilustración a los conceptos planteados, además de los ejemplos musicales escuchados en grabaciones registradas en el terreno por los Servicios Técnicos del Instituto de Investigaciones Musicales y de versiones vivas a cargo del flautista Luis Clavero, de melodías anotadas por el folklorista chileno Carlos Lavín. Todo esto permitió una visión amplia y clara de los rasgos generales que caracterizan al folklore musical indígena del Alto Perú y Norte de Chile, asociado a la expresión de sus cantos y danzas y al maravilloso colorido de sus festividades y actos rituales.

\* \* \*

Durante las fiestas setembrinas tendrá lugar la inauguración de la Orquesta Sinfónica de La Serena, bajo la dirección del maestro serenense Alfredo Berndt Vivanco. Simultáneamente se han constituido algunos comités de enlace con dicha institución en Ovalle, Coquimbo, Vallenar y Vicuña, destinados a cooperar en las actuaciones locales.

\* \* \*

Durante su jira por los países del continente Americano, acaba de detenerse en Santiago el obispo mejicano Monseñor Miranda. El objeto de su visita ha sido el ponerse en contacto con las autoridades eclesiásticas y musicales de nuestro país y participarles acerca del próximo Congreso de Música Sacra, que se celebrará en Méjico en Noviembre del presente año. Dicho Congreso ha sido aceptado por la Santa Sede de Roma, como una etapa preparatoria del Congreso Mundial de Música Sacra, que se celebrará en esta ciudad italiana en Mayo de 1950.

Entre las materias principales que incluye el temario de Méjico,

---

cabe mencionar el punto que se refiere a la reforma de la enseñanza de la música en los seminarios pontificios y escuelas menores, haciendo resaltar el papel importante que la música gregoriana y la música sacra de la época polifónica, debía desempeñar en la liturgia católica. Se estudiará también la incorporación y práctica de la música contemporánea en los oficios sagrados, como también el desierro de toda aquella producción musical que no tenga una estricta relación con la iglesia y que parece constituir el grueso del repertorio actual.

Con el objeto de preparar la participación de Chile en los Congresos de Méjico y Roma, se formó un comité presidido por el presbítero don Fernando Larraín, maestro de capilla de la Catedral y director del Coro del Seminario Pontificio de Santiago, e integrado por los compositores Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Marta Canales, Juan Orrego Salas y el director del Coro de la Universidad de Chile, señor Mario Baeza Gajardo.

\* \* \*

Digna de imitarse en todos los liceos metropolitanos es la iniciativa del Liceo Barros Borgoño, en orden de regularizar sus audiciones y conferencias musicales. El Centro Musical de este establecimiento, dirigido por el compositor y profesor Pedro Núñez, llevó a efecto el primer concierto de la temporada con un programa de obras de cámara, en el cual participó la pianista Eliana Valle y otros distinguidos solistas.

\* \* \*

Para la próxima Temporada de Primavera, el Instituto de Extensión Musical, en colaboración con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, prepara la programación de un ciclo de conciertos de música de cámara y sinfónica, que servirán para inaugurar las Festividades con que se celebrará el Centenario del Conservatorio Nacional de Música, y que se desarrollarán a partir del 26 de Octubre, fecha en que se dictó el primer decreto autorizando la enseñanza oficial de la música en Chile en el año 1849. La fundación misma del Conservatorio se llevó a efecto el 17 de Julio de 1850, por lo tanto las Festividades que se inaugurarán en Octubre próximo con una velada solemne en el Teatro Municipal, se extenderán a lo largo de todo el año 1950, clausurándose a fines de éste con los segundos Festivales y Concursos de Música Chilena.

Conciertos Sinfónicos, de orquesta de cámara, de pequeños conjuntos, ópera, ballet, conciertos históricos, ciclos de conferencias, concursos de composición y ejecución musical, servirán de base a estas festividades. A ello se agregará la participación de destacadas figuras extranjeras, directores, solistas y compositores.

Los preparativos para la celebración del mencionado acontecimiento se realizan actualmente en el seno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que por de pronto anuncia para la Tempo-

rada de Primavera próxima, conciertos sinfónicos destinados a obras de repertorio internacional, obras chilenas y de compositores extranjeros residentes en Chile, con la participación de los más destacados alumnos y ex-alumnos de nuestro Conservatorio actuando como solistas.

## ACTIVIDADES AMERICANAS

### ARGENTINA

Acaba de emitir su fallo el Jurado Internacional del Concurso de Música organizado por la Casa Ricordi Americana. De las obras presentadas resultó favorecida con el Premio Ricordi para obras sinfónicas, la Sinfonía N.º 3 del compositor cubano José Ardévol, enviada bajo el lema «América». Entre las composiciones de cámara, el premio recayó en el Cuarteto en Sol del artista argentino José María Castro, presentado bajo el lema «Estilo». Los nombres de los compositores favorecidos por este Concurso Internacional, nos son ya bien conocidos y la distinción que acaba de otorgárseles no hará sino subrayar el merecido prestigio que ambos han conquistado.

\* \* \*

Con numerosa asistencia, acaba de iniciarse el Curso de Dirección Orquestal dictado por Hermann Scherchen y auspiciado por la Sociedad Amigos de la Música en la sede del Consejo Británico de Buenos Aires.

\* \* \*

La reciente actuación del violinista norteamericano Isaac Stern en Buenos Aires, ha constituido un acontecimiento artístico de alto significado. Sus recitales en el Teatro Colón fueron demostración notable de sus virtudes a través de las más variadas obras del repertorio violinístico. Entre éstas cabe destacar el estreno de la Sonata N.º 1 de Bela Bartok y sus ejecuciones de la Sonata en Sol de Debussy, la Sonata en Re mayor de Prokofieff y «Tzigane» de Ravel.

\* \* \*

En el Teatro Colón de Buenos Aires, y en una función combinada con «Suor Angelica», y «Gianni Schicchi» de Puccini, se estrenó un ballet del compositor argentino Alfredo Pinto y basado en el argumento de Enrique Castelli. La crítica argentina señala esta obra como «un trabajo de modestas proporciones, que ni por su tema ni por los muy restringidos valores de la partitura, justifica su elección para ser representada con el lujo e incurriendo en los gastos que se hicieron para su ejecución».

## BRASIL

Con gran éxito se ha desarrollado la temporada de invierno en la ciudad de Río de Janeiro. La crítica destaca las actuaciones que dentro de ésta le han cabido al pianista chileno Claudio Arrau, al joven virtuoso norteamericano William Kapell, a los directores Lamberto Baldi y William Steinberg y al famoso conjunto de ballet de Los Campos Elíseos. Entre las creaciones modernas presentadas por el ballet francés, ocuparon un lugar de importancia en esta temporada el «Jeux des Cartes» de Strawinsky y «La Fiancée du Diable» de Jean Hebeau.

## ESTADOS UNIDOS

La Liga de Compositores de Nueva York acaba de ofrecer un almuerzo al ilustre director y sabio promotor de la música contemporánea, Dr. Sergei Koussevitzky, con motivo de su retiro como Director de la Orquesta Sinfónica de Boston. Durante este acto hicieron uso de la palabra los compositores Aaron Copland y William Schuman y se ejecutaron obras de Marc Blitzstein, Randall Thompson, Peter Mennin y David Diamond.

Las actividades de la Liga de Compositores cerraron su temporada con un concierto consagrado a la nueva música europea, en cuyo programa figuraron las siguientes obras: «Concierto Breve» para cuarteto de cuerdas de Guido Turchy (Italia), «Sex Carmina Alcaei» para voz y orquesta de cámara de Luigi Dallapiccola (Italia), extractos de la ópera «Romeo y Julieta» de Boris Blagher (Austria) y «Sonatina para violín y piano» de Henri Barraud (Francia).

\* \* \*

En los recientes festivales realizados por la Universidad de Columbia de Nueva York, se ejecutaron en primera audición mundial la Tercera Sinfonía en La menor de Randall Thompson y el Concierto para instrumentos de viento, arpa y orquesta de Paul Hindemith, ambas obras encargadas por la Fundación Ditson. A la ejecución de estas composiciones se agregó la de la Cuarta Sinfonía de Bernard Rogers, «Chanticleer» de Gregory Mason, «Obertura Festiva» de este mismo compositor y «A Drumlin Legend», comedia musical en tres actos de Ernst Bacon. Entre las obras de cámara incluídas en estos programas cabe destacar «Seis Cantos Palestinos» de Stefan Wolpe, «Sonata e Interludios» para piano preparado de John Cage y «Arioso» para cuerdas de Louis Mennini.

\* \* \*

Durante el reciente foro de música contemporánea realizado en la Universidad de Illinois, se estrenó en primera audición en Estados Unidos, un Divertimento para nueve instrumentos de Randall Thompson, «A Ceremony of Carols» de Britten, Cuarteto

de cuerda de Walton y Ricercari para once instrumentos de Málipiero. Entre las composiciones de jóvenes músicos americanos llamaron la atención en estos programas las de Charles Jones, Norman Dello Joio y Burrill Phillips. Con motivo de este foro, Igor Strawinsky dirigió un programa completo de sus obras, en colaboración con su hijo Soulima, quien interpretó la parte solista de su Concierto para piano y orquesta.

\* \* \*

Entre las partituras más importantes escritas para el cine durante el presente año, el Boletín de la Liga de Compositores de Nueva York señala las siguientes: «The Red Pony» de Aaron Copland (RKO), «Tokyo Joe» de George Antheil (Columbia), «Anna Lucasta» de David Diamond (Columbia) y «All the King's Men» de Louis Gruenberg (Columbia).

## ACTIVIDADES EUROPEAS

### FRANCIA

En honor de Richard Strauss, y con motivo de haber cumplido este músico ochenta y cinco años de edad, se proyectan organizar grandes festivales de sus obras en toda Europa. Dichas jornadas artísticas se iniciaron ya en París el 21 de Mayo, con la presentación de «El Caballero de la Rosa» en la Opera Cómica de esta ciudad. A ésta siguió la escenificación de «Ariadne auf Naxos» y de su ópera breve «Der Friedenstag». La Radiodifusión Francesa, montó una presentación de «Le Bourgeois Gentilhomme» de Molière, empleando la música incidental que Strauss escribió para esta comedia.

Entre sus obras sinfónicas, el Concierto para Oboe y Orquesta, el Concertino a Duo y los Interludios Sinfónicos, fueron escuchados en los programas de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. En un concierto ofrecido por la Sociedad de Instrumentos de viento, se ejecutó su Segunda Sonatina para dichos instrumentos.

\* \* \*

Después de su regreso de los Estados Unidos, la Orquesta Nacional de Francia, ha ofrecido interesantes ejecuciones de nueva música. Roger Desormieres dirigió las composiciones «Jack in the Box», «En Habit de Cheval» y «Grimaces» de Satie, los «Poèmes pour Mi» de Messiaen, el «Canto de los Prisioneros» de Dallapiccola y la primera audición de la Sinfonietta de Poulenc. Franz André, director belga, incluyó en sus programas el Concierto para violín y orquesta de Bartok, actuando como solista André Gertler. Paul Sacher, de Zürich, dirigió «Horacio Victorioso» de Honegger; y la Cuarta Sinfonía para cuerdas de este mismo compositor, junto a una nueva Sinfonía de Tansman fueron presentadas por el

maestro Kletzki. Fitelberg en sus programas frente a la Orquesta Nacional incluyó obras de Palester y Spisak.

Un abierto contraste ha podido establecerse entre las temporadas ofrecidas por la mencionada orquesta y la del Conservatorio de París que, dirigida por Kubelik y Furtwaengler, presentó los programas más convencionales y conservadores.

\* \* \*

Arthur Honegger ha sido elegido miembro del Comité Preparatorio del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, fundado a comienzos de año con sede en París. El nombrado comité está integrado por Roland Manuel (presidente), Marcel Cuvelier (secretario), Charles Seeger (representante de la Unión Panamericana, Washington), Edward Clark (representante de la S. I. M. C.), Maud Karpeles (representante del Consejo Internacional del Folklore, Londres) y Paul M. Masson (Sociedad Internacional de Musicología).

#### AUSTRIA

Los preparativos para los Festivales de Salzburg tocan ya a su fin. En el Landestheater de esta ciudad se presentarán las óperas «Titus» de Mozart y «Antígona» de Karl Orff; en el Festspielhaus, «Fidelio» de Beethoven y «El Caballero de la Rosa» de Strauss; y en la Felsenreitschule, «La Flauta Mágica» de Mozart y «Orfeo» de Gluck. A lo especificado se agregarán nueve conciertos sinfónicos, tres de cámara, cuatro Matinees Mozartianas y cuatro programas dedicados a las Serenatas de Mozart, más algunos recitales de música sagrada en la Catedral de Salzburg. Entre los directores que actuarán figuran Bruno Walter, Hans Knappertsbusch, George Szell, Josef Krips, Wilhelm Furtwaengler y Karl Boehm.

#### GRAN BRETAÑA

La nueva versión de la «Beggar's Opera» hecha por Britten y estrenada en Cambridge a fines del año pasado, ha sido incluida en traducción alemana en las temporadas de Viena, Basilea, Hamburgo y Lucerna.

El mencionado compositor acaba de terminar la partitura de una nueva ópera, esta vez dedicada a los niños e intitulada «Let's make an Opera». El libreto fué confeccionado por Eric Crozier, tomando como base el poema «The Chimney Sweep» de Blake. La obra será ejecutada por primera vez durante los Festivales de Aldeburgh, junto al «Rapto de Lucrecia» y «Albert Herring» también de Britten.

\* \* \*

En Mayo recién pasado se ejecutó en Oxford en su nueva versión, en que la parte de órgano aparece orquestada, la «Missa

Brevis» de Zoltan Kodály. La obra nombrada fué uno de los números más atrayentes presentados durante los famosos conciertos titulados Three Choirs Festival, que se celebran anualmente en el Town Hall de esta ciudad.

\* \* \*

Ha sido fijada la premier mundial de la ópera de Arthur Bliss, «The Olympians», para la presente temporada del Covent Garden de Londres. Esta nueva obra está basada en un texto de Priestley y constituye uno de los trabajos más ambiciosos del mencionado compositor.

\* \* \*

Bajó el título «Le Rêve de Leonore» acaba de presentarse en Londres un nuevo ballet de Frederick Ashton, basado en la partitura de las Variaciones sobre un tema de Bridge de Benjamín Britten. La obra fué orquestada para un conjunto mayor que el que prescribe la versión original, por Arthur Oldham, y ha sido incluida dentro del repertorio de la Compañía de Roland Petit.

\* \* \*

El jurado para seleccionar las óperas inglesas contemporáneas que se presentarán durante los Festivales de 1951, ha quedado integrado por las siguientes personas: Sir Stuart Wilson, Mr. Frederick Austin, Mr. Laurence Collingwood, el profesor Edward Dent y Constant Lambert. Se espera dar un brillo especial a estos Festivales que se realizarán en Londres durante el año arriba nombrado, especialmente en lo que se relaciona con los programas de conciertos, los que se confeccionarán a base de una selección de las mejores obras contemporáneas de todos los países.

#### ITALIA

Se han repartido los prospectos que incluyen las listas de obras a ejecutarse durante la Temporada de Verano en el Teatro de la Scala de Milán. Entre estas se destaca la presentación de «Persephone» de Strawinsky, la Cuarta Sinfonía de Mahler, el Concierto para Orquesta de Bartok y «Suite Sinfónica» de Ernst Bloch. Esta última obra recibió su premier mundial durante los Festivales de Venecia de 1948.

\* \* \*

Con singular éxito se presentó durante la primavera pasada «Juana de Arco en la Pira» de Honegger, en el Teatro de la Opera de Roma. La primera ejecución de esta obra en la ciudad nombrada fué dirigida por el propio compositor, e interpretada por un grupo destacado de cantantes italianos.



# EL RINCON DE LA HISTORIA

## UN CONCIERTO HISTÓRICO-MUSICAL EN 1850

En la historia de la música chilena del siglo XIX, la ópera es el telón de fondo y sólo de tarde en tarde era el delirio romántico del bel canto interrumpido por otro de los sortilegios de ese siglo, los virtuosos que en el piano o el violín rivalizaban con las primas *donnas*.

América era para ellos el último refugio una vez que el capricho de la moda los alejaba de los salones burgueses, y así nostálgicamente iban desparramando sus melodías por los países jóvenes atónitos ante estas proezas desconocidas.

En el álbum de las bisabuelas, el retrato y la firma de Henri Herz (1806-1888), representaba una de las apetecidas conquistas de esa época que inauguró la mortificante costumbre de las tarjetas de visita y los autógrafos. Vienés de nacimiento, francés de adopción, Herz saltó al pináculo de la fama en 1818, al obtener el primer premio de ejecución en el Conservatorio de París. Supo mantener esta fama y administrarla cuidadosamente a la manera de una bien concertada empresa económica que rendía buenos dividendos. Supo halagar a los públicos de los países que visitaba, rematando sus jiras triunfales con una «Gran Fantasía», a ocho o diez pianos, simple arreglo melódico de un aire popular en el país que visitaba. Intitulaba este programa «Viaje musical de Herz», y el que ejecutó en Chile estaba compuesto de los siguientes trozos: Tempestad en el Atlántico = México: Perico; California: Yankee-Doodle; Bohemia: La Polka; Chile: La Zambacueca.

Más de alguna lección podemos desprender de otro de los programas de Herz, y es el intitulado «Panorama Musical. Concierto histórico», que escucharon temblando de emoción los asistentes al viejo teatro de la Universidad—hoy Municipal—en Diciembre de 1850. Se trataba en él de valorizar y simbolizar en determinados trozos la evolución de la música. A continuación veremos el criterio estético de Herz.

- 1.—La Romanesque. Romanza del siglo XV.
- 2.—La Gavota de Vestris. Siglo XVI.
- 3.—Mozart, Don Juan. 1790.
- 4.—C. M. Weber. Die Freychutz. 1820.
- 5.—Rossini. El Barbero de Sevilla. 1825.
- 6.—Bellini. La Straniera. 1830.
- 7.—Donizetti. Elixir d'Amore. 1835.
- 8.—Auber. Fra Diávolo. 1840.
- 9.—Meyerbeer. Los Hugonotes. 1842.
- 10.—Verdi. Hernani.
- 11.—Estados Unidos. Música de los negros esclavos.
- 12.—México. El Jarabe.

¿Subscribiría algún lector de la *Revista Musical Chilena* esta interpretación?—E. P. S.

## EDICIONES

### PARTITURAS

*Benjamín Britten.*—«*San Nicolás*», *Cantata para coros, tenor solista, dos pianos, órgano, cuerdas y percusión.* (Ed. Boosey and Hawkes, Londres).

Es ésta una de las obras más recientes del joven y productivo talento británico. Fué escrita para celebrar el primer centenario de Lancing College (Sussex), en Julio de 1948. Se divide en nueve partes, en las cuales se alterna la participación de un coro mixto, de un tenor que representa a San Nicolás y de dos himnos que deben ser cantados por el auditorio. El coro mixto fué originalmente dividido en dos porciones: una, formando un coro principal integrado por voces de muchachos, y la segunda, localizada en una galería especial y completada por voces femeninas. La razón de esto responde al hecho de que en su primera presentación participaron los coros combinados de tres escuelas de hombres y una de mujeres, pertenecientes al Lancing College, pero ello no impide que se le pueda interpretar con un coro mixto corriente de adultos.

El propósito mismo con que la composición fué escrita justifica el hecho de que salvo raras excepciones, las partes individuales de esta Cantata puedan ser interpretadas por aficionados de instrucción musical media. La escritura de la orquesta de cuerdas es suficientemente simple como para ser ejecutada por un conjunto «amateur», siendo recomendable que cada grupo de éste sea encabezado por un profesional. Las partes de piano son de dificultad moderada, lo mismo que la correspondiente al segundo atril de percusiones. El tenor solista y el primer atril de percusiones requiere profesionales, no sólo por su complejidad sino por el hecho de estar escritas como partes «obligato» de la composición.

«San Nicolás» es una cantata llena de atractivos, fácil en su contenido y hecha con la maestría que ya es atributo conocido en la obra de Britten. La frescura de sus líneas, la riqueza armónica de los coros y partes instrumentales, la claridad de su trabajo contrapuntístico, son méritos que, agregados al significado dramático mismo de la obra, completan su fisonomía bien equilibrada y altamente expresiva. Sin caer en trascendentalismos desconectados por principio del espíritu del texto, Britten logra insospechadas profundidades emocionales, siempre controladas por su genuino refinamiento y por la mano maestra con que orienta sus ideas. Cada elemento revela la autenticidad y honradez de un músico quien, a medida que pasan los años, ha ido liberándose de ese eclecticismo que caracterizó a sus primeras obras, y haciendo de su estilo la expresión de una sensibilidad perfectamente independiente. Nadie mejor que este artista sabe equilibrar la calidad de una música confeccionada

a la luz de la mejor técnica con la emoción extraída de sus simples armonías y líneas melódicas. Es un ejemplo digno de las mejores páginas de la música contemporánea, el segundo trozo de esta Cantata, «Nacimiento de San Nicolás», en que se superpone a la diáfanidad de un acompañamiento de simple fisonomía armónica, el diálogo entre las voces de sopranos y contraltos con breves interrupciones de una voz infantil que repite el estribillo «Dios sea glorificado», el que hacia el fin es cantado por el tenor, simbolizando así la llegada de la adolescencia de San Nicolás.

El texto de Eric Crozier encuentra en Britten el más fiel e inteligente traductor, quien no descuida por un instante el expresar la ternura que lo caracteriza y animarlo con toda suerte de combinaciones sonoras del más propio colorido instrumental.

«San Nicolás» es una obra que defiende ampliamente el prestigio conquistado por Britten durante los últimos años de su carrera.

J. O. S.

*Lennox Berkeley.*—«Cuatro poemas de Santa Teresa de Avila», para voz de contralto y orquesta de cuerdas. (Ed. J. y W. Chester Ltd., Londres).

Una nueva contribución de Berkeley al catálogo de Chester constituye esta obra, la que sin adaptarse notoriamente del estilo que ya ha definido a la personalidad del joven maestro inglés, lo presenta aquí haciendo frente a cuatro de los más arcaicos poemas de Santa Teresa, traducidos al inglés por Arthur Symons. Un acompañamiento sobrio en su textura armónica y simple por sus demandas técnicas sirve de base a una línea vocal que más se orienta a exteriorizar musicalmente los sentimientos de la poetisa dentro de un tipo de expresión contemporánea, que de reconstitución de ambientes estilísticos de su época. El compositor ha sabido equilibrar con inteligencia trozos orquestales de concepción contrapuntística, con aquellos en que predominan una escritura armónica de significado puramente ambiental o colorístico. La voz transcurre casi en el total de la composición tratada dentro de una escritura silábica, semejante a la de un recitativo, con ocasionales pasajes melismáticos, que más responden a necesidades de expresión melódica que a elementos programáticos planteados por el texto. Las demandas técnicas a la voz de contralto no son extremas, ni por la dificultad de sus giros melódicos ni por la disposición de sus intervalos; por el contrario, revela ésta el propósito de una simplicidad bien lograda y que en ningún momento resta interés expresivo a la composición. Tampoco indica exigencias de un registro muy amplio, moviéndose de preferencia entre el Do (llave de Sol bajo la pauta) hasta el Mi agudo, y el extremo superior es empleado con prudencia. El acompañamiento es delgado en su textura y peso cuando la voz se mueve en su registro menos potente, descartando así el peligro de cubrirla o la necesidad de forzarla para que se destaque sobre la orquesta.

Dentro de la serie, la tercera canción parece la más atrayente por su expresión reposada y por la manera interesante con que se ha dispuesto un fondo concertante de cuerdas solistas sobre el relleno armónico del «tutti».

Los Poemas de Santa Teresa, de Berkeley, presentados por Chester en una hermosa edición que incluye una reducción de piano para ensayos, es una obra ampliamente recomendable por el interés de su escritura y por la hermosura de su contenido.

J. O. S.

*Francis Poulenc.*—«Sonata para violoncello y piano». (Ed. Heugel et Cie. Paris).

En fecha reciente, la casa Heugel ha terminado la edición de una Sonata para cello y piano, de Poulenc, la que fué estrenada en París en Mayo de 1949 por Pierre Fournier, a quien está dedicada la obra. Este compositor, tal vez junto a Britten, uno de los más prolíficos de la nueva generación, ha venido a enriquecer la literatura para el mencionado instrumento con una obra, que si bien no puede ponerse a la altura de las mejores de su género escritas en los últimos años, por lo menos es expresión de lo más característico de su estilo.

Junto a los aportes recientes que Zoltan Kodály y Bohuslav Martinu han hecho al repertorio cellístico, la Sonata de Poulenc rivaliza con las anteriores en cuanto a su interés puramente virtuosístico, pero mantiene cierta inferioridad de condiciones en lo que se refiere a su estricto contenido musical. Esa típica exterioridad que parece ser patrimonio de tantos músicos franceses actuales, es en esta obra el atributo obligado de su estilo. Dibujos puramente ornamentales, desprovistos de una orientación emocional definida, sirven a la escritura de toda suerte de ingeniosos malabarismos instrumentales, que si bien llenan las demandas técnicas, tanto del cello como del piano, no pueden satisfacer al contemplárseles desde un serio punto de vista estético.

La Sonata de Poulenc, cuya duración aproximada es de veintidós minutos, no deja por lo expuesto de tener momentos de verdadero interés, como lo son los movimientos segundo y tercero, «Cavatine» y «Ballabile», respectivamente. El equilibrio entre violoncello y piano está logrado en éstos a base de procedimientos de mayor musicalidad y ligeramente desconectados de ese ánimo exageradamente virtuosístico que predomina en el primero «Allegro, tempo di marcia» y en el cuarto «Finale, presto». Aunque la Cavatine está basada en una melodía acompañada, el empleo ingenioso de armonías figuradas en el piano, la elegancia y docilidad con que se suceden sus continuas modulaciones, logra defender el interés de este movimiento, el que, dado su carácter, no se presta a la obtención de la unidad entre ambos instrumentos por medio de imitaciones temáticas. El tercero, en cambio, lo completa, puesto que

en éste predomina un trabajo contrapuntístico, el que sin llegar a constituir una modalidad propia de este movimiento, por lo menos resalta por contraste con los demás.

La obra total parece fluir con facilidad, razón por la cual se deja escuchar con el agrado con que siempre recibe el oído cualquier mensaje en que han primado conceptos que podrán defender su existencia, pero que por ningún capítulo aseguran a la composición comentada un lugar de extrema importancia dentro de la creación actual. En resumen: un pasatiempo escrito con maestría técnica.

J. O. S.

*Julio Perceval.*—«*Cantares de Cuyo*», para canto y piano. (Ed. de la Universidad de Cuyo, Mendoza).

Esta reciente publicación del compositor argentino, incluye ocho canciones sobre poesías populares recopiladas por Juan D. Lucero, y escritas para voz media. Su registro oscila entre el Sol agudo sobre la pauta y el Do una línea bajo la pauta. El estilo característico de Perceval no ha sufrido en la presente obra modificaciones substanciales, pese al hecho de haber perseguido aquí cierto tipo de reconstrucción folklórica. Sus acompañamientos, de fisonomía predominantemente armónica, defienden esa posición tradicionalista que ya nos era conocida en otras obras del mencionado compositor. No hay audacias que lo hagan aventurarse más allá de los límites de un impresionismo de simple factura y cuyas referencias más cercanas podrían encontrarse en Fauré y Duparc o en el primer Debussy. Sin embargo, estas canciones mantienen un constante interés vocal y un atractivo rítmico que revela la inteligente aplicación a la música culta, más del espíritu del folklore que de elementos extraídos de éste.

Perceval ha sabido alternar en este ciclo vocal, canciones de diferentes fisonomías, lo que permite la fácil presentación total de la obra, como también ofrece una variedad suficiente para escoger algunos de sus números y ejecutarlos parcialmente. Especialmente recomendables, en este último caso, resultan la tercera canción «De todo te acordarás» y la octava «La madrugada».

J. O. S.

#### LIBROS

*Adolfo Salazar.*—«*La Danza y el Ballet*». Colección *Breviarios*. Fondo de Cultura Económica. México. 1949.

Si se repasa el catálogo de las publicaciones del Fondo de Cultura Económica de México, salta a los ojos lo positivo de una labor editorial tan bien dirigida como libre de las limitaciones comercia-

les que suelen regir a empresas de esta índole. Difícilmente puede hallarse un paralelo al esfuerzo que comentamos en toda América. Ni uno solo de los títulos que encierran las colecciones del Fondo de Cultura Económica, ha dejado de ser dirigido por una rigurosa selección. Las autoridades mejor acreditadas en cada materia son las que han tomado a su cargo estos tratados.

El Fondo de Cultura Económica, desde hace poco más de un año, ha aumentado su de antes amplio programa con una Colección de Breviarios; libros de hermosa presentación, en formato pequeño, que sintetizan y divulgan, a un precio reducido, diversos temas artísticos, científicos, filosóficos, literarios, etc. Dentro de la Colección de Breviarios acaba de ofrecer Adolfo Salazar su último trabajo: «La Danza y el Ballet».

Si el propósito esencial de esta serie de pequeños volúmenes es «poner al alcance de los no especializados los grandes temas del conocimiento moderno», la obra de Salazar lo cumple en forma excelente. Con una claridad de exposición envidiable y una inteligente síntesis de los hechos. Es muy curioso en el prestigioso musicólogo español,—yo mismo creo haberlo comentado en otras ocasiones,— lo que gana en agudeza y en limpidez su estilo cuando se ve forzado a comprimir sus conocimientos dentro de un marco estrecho. En sus obras mayores, como los cuatro tomos de «La Música en la Sociedad Europea», Adolfo Salazar acumula con un cierto desorden el copioso fruto de su mucho saber. Son así estos libros para lectores muy atentos, para ese tipo de lector-estudioso que, por desgracia, abunda cada día menos. La gente quiere enterarse aprisa y sin gran esfuerzo. En la «Síntesis de Historia de la Música» que publicó Salazar en la Editorial Losada de Buenos Aires y en esta Historia de la Danza, el lector que busca una información bien contrastada, lo fundamental de estas materias ofrecido de una manera grata, encontrará cuanto pueda apetecer.

Comprende «La Danza y el Ballet» de Salazar que nos ocupa, un estudio sucinto de la evolución de la danza desde sus orígenes hasta los últimos logros en el Ballet contemporáneo. Se divide el libro en tres partes: la evolución de la danza artística primitiva hasta las primeras formas del Ballet de Corte renacentista; el desarrollo de estas formas de ballet hasta las metas alcanzadas por la escuela francesa del siglo XVII, el llamado ballet clásico; la trayectoria del ballet desde esa fecha hasta las últimas tendencias actuales. Particularmente interesantes son los capítulos que, dentro de la tercera parte, consagra Salazar al ballet de las postrimerías del Romanticismo, desde los «divertissements» de ópera a las creaciones, tan «fin de siglo» y tan significativas, que fueron «Coppelia» (1870) y «Sylvia» (1876) de Delibes, «Namouna» (1882) de Lalo y los primeros frutos del ballet ruso de Petipa y Cecchetti, con música de Tchaikowsky. También merecen destacarse las breves páginas en que se considera el esfuerzo desarrollado en días recientes por la Academia Mexicana de la Danza.

Ciento siete grabados entre el texto y treinta y dos páginas de ilustración fotográfica, completan la atrayente presentación y

el aporte indudable que representa este libro para los fines que en él se persiguen.

S. V.

*Flérida de Nolasco.*—«*Vibraciones en el tiempo*». Ed. Montalvo. Santo Domingo, 1948. 216 páginas.

Con rapidez, en breves cuadros de cierto lirismo, conduce la autora una historia sintética de la música de Santo Domingo, desde el sonido inicial del impacto del occidente, la ecuménica «Salve Regina» entonada por los conquistadores, y el areito de los tainos aborígenes, con sonidos de tambores y sutiles cascabeles. Después prosigue el estudio de estas dos tradiciones musicales a través de los siglos, en su contenido religioso, cortesano y popular, mostrando su evolución que en sus líneas generales es idéntica a los demás países donde llegaron los tercios de España. En las páginas 211-214 la autora señala las fuentes bibliográficas en que apoya esta animada crónica de la música de su patria.

E. P. S.

*Oneyda Alvarenga.*—*Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Tomo I. Melodías registradas por meios nao-mecanicos. Registros sonoros de Folclore Musical Brasileiro. I Xango. II Tambor de mina.* 480 ps. 149 ps. 92 ps.

Bajo la advocación del preclaro nombre de Mario de Andrade, la Discoteca Pública Municipal de Sao Paulo, ha comenzado la publicación de los riquísimos fondos de su archivo. Anima la labor una mujer de excepcionales condiciones, Oneyda Alvarenga, cuyos estudios preliminares a los volúmenes citados y sus monografías sobre la música de su patria, forman el más prolijo inventario, clasificación y estudio de los aspectos tradicionales y folklóricos del Brasil. A base de estas rebuscas, la propia compiladora ha hecho una síntesis de la música del Brasil que comentaremos, con la extensión que merece, en próxima ocasión. Señalamos tan sólo a los estudiosos la aparición de estos volúmenes, indispensables para el que quiera conocer de una manera científica y segura la estructura folklórica de los ritmos brasileños, analizados de mano maestra por Oneyda Alvarenga.

E. P. S.

## REVISTA DE REVISTAS

*Polifonia*. Año IV. N.º 30. Julio de 1949. Buenos Aires.

Igor Strawinsky, músico y pensador.....	Eduardo Grau
Los clavecinistas.....	Jorge D'Urbano
Actividades musicales en Argentina.	
Vida musical en el extranjero.	

*Tempo*. Número dedicado a Prokofieff. Primavera 1949. Londres

Prokofieff: An intimate portrait.....	Serge Moreux
Prokofieff's orchestral works.....	Hans Swarsenski
Prokofieff's works for piano solo.....	Frank Merrick
Cinderella and Romeo and Juliet.....	Iris Morley
Prokofieff's works.	
Prokofieff on records.	
Record Guide.	

*The Music Review*. Vol. X. N.º 2. Mayo de 1949. Londres.

Aesthetic - and Consecutive Fifths.....	Matthew Shirlaw
Mozart's Quartet in G major, K. 387.....	I. M. Bruce
Mahler's «Das Lied von der Erde».....	Hans Tischler
Ernest Bloch and Modern Music.....	John Hastings
Report from Germany.....	Everett Helm
Music in performance.	
Reviews of Music.	
Records.	

*The Musical Quarterly* V.ol. XXXV. N.º 3. Julio de 1949. Nueva York.

Editorial.....	Paul Henry Lang
The Adventures of and English Minstrel and his Varlet.....	Bertram Schofield
The String Quartets of Bartok.....	Milton Babbitt
Franz Liszt and Richard Wagner in the Franco- German War of 1870.....	Bertita Paillard and Emile Haraszti
John Blow: A Tercentenary Survey.....	Henry Leland Clarke
Ballet Entertainments in Pitti Palace, Florence, 1608-1625.....	Federico Ghisi
Current Chronicle.	
Reviews of Books, etc.	