

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



35 - 36
AGOSTO-NOVIEMBRE 1949

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

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

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Vicente Salas Viu, 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, Agosto-Noviembre de 1949 N.º 35-36

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL

<i>Centenario del Conservatorio</i>	3
<i>Un juicio sobre Ricardo Strauss</i>	11
EUGENIO PEREIRA SALAS.— <i>Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música</i>	13
AUGUSTO RAÚL CORTAZAR.— <i>Naturaleza de los Fenómenos Folklóricos</i>	23
ROBERTO GARCÍA MORILLO.— <i>Julían Bautista</i>	26
MIGUEL AGUSTÍN GACEL.— <i>Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White</i>	44
VICENTE SALAS VIU.— <i>Chopin y las dos caras del Romanticismo</i>	49

CONCIERTOS	69
----------------------	----

CRONICA

<i>Actividades Chilenas</i>	83
<i>Actividades Europeas</i>	85
<i>Actividades Americanas</i>	87

EDICIONES	91
REVISTA DE REVISTAS	97

EDITORIAL

CENTENARIO DEL CONSERVATORIO (*)

LA República de Chile fué una República de primavera. Fué la estación de las flores la que entibió con el sol de Septiembre el pensamiento de los próceres que crearon la Nación. El despertar de la naturaleza después de los hielos del invierno, fué también la época señalada para hechos memorables que hacen ilustre la historia de nuestra cultura, que colocan a este país lejano a la cabeza de los jóvenes pueblos que estructuraron su vida intelectual hacia mediados del último siglo. La Universidad de Chile nace en Noviembre de 1842 y pocos años después, en un día como el de hoy, seguramente con el mismo sol, embalsamado por el aroma de los patios que ornaban entonces tanta casa solariega, el ilustre Presidente don Manuel Bulnes puso su firma al Decreto que creaba la «Escuela de Música y Canto», que se instituía como base para que de ella saliera el futuro Conservatorio con que soñaban tres visionarios, don Miguel de la Barra, don Pedro Palazuelos y don José Gandarillas. Habían descubierto ellos la feliz oportunidad del arribo a Chile de un ilustre músico francés, M. Adolfo Desjardins, llegado a Valparaíso en una de las innumerables caravanas que cruzaron los mares tentadas por el oro de California.

Fué en otra primavera, y en medio de las Fiestas Patrias que el Conservatorio fué solemnemente instalado y declarado completo, en una ceremonia de inusitada pompa, que revela la importancia y la jerarquía que nuestros gobernantes dieron al establecimiento de la educación musical bajo la égida del Estado. En la orden del día de la Plaza de Santiago para las fiestas de Septiembre de 1852 se lee lo siguiente: «A las 2½ de la tarde, las compañías de Granaderos de los seis cuerpos de infantería cívica de esta capital, con sus respectivas bandas de músicos, gastadores y banderas, se hallarán

(*) *Discurso leído por el decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en la velada conmemorativa, celebrada en el Teatro Municipal, el 26 de Octubre de 1949.*

en la plazuela de la Compañía al mando de un jefe, para hacer los correspondientes honores a S. E. el Presidente de la República, quien con todas las corporaciones, debe concurrir al Salón del Senado para solemnizar la instalación del Conservatorio Nacional de Música».

Uno puede imaginar el magnífico cuadro del Presidente don Manuel Montt llegando con su aire grave al Congreso, acompañado de todas las autoridades de la República y recibido con honores militares en los momentos en que públicamente se declaraban inauguradas las tareas todas que debía abarcar el Conservatorio.

Doña Isidora Zegers de Huneeus, la ilustre promotora de nuestra cultura musical, nombrada Presidente de la Academia, declaró instalado el Conservatorio con sencillas palabras y las actividades de nuestro primer establecimiento musical comenzaron a desarrollarse a través del siglo que en estos momentos podemos con orgullo contemplar. No era raro que en la mente de los hombres ilustrados que formaron la esclarecida y célebre generación del 42, anidara el pensamiento de conceder a las artes y entre ellas a la música, una jerarquía superior. Ya en 1811 ese hombre magnífico y visionario que fué don Manuel de Salas, a cuya iniciativa se deben todas las grandes líneas que ha seguido la educación pública chilena, había hecho crear, por primera vez, la enseñanza musical como ramo integrante e inseparable de la educación secundaria. Siguiendo las ideas de Salas, don Salvador Sanfuentes había establecido poco antes que el Conservatorio, una cátedra de música en la Escuela Normal de Preceptores, que inició la carrera del profesor primario. Es decir, que la generación del 42 arraigó la música en todos los aspectos de la educación pública, en la formación del profesorado urbano y rural, en los planes de estudio que debían seguir los futuros universitarios.

Cuando leemos hoy día las declaraciones de principios de los que fundaron nuestra Casa, vemos que no sólo tuvieron los fines utilitarios y profesionalistas que asemejarían el Conservatorio chileno a los conservatorios europeos de origen, sino que se entendía ya que la música, además de su significado intelectual, tiene una principalísima función social y una misión de ennoblecer la vida como para justificar el establecimiento de escuelas musicales por parte del Estado. Es interesante constatar que desde el momento en que nace el Conservatorio se precisa con claridad la diferencia que existe entre los que han de servir la causa de la música con su actividad profesional, con la dedicación práctica de sus vidas y los que

realizarían estudios desinteresados con fines puramente culturales. La Academia del Conservatorio, formada por hombres y mujeres a quienes el Presidente de la República concediera el título de miembros de ella, estaba destinada al «cultivo y adelantamiento de la música por medio de la ejecución y estudio de las composiciones clásicas de los grandes maestros». La Academia, según los postulados de la época, debía vigilar los estudios de la Escuela y velar por que la naturaleza de los conciertos se apartara de toda cosa que pudiese corromperlos. Es así como quedaban proscritas de la música del Conservatorio todas las alusiones a personas y se exigía que aun la patria fuera referida «en su más alta abstracción»; la Academia debía velar por la conservación de la dignidad de la música cívica y de la religiosa, apartando de la primera toda expresión afeminada y de la segunda toda liviandad teatral y mundana. La Academia era, en suma, una rectora de orientación, destinada a asentar principios estéticos serios y nobles en la vida musical del país.

Nuestro Conservatorio atraviesa el siglo XIX con no pocas vicisitudes y dificultades. El inmenso cultivo y auge que se da a las actividades teatrales y en especial a la ópera, que recibe el fruto de todas las iniciativas de adelanto, hace que la música se mantenga excesivamente ligada a las necesidades escénicas y que no se cultiven con la misma amplitud otros géneros. La comunicación del arte lírico casi exclusivamente con la vida de los teatros italianos y con sus émulos de Francia, satisface la necesidad musical de Chile, sin que nuestros aficionados conozcan sino en muy corto número y por circunstancias personales, el gran movimiento sinfónico y de cámara que se desarrolla en Europa a partir de Beethoven. Las compañías de ópera traen ejecutantes y completan sus orquestas con elementos chilenos salidos de nuestro Conservatorio, lo mismo ocurre con los cantantes y los coros. El Conservatorio proporciona elementos a las iglesias y a las bandas de las Fuerzas Armadas. Estamos por otra parte, en la época de los virtuosos, de las fantasías y de las variaciones improvisatorias en que el ejecucionismo arrebata las masas; la agilidad de las sopranos debe rivalizar con los arabescos de las flautas. Del constante ir y venir de músicos en torno de la ópera, va quedando una semilla de maestros que forman nuestra tradición instrumental que permite en 1940, cuando se creó la Orquesta Sinfónica de Chile, integrarla con elementos formados casi en su totalidad en el país.

El siglo XIX transcurre para el Conservatorio en una posición que poco a poco se va destacando y en que sus directores van consi-

guiendo mejoramientos graduales. Es emocionante leer las innumerables presentaciones que firman hombres como Desjardins, Zapio-la, Hempel, Alcalde Spano, Contrucci y Harthan y la lista de decretos que organizan y reorganizan el Conservatorio a lo largo de sus primeros cincuenta años de vida.

En todos estos documentos se ve el deseo de hacer cada día más completa y más seria la enseñanza, de perfeccionar los sistemas y seleccionar mejor los músicos preparados. El Conservatorio cambia de locales, sale del histórico Palacio de los gobernadores, en la Plaza de Armas, para ir a alojarse más tarde en el lugar en que hoy día funcionan oficinas del Senado y conoce, como un privilegio, su instalación en la antigua casa de la calle San Diego, cuyo teatro inaugura con máxima solemnidad el Presidente don José Manuel Balmaceda, el 28 de Diciembre de 1889. Son los días en que el admirable apóstol don José Miguel Besoain lleva adelante una de sus iniciativas para el cultivo de la música de cámara. Del Conservatorio salen los conciertos y don Moisés Alcalde Spano dirige en presencia del Presidente Balmaceda el *Stabat Mater* de Rossini que para nuestros padres representaba lo que para nosotros son las Pasiones y los Oratorios de Bach. La indispensable brevedad que debemos dar hoy a nuestras palabras me impide hacer un recuerdo de todas las personalidades que cruzaron las aulas del Conservatorio, durante sus primeros cincuenta años de vida. Sin embargo, no podríamos dejar pasar este momento sin recordar además de los Directores ya mencionados antes, a don Domingo Brescia, a don Emilio Cocq, a don Luis Sandoval, el acucioso inspector general que nos legara la utilísima reseña histórica del Conservatorio, a don Celerino Pereira Lecaros, a don Aurelio Silva, y entre los profesores a don Juan Carlos Bajetti, don Inocencio Pellegrini, don Francisco Oliva, don Juan Gervino, don Gilberto Brighenti, don Federico Stöber, don Arturo Hügel, don Germán Decker, don Bindo Paoli, don Carlos Debuysere, don Juan Betteo y muchos otros cuyos espíritus evocamos con afecto.

La llegada del nuevo siglo y el advenimiento de una nueva generación en que podemos ya contar con elementos en todos los campos de la música, produce un rápido crecimiento de nuestras actividades, que se desenvuelven con acelerada intensidad a medida que nos acercamos a 1920, otra época crítica en que todo el andamiaje institucional y cultural de la República sufre el huracán de un impetuoso movimiento renovador.

En 1919, año en que se creó el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes, fué nombrado Director del Conservatorio don Enrique

Soro, el primer compositor chileno cabalmente preparado que ocupó el cargo. La dirección del maestro Soro se caracterizó por un incremento de la influencia del Conservatorio en los destinos de la educación general y en la enseñanza particular de la música. Nuestra casa realiza serios progresos bajo su guía y la de su colaborador infatigable, el sabio profesor y maestro don Luis E. Giarda. El Conservatorio incrementa y favorece los conciertos y la orquesta dirigida por Soro es la iniciativa más seria que tenemos en el campo sinfónico, antes del establecimiento de las series regulares de conciertos.

En esta misma época, un movimiento venido de fuera del marco de las actividades profesionales de la música se añadió a lo que el Conservatorio y los compositores venían pidiendo. Fué la Sociedad Bach, la que desde 1924 empezó a luchar por un nivel superior para las actividades musicales, por que ellas fueran dirigidas por técnicos que con entera responsabilidad y alta jerarquía decidieran sus destinos, sin influencias políticas ni consideraciones sociales; la Sociedad Bach pidió que el Estado tomara a su cargo la mantención de organismos permanentes de conciertos y que la enseñanza musical fuera paralela e inseparable de los estudios humanísticos y del movimiento intelectual del mundo contemporáneo. Es así como nuestro Conservatorio sufre choques y conflictos en que nos vimos envueltos muchos de los que hoy estamos colaborando. Desde 1925 hasta 1929 se atraviesa por una época de reajustes y reformas, en que ya el Conservatorio no es más una escuela aislada en la educación pública, sino que pasa a constituir la cabeza efectiva de la vida musical chilena que se abre en todos los campos y cuyo centro de gravedad sale definitivamente del teatro para cimentarse en la composición y en la actividad de conciertos. En 1925, un Decreto-Ley convierte el Conservatorio en el núcleo de toda una organización nacional de la música, que no se cumple; en 1927, una Dirección General de Enseñanza Artística tiene un Consejo especial para Música y otro para Artes Plásticas, formados exclusivamente por técnicos. En 1928 el Conservatorio sufre una reestructuración total y se le anexa al Departamento de Educación Artística del Ministerio. Don Armando Carvajal, que pasa a dirigirlo, desarrolla métodos y programas nuevos, ensancha el campo de los conciertos y continúa la evolución y el progreso. Hace justamente veinte años, al discutirse el primer Estatuto Universitario, el que creó la autonomía como una necesidad capital de nuestra Alma Mater, la Comisión redactora vuelve a las ideas que sostuvo en 1892 Barros Arana y

crea la Facultad de Bellas Artes. El Conservatorio adquiere el rango de establecimiento de Educación Superior y parte de su profesorado lo representa como catedráticos, por primera vez, en los claustros de la Casa de Bello.

Desde el ingreso del Conservatorio a la Universidad, se arraiga la idea definitiva de que los estudios artísticos tienen todo un marco de disciplina y que el talento debe ir fundamentado en estudios completos humanísticos y científicos, además de la técnica del arte. Las actividades musicales se desenvuelven con extraordinaria celeridad, como si fuerzas contenidas hubieran aguardado el cauce propicio para revelarse en toda su potencia. Después del sabio arqueólogo don Ricardo Latcham, primer Decano de la Facultad de Bellas Artes, que sabe tranquilizar los difíciles momentos en que el arte se eleva de jerarquía, los artistas tienen en don Armando Carvajal, Director del Conservatorio y segundo Decano, el primer representante que haya ocupado un cargo de Consejero en la Universidad de Chile y que al mismo tiempo abordó la realización sistemática de conciertos a través de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos que él dirigió.

A partir de 1932 en que me cupo la honra de entrar a regir los destinos de la Facultad de Bellas Artes, la Universidad de Chile ha sido el más generoso y constante pilar que las actividades musicales hayan tenido jamás en nuestro país. Debo rendir un especial homenaje al Rector don Juvenal Hernández y a todas las personas que en estos 17 años nos han prestado su cooperación como miembros del Honorable Consejo Universitario. Sin la decisiva ayuda del Sr. Hernández, nada de lo que hemos hecho habría sido posible. Nuestros estudiantes disponen desde 1933 de un liceo especial para completar sus humanidades; en 1940 logramos un paso fundamental con la creación del Instituto de Extensión Musical, después de largas gestiones, por medio de la Ley 6696 y su incorporación completa a la Universidad desde Agosto de 1942.

Desde este momento la vida musical chilena, la que generó el Conservatorio y la que las iniciativas de sus directores soñaban, pasó a ser realidad. El Estado destinó fondos para costear los organismos musicales, los entregó a la Universidad de Chile y los nuevos conjuntos, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Cuerpo de Ballet, la Música de Cámara, las publicaciones y las presentaciones de todo género, en una obra que ha alcanzado a todo el país y a todas las clases sociales, colocó rápidamente la música en un nivel de tal desarrollo, que nuestro ambiente puede estar orgulloso de haber crea-

do un sistema completo como existe en poquísimas partes del mundo. La Facultad de Bellas Artes se hizo estrecha para tantos organismos que dependían de ella y que requerían direcciones técnicas propias y fué así que, después de creado el Instituto de Investigaciones Musicales, nuestra entidad científica, la Facultad fué dividida y la Música, lo mismo que las Artes Plásticas tuvieron separadamente corporaciones de catedráticos. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales ha sido el más reciente brote nacido del Conservatorio Nacional de Música que fundara el Presidente Bulnes.

En estos segundos cincuenta años del Conservatorio deberíamos también recordar a muchos profesores y músicos eminentes que participaron en sus trabajos, que dan brillo a nuestro renombre internacional y también a muchos que siguen prestando su colaboración en lo que queda por hacer. En primer lugar debemos recordar con especial afecto a los directores que fueron don Armando Carvajal y don Samuel Negrete, que supieron dar al Conservatorio un constante ritmo de progreso. Así mismo a los profesores don José Varalla, don Aníbal Aracena, don Humberto Allende, don Roberto Duncker, don Reinaldo Cavalli, don Fernando Waymann, don Ferruccio Pizzi y cien otros que han agregado una parte de su saber y su vida a la obra centenaria de esta Casa.

Del Conservatorio han salido figuras como Amelia Cocq, Sofía del Campo, Pedro Navia, Nino Marcelli, Rosita Renard, Arnaldo Tapia, Armando Carvajal, Víctor Tevah, Herminia Raccagni, Hugo Fernández y muchos otros excelentes artistas, cuyas personas son menos conocidas por haber profesado no la carrera de solista, sino la del trabajador que allega sus servicios al esfuerzo colectivo de los conjuntos orquestales o de canto. Muchos de los actuales miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile merecerían ser citados como artistas ejemplares por su perfección y competencia. Igualmente, y para terminar, los compositores chilenos que durante una generación completa son principalmente autodidactas, empiezan a egresar con excelente preparación de los cursos de Composición y de Musicología de nuestro Conservatorio. La enseñanza que Giarda, Soro y Allende iniciaron, se continúa en forma de que a partir de la generación actual y del activo Director don René Amengual, el nombre de los jóvenes compositores es inseparable del Conservatorio y de las instituciones que integran nuestra Facultad.

Todo este largo recorrido, todas estas decenas de años, que hoy día miramos con el cariño con que debemos considerar nuestra casa centenaria, señalan uno de los jalones que hacen respetable la his-

toria de nuestra patria y ejemplar el curso de sus instituciones. La cultura de Chile, que abarca el total de las manifestaciones de las letras, la filosofía, las ciencias y las artes, tiene en el caso de la música, un poderoso cauce en que han vaciado sus anhelos y sus vidas miles de hombres que hoy día nos contemplan, seguramente orgullosos del futuro que esperó al Conservatorio. Es una honra muy grande para los que asistimos a este acto y un símbolo de que las tradiciones no se interrumpen ni mueren el que podamos contar entre los presentes a los descendientes de los próceres que crearon nuestra actividad musical: del ilustre don Manuel de Salas, del gran Presidente don Manuel Bulnes, de don José Zapiola, de doña Isidora Zegers de Huneeus, de don Miguel de la Barra, de M. Desjardins. A todos estos vástagos de nuestros esclarecidos antepasados rendimos un homenaje, que la presencia de S. E. el Presidente de la República y de las altas autoridades de la Nación, hace especialmente grato y solemne.

D. S. C.

UN JUICIO SOBRE RICHARD STRAUSS

ACABAMOS de asistir al desaparecimiento de Richard Strauss, a los 85 años de edad, después de una vida entera, puede decirse, dedicada al ejercicio de su arte. En efecto, nacido en 1864, ya a los cinco años tenía lecciones de piano y de violín a los siete; comenzando a componer desde esta temprana edad. Después de haber hecho estudios de liceo y universitarios, sin dejar al mismo tiempo de componer sinfonías, sonatas, conciertos, etc. y actuar de ejecutante de piano y violín, se entrega francamente a la composición alternada con la dirección orquestal y la enseñanza. Esta intensa actividad musical continuó en esa forma, prácticamente, hasta nuestros días.

Paralelamente a esta extraordinaria longevidad artística, llama la atención en Strauss la permanencia y prolongación de su estilo de estirpe netamente romántica, dentro de los profundos cambios de apreciación estética y de todo orden que se produjeron a fines del siglo pasado y comienzos del presente. Permanencia de estilo que hace aparecer a Strauss como un anacronismo inexplicable si no tomamos en cuenta los ingredientes que formaban su personalidad y a los cuales un individualismo desbordado y fuerte servía de aglutinante.

Richard Strauss da sus primeros pasos en la vida, mimado por la fortuna, que, en forma de directores famosos (Bülow, Lassen, etc.) que lo acogen bajo su protección y rinden homenaje a sus numerosas dotes naturales, le dará una vida llena de triunfos y sin obstáculos de importancia.

Esta condición de niño mimado que no conoce circunstancias adversas, perdurará a través de su vida y se reflejará fuertemente en su música egocéntrica y autobiográfica. Y será esta personalidad suya, perfectamente calzada en el ambiente del romanticismo en decadencia, la que no podrá variar al advenir nuevos tiempos, quedando «como una gran península que se interna mucho en el mar» (*).

Si bien sus poemas sinfónicos (forma preferida y más inspirada de Strauss) podrán vaciarse en estructuras mensurables por los cánones clásicos, tienen la pretensión romántica de transmitir sentimientos, hechos e ideas extramusicales por el apoyo que buscan en un determinado texto literario. Pero, afortunadamente, en el caso de Strauss, no es urgente el conocimiento de dichos textos para poder apreciar, desde un punto de vista puramente musical, los aciertos geniales y la fuerza creadora que reflejan estos poemas.

Otro elemento que caracteriza las obras sinfónicas de Strauss, exigido por las tendencias predominantes de su época, es la enorme or-

(*) «Tránsito de Strauss» A. Letelier.

questa por él empleada. La composición de la orquesta había venido creciendo paulatinamente y de acuerdo con el desarrollo musical; encontrándonos en el romanticismo con el empleo de grandes estructuras orquestales como una consecuencia necesaria de sus más íntimos postulados. Con Strauss este crecimiento adquirió características de hipertrofia (Salomé, 115 instrumentos incluso un órgano).

Pero el aspecto más profundamente romántico de su producción es el carácter antropocéntrico de su intención explícita o implícita, y aun más, egocéntrico, como claramente se desprende de algunos de los títulos (y textos): Don Juan, Vida de un Héroe, Muerte y Transfiguración (el triunfo de su amor; de su vida; de su muerte). Como antítesis de lo anterior es curioso observar la ausencia de composiciones de carácter religioso en la vasta producción straussiana.

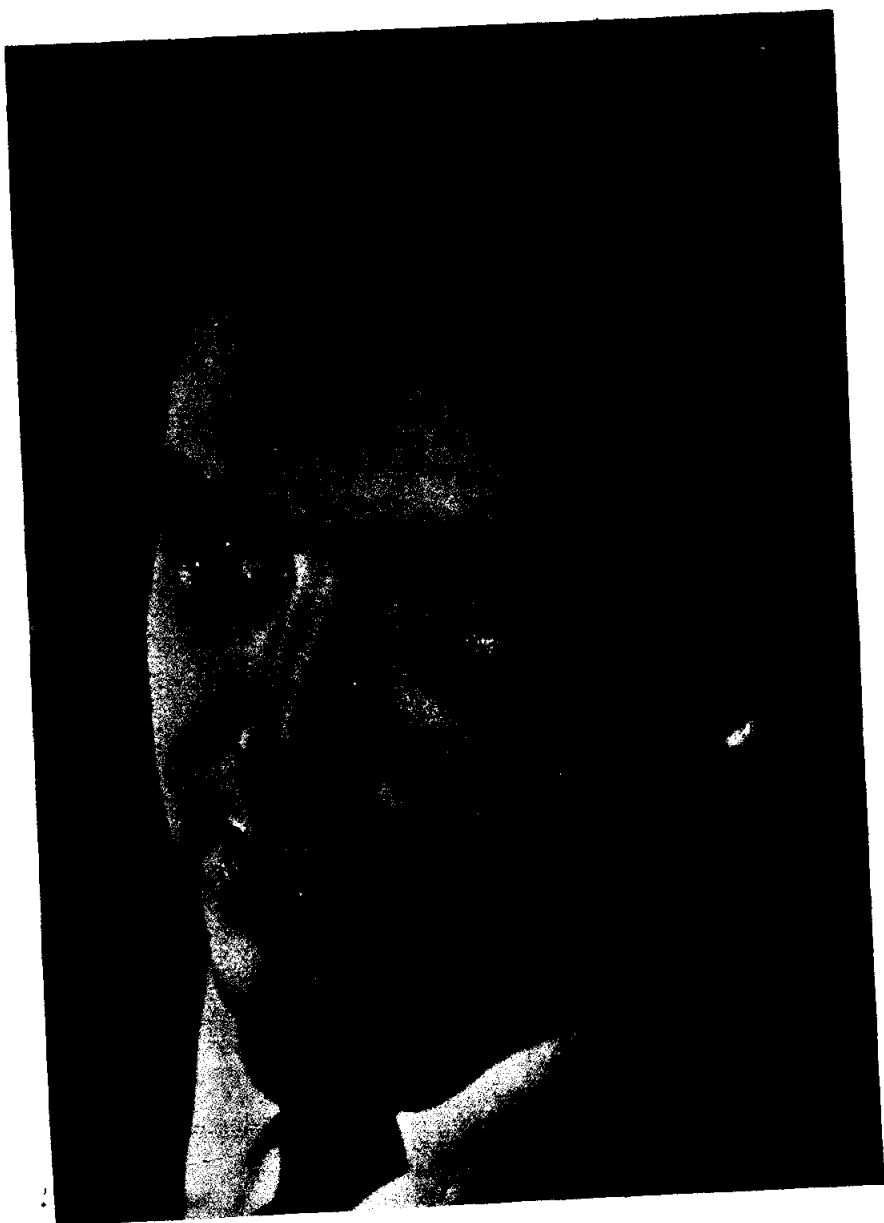
De la mayor parte de las obras de Strauss se ha dicho que son grandilocuentes y ampulosas; que entran en descripciones realistas con elementos extramusicales; que son las más, superficiales y vanamente coloristas; que el músico escondía su pobreza de inventiva copiándose a sí mismo, etc., etc.

Estas observaciones, creo, no tienen gran importancia frente al indiscutible valor estético que sus obras más características poseen por su riqueza orquestal; abundancia, combinación y desarrollo de bellos y originales temas; lógico equilibrio formal.

JUAN AMENÁBAR.



Federico Chopin.



Julián Bautista.

LOS PRIMEROS AÑOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

P O R

Eugenio Pereira Salas

LOS psicólogos contemporáneos insisten sobre la importancia de los fenómenos infantiles en el desarrollo de la vida anímica del adulto. Escudados en esta doctrina trataremos con algún detalle, al parecer excesivo, los primeros años de este organismo musical, hoy centenario, en la creencia que el conocimiento de su infancia, ayude a esclarecer aspectos de su posterior desarrollo y existencia.

En los primeros decenios del siglo XIX se advierte en Chile preocupación intelectual por el estudio de la música. En 1811, don Manuel de Salas había incorporado este ramo en los planes de estudio del Instituto Nacional. A mediados del siglo, en 1847, don Salvador Sanfuentes creó en la Escuela Normal de Preceptores, una cátedra de solfeo y canto que regentara José Zapiola. Años más tarde, una trilogía de filántropos, mecenas de la vida artística, don Miguel de la Barra, don José Gandarillas y don Pedro Palazuelos restauraron la Cofradía del Santo Sepulcro, institución devota de carácter artesano, destinada a hacer revivir el espíritu de los gremios coloniales de acuerdo con las normas sociales del catolicismo doctrinario. La Cofradía daba lucimiento a las fiestas del calendario religioso y cívico, sea con pintorescas procesiones de encapuchados y disciplinantes que a la manera de las corporaciones sevillanas en la Semana Santa recorrían las calles de Santiago al fúnebre grito de: «Para el entierro de Cristo y la soledad de la Virgen», o bien con desfiles militares, de entonación patriótica con que se abrían las exposiciones artísticas del 18 de Septiembre. Los alumnos de la Cofradía marchaban al compás del Himno a la Divina Providencia que había compuesto especialmente, el artista ecuatoriano Antonio Neumane, el autor de la Canción Nacional del Ecuador.

Una ocasión propicia vino a acelerar el proceso de creación de un Conservatorio Nacional de Música, idea que como muchas otras realizaciones de la Revolución Francesa, había arraigado en el espíritu ilustrado y progresista de los intelectuales de 1842. La ocasión que comentamos fué la llegada a Chile de un profesional que poseía los méritos necesarios para dar realidad práctica al proyecto. Don Adolfo Desjardins Ganbars, descendiente de una distinguida

familia francesa, llegó a Chile en circunstancias románticas, con la intención de seguir en pos del vellocino de oro en las regiones auríferas de California que atraían con sus tentáculos a los aventureros del mundo. En compañía de los argonautas de Jacques Aragó permaneció algunos meses en el Brasil, continuando luego a Valparaíso. Los primeros conciertos que ofreció en el Puerto fueron un acontecimiento. Eximio ejecutante en el armonium, instrumento al parecer nuevo en el país, logró una crítica superlativa por sus interpretaciones. «El armonium, reza uno de esos inflamados sueltos de prensa de la época, es una verdadera orquesta que tiene notas para todas las pasiones. El color de sus melodías es el azul celeste de los cielos en la noche serena y melancólica en que el alma y el aire vibran al unísono». Terminadas las Fiestas Patrias de 1849, Desjardins pasó a Santiago, donde era esperado con curiosidad. Jacques Aragó lo había presentado en esta forma en un artículo de *El Progreso*: «Tenéis en estos momentos a Desjardins, uno de esos artistas privilegiados, cuya partida deplora París mientras que Chile lo saluda con entusiasmo».

En el Teatro de la Universidad ofreció el profesor sus primeros conciertos en la capital. En los programas, impresos con dignidad y estilo tipográfico por Eugenio Belin, vemos que las piezas de su repertorio consistían en: Fantasía sobre Norma; Fantasía sobre la Canción Nacional y la Canción de Yungay, las que seguramente tocaba en la técnica espectacular de los virtuosos románticos. Hizo oír también en este concierto del 7 de Octubre una composición original, *La Santiaguina*, Polka nacional, impresa poco después en los talleres de Guzmán. El éxito alcanzado en estas presentaciones lo ligó en amistad con don Pedro Palazuelos, quien de inmediato requirió sus servicios para organizar una escuela de música dentro de la Cofradía del Santo Sepulcro. Días más tarde, los animadores de la corporación sometieron al Ministro don Manuel Antonio Tocornal el proyecto escrito por Desjardins, que fué aprobado por el Presidente don Manuel Bulnes y que, con el N.º 749 y fecha 26 de Octubre de 1849, dió vida a este establecimiento, que de acuerdo al decreto serviría como base al futuro Conservatorio de Música que se estableciera en Santiago.

La escuela abrió con una matrícula de 17 alumnos y seis meses después de su establecimiento el número había subido a 150 de ambos sexos. Estaban repartidos en tres secciones; dos de ellas formadas por niños elegidos de las escuelas municipales, la otra compuesta de artesanos. Reinaba gran animación en el plantel y la

asistencia fué de una regularidad que auguraba éxito a la empresa. El 12 de Marzo de 1850 Palazuelos, Gandarillas y de la Barra hicieron llegar al Ministro un informe sobre «la bien merecida celebridad del profesor encargado de la enseñanza y el brillante testimonio del adelantamiento de sus alumnos». Fundados en tales antecedentes, creían ellos que había llegado el momento de «crear un Conservatorio como establecimiento nacional encargado de guiar la enseñanza, promover el cultivo y dirigir los trabajos propios del ministerio en la música en presencia de la religión y de la sociedad».

En cuanto a la índole de la escuela, los promotores animados por la idea sociológica que primaba en ellos, creían conveniente darle una organización militar, «para obtener por su medio la mejor disciplina de los alumnos. Los niños—alegaban—serían los primeros a gozar del inmenso beneficio de esta medida, entrando en la época más favorable de la vida a conocer y practicar las máximas de obediencia, respeto y amor a sus superiores que más tarde sólo conocen y practican por temor, sin conciencia y en determinadas ocasiones».

El 22 de Marzo, en el local de la Cofradía, Adolfo Desjardins presentó un concierto privado como demostración del adelanto de los alumnos en algunos cortos meses de enseñanza. La demostración fué del agrado general y el Gobierno envió a las Cámaras el proyecto para consignar la suma de \$ 3.000 en el presupuesto nacional con el fin de asimilar la escuela de la Cofradía al rango de un plantel educacional del Estado.

El 17 de Junio de 1850 el Ministro don Antonio Varas puso su firma al decreto definitivo que establecía en Santiago una escuela o conservatorio de música. El decreto transcribe casi con exactitud el memorándum presentado por Desjardins en Octubre del año anterior, y fija como ramos de enseñanza, el solfeo, el canto, el piano, órgano y violín. Las lecciones serían gratuitas y se darían tres veces por semana en el Conservatorio y tres en el Instituto Nacional. Adolfo Desjardins era contratado por el plazo de cinco años con un sueldo de \$ 800 anuales, debiendo dedicar todo su tiempo a la formación del establecimiento.

Las ideas filantrópicas de don Pedro Palazuelos, permitieron el ingreso a la escuela de un número exorbitante de alumnos que no le permitía coger la estrechez del local ni la escasez de recursos, lo que fué un impedimento que retardó la marcha regular del Conservatorio.

La comisión consultiva compuesta por Palazuelos, Gandarillas y de la Barra continuó ocupándose del reglamento orgánico, que fué aprobado por las autoridades el 29 de Enero de 1851. La lectura de este documento nos revela de una manera clara los motivos esencialmente sociológicos que condujeron a la formación de la escuela. Los objetivos eran, como se lee en el Art. 1.º: «La educación del pueblo que es el fin a que deben principalmente encaminarse los trabajos del Conservatorio, y para que estos trabajos marchen por el camino que les traza la naturaleza misma de aquel fin, se ordena que en las exhibiciones y conciertos de música el canto sea la expresión de algún sentimiento o doctrina, sentimiento interesante al gobierno de la vida moral del individuo y al progreso de la sociedad en sus relaciones con Dios y el Universo».

El Conservatorio se organizó en dos secciones. La primera, intitulada Escuela de Música, tenía por objeto enseñar gratuitamente la música vocal a los individuos pobres de ambos sexos. Los alumnos debían matricularse por un período de cinco años, durante los cuales se obligaban a asistir con puntualidad a las clases. Sus obligaciones eran la de asistir a los aniversarios nacionales, cívicos y religiosos, desempeñando la parte que les correspondiera en el canto, como asimismo, prestar sus servicios en los conciertos nacionales. La mayor parte de los artículos del reglamento están destinados a organizar hasta en sus más mínimos detalles la matrícula, la asistencia, los deberes y derechos del alumnado.

La segunda sección, intitulada la Academia del Conservatorio, se componía de dos salas, una femenina y otra masculina, y ambas estaban formadas por los profesores de música vocal e instrumental a quienes el presidente de la República concediera el título honorífico de miembros. La Academia debía ocuparse «del cultivo y adelantamiento de la música por medio de la ejecución y estudio de las composiciones clásicas de los grandes maestros». Debía vigilar el tipo de música que se estudiara y aprendiere en la escuela. En los programas de los conciertos debía ajustar las ejecuciones a las siguientes reglas invariables:

1.º Que en ningún caso, composiciones de música vocal que deban ser cantadas por el Conservatorio, puedan dedicarse a honrar señaladas personas, ni reuniones de personas, como no sea a la Patria, y esto, en su más alta abstracción; absteniéndose de cuanto pueda despertar pasiones mezquinas.

2.º Que en los conciertos de música sagrada, no pueda cantarse música de salón, ni del género dramático, que no entre esencial-

mente en la composición como parte de ella; pero suprimiendo siempre en esta música, cuanto presente la más ligera incompatibilidad con el espíritu y el tono de la composición principal.

3.º Que en la música destinada a cantarse en los aniversarios o fiestas cívicas, sea religiosa o marcial, excluyendo enteramente el tono afeminado de las composiciones que carecen de inspiración moral.

El programa de trabajo de la Escuela y del Conservatorio era el siguiente: debía ofrecer todos los años un concierto de música sagrada los Domingos de Cuaresma y seis conciertos de música dramática, empezando el segundo sábado del mes de Mayo y concluyendo en Agosto, de manera de ejecutar uno cada quince días. Además habría dos grandes exhibiciones, una el Domingo de Pascua de Resurrección y otra el 17 de Septiembre, ambas precedidas de un ensayo o prueba que se haría en forma de certamen sostenido por todas las secciones del Conservatorio en que se distribuirían los premios de ordenanza.

La Academia del Conservatorio fué elegida por decreto de 2 de Septiembre de 1851 y estaba compuesta por las siguientes personas: doña Mercedes Jofré, Elisa Tupper, Virginia Beauchef, Mercedes Muñoz, Isabel Alvarez Condarco, Irene Navarrete, Carolina Novoa, Rita Cifuentes, Mercedes Andonaegui, Bruna Venegas, Carmen Tiska, Maipina Barra, Luz Covarrubias, Concepción Vildósola, Emilia Tocornal y Sres. Manuel Blanco Gana, Francisco Oliva, Enrique Howell, Manuel Emon, Pedro Quintavalla, Eliseo Canton, Enrique Lanza y Eliodoro Pérez. Miembros honorarios fueron nombradas doña Carmen Velasco de Alcalde, Lucía Vera de Irarrázaval, Carmen Huidobro y doña Trinidad Larraín de Irarrázaval.

En uso de sus atribuciones y «deseando dar un testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de los talentos, capacidad y amor a las bellas artes que distinguen a doña Isidora Zegers de Huneus, vino a nombrarla Presidenta de la Academia del Conservatorio».

Un año más tarde se instalaba con brillo el Consejo Académico de la institución. Era una de las solemnidades de regocijo público en el programa de las Fiestas Patrias de 1852.

«A las dos y media de la tarde, se lee en la Orden del Día de la plaza de Santiago, las compañías de Granaderos de los seis cuerpos de infantería cívica de esta capital, con sus respectivas bandas de música, gastadores y banderas, se hallarán en la plazuela de la Compañía al mando de un jefe, para hacer los correspondientes honores a Su Excelencia el Presidente de la República que con to-

das las Corporaciones debe concurrir al Salón del Senado para solemnizar la instalación del Conservatorio Nacional de Música».

El local elegido para su funcionamiento fué el antiguo Palacio de los Gobernadores de Chile, levantado por Ustáriz en 1718, y que hoy sirve de edificio de Correos.

A la hora de la sesión, doña Isidora Zegers de Huneus, en forma elegante, esquivando toda expresión retórica, pronunció las palabras reglamentarias que dieron vida oficial a la institución. El secretario, don Jacinto Rodríguez Peña, dió lectura al articulado del reglamento, que sin duda arrancó más de una expresión negativa a los asistentes.

El pensamiento social que había regido la instalación del Conservatorio no encontró, sin embargo, unánime acogida en el ambiente santiaguino. Si bien en el Consejo se habían agrupado todos aquéllos para quienes la música era la pasión de su existencia, algunos por resentimiento y otros por íntima convicción intelectual reprochaban al establecimiento un vicio de origen. Desde las columnas del *Semanario Musical*, José Zapiola, a quien podemos considerar el primer músico republicano, lanzó su flecha acerada contra ese *Areópago* constituido «ni más ni menos como lo hacían los reyes con las cortes o estados generales, con la sola diferencia que aquéllos pedían dinero y que los conservatoristas piden conciertos». El escritor se preguntaba si el Conservatorio «es militar o religioso; si es una institución nacional o la dependencia de una cofradía. De todo tiene, se contestaba él mismo, y es todo, menos lo que indica su nombre. Es *militar*, por lo menos en su parte masculina, pues gasta fusil, cartuchera y gorra. No es militar, porque el artículo 11.º del reglamento exceptúa a los alumnos del servicio de la milicia. Es religioso porque con pocas excepciones, todo lo que se canta ha de pertenecer a esta especie de música, excluyendo la teatral. No es religioso, porque no sólo admite cantos marciales, sino también porque en el último Viernes Santo cantó un corito de Rossini, con que algunas alumnas del Colegio de Versin rejuvenecieron al oírlo».

A coro con el *Semanario Musical*, *El Mercurio* de Valparaíso y el *Diario del Comercio* de esa misma localidad se complacieron en exhibir los defectos del reglamento del Conservatorio, política que se reflejó en las discusiones del Congreso en una rebaja del presupuesto, disminuyéndose la suma inicial de \$ 3.000 a una ínfima de \$ 1.200 al año.

El alejamiento de doña Isidora Zegers de Huneus, la persona-

lidad más brillante en el mundo musical de la época, fué otro de los graves tropiezos que sufrió la marcha de la Escuela de Música.

Desjardins, sin embargo, afrontó con entereza esta crisis y bajo su dirección se abrieron nuevos cursos de canto, piano y solfeo que él mismo, sin ayudantes, debió regentar.

El nuevo director del Conservatorio, don José Vicente Sánchez, encargó al escritor Rafael Minvielle, la redacción de un reglamento orgánico que eliminara algunas de las inconsecuencias y exageraciones doctrinarias del decreto de Enero de 1851.

Fué terminado el 18 de Enero de 1853, y en sus artículos que respetan la estructura inicial de una escuela de música y de un Conservatorio como instituciones básicas, se abandonan ciertas normas sociales aplicadas a la música y se insiste algo más en el aspecto puramente artístico de dicha disciplina. Por ejemplo, para evitar las intromisiones políticas o sociales que habían ensanchado la matrícula con un grupo de alumnas de la aristocracia a quienes se dió el nombre de alumnos académicos, se extendieron los poderes al director que pasó a tomar el nombre de director científico, es decir, que en sus manos se concentraban los atributos necesarios para dictaminar en todas las materias que decían relación con el arte de la música.

En Agosto 1.º del mismo año, la Escuela de Música se dividió en tres secciones: *a)* piano y órgano. *b)* Flauta y clarinete. *c)* Violín y violoncello. El aumento de las cátedras se hizo así necesario y en Octubre de 1853 terminó el régimen unipersonal mantenido por el director Adolfo Desjardins. Se nombró subdirector a don José Zapiola; se entregó a Máximo Escalante, la enseñanza de los instrumentos de cuerda y a don Francisco Oliva la de los instrumentos de viento.

La matrícula fué seleccionada. Como un homenaje a la primera generación de alumnos en este año centenario, incluíremos la lista completa de ellos:

Solfeo y Teoría. Primera sección. Profesor Zapiola.

Engracia Puelma
Pabla Zelada
Francisca Tomás
Francisca Mancilla
Juana Guamán
Juana Guzmán

Mariana Bustos
Mercedes Guzmán
Carolina Ramírez
Gabriela Argüelles
Antonia Mancilla
Florencia Mancilla

Segunda sección. Profesor Zapiola.

Máximo Torres	Juan Luis Chávez
Valentín Vargas	Juan Jara
Florencio Silva	Miguel Martel
Ignacio López	Calixto Robles
Juan de Dios Martínez	José F. Plaza
Wenceslao Infante	Enrique Silva
José Maldonado	Juan de Dios Soto
Pedro Nolasco Oliva	José Santos Maldonado

Tercera sección. Profesor Zapiola.

Luisa Pizarro	Francisca Santana
Arsenia López	Carmen Moreno
Margarita Jorquera	Mercedes Martínez
Rosa Yávar	Tránsito Vera
Teresa Yáñez	Josefa Gómez
Antonia González	Serafina Santana
Juana Sensano	Concepción Suaso
Carmen Miranda	Carmen Martínez
Carmen Gutiérrez	María Lafuente
Rosario Velásquez	Manuela Donaire
Ursula Martínez	Carmen Toro
Petronila Toro	Eliodoro Tomé
Pedro Miralles	Miguel Silva
Gavino Ovalle	Ramón Silva
Joaquín Corvalán	

Violín. Profesor Escalante.

Carmen Rivero	Cipriano Pinto
Efraín Escobedo	Francisco Torres
Juan Arenas	Carlos Castillo
Carlos Jorquera	Francisco Flores
Liborio Maldonado	Marcelino Torres
José Santos Ramírez	N. Silva
Carlos Castillo	

Violoncello, guitarra y contrabajo. Profesor Escalante.

José María León	José del Carmen Lavín
José Avilés	Pedro José Silva
Pedro Morales	José Santos Silva

Clarinete, pistón, flauta y trompa. Profesor Oliva.

Raimundo Saso	José Mercedes Barros
Pedro Arenas	José Muñoz
Federico Alguero	José M. Varas
Juan Lorenzo Saso	Rosauro Martínez

Canto y piano. Profesor Desjardins.

Ignacio Escobedo	Simón Bravo
Juan Andrés Becerra	José Tadeo Ramírez
Eliodoro Maldonado	Vicente Mesías
Liborio Tomé	Francisco Miralles

Todos los alumnos estaban obligados a completar los tres ciclos de teoría y solfeo; además, aquellos inscritos en el curso de instrumentos de viento tenían forzosamente que seguir la clase de canto de Desjardins para el desarrollo indispensable del sistema respiratorio.

En la repartición de premios (1854) que se hacía anualmente en los primeros días del mes de Enero, se distinguieron como los más aventajados alumnos del plantel los siguientes: Mariana Bustos, Francisco Miralles, Pabla Zelada, Francisco Tomé, Carolina Ramírez, Margarita Jorquera y Luisa Pizarro.

El 17 de Junio de 1855, expiró el contrato del director científico, don Adolfo Desjardins. La comisión, por razones de economía presupuestaria acordó dejar vacante el puesto, y contratar a Desjardins para el cargo de profesor de piano, entregando la cátedra de canto al reputado artista lírico italiano Juan Carlos Bayetti. Zapiola tomó a su cargo, como subdirector, el control del establecimiento.

Había terminado para la Escuela de Música un período de su desarrollo, aquel que unimos a la figura del esforzado músico francés Adolfo Desjardins, quien, con energía y espíritu de sacrificio, había logrado vencer el pesimismo general y dejaba una escuela en

marcha. De sus cátedras de piano y canto salieron algunos elementos valiosos, como la Srta. Mariana Bustos, que más tarde obtuviera la clase de piano en el propio Conservatorio; Francisca Tomes y Ursula Martínez, ayudantas en la misma cátedra que a continuación desempeñaron. La niña prodigio, Juana Guamán, alcanzó también esta apetecida meta de estudio.

Reintegrado a la vida musical activa, Desjardins fué una de las personalidades interesantes de esta época en que la música estuvo estrechamente ligada a la vida del salón romántico. Compuso para este público un vals, *Recuerdos del Brasil*, litografiado por Guzmán en 1850. La redowa, *Mercedita*, impreso en el «Album Musical de Señoritas», en 1856, y piezas ocasionales como *El Cometa de 1857*, cuadrillas características; *El Movimiento Perpetuo* y *La Toma de Sebastopol*, escritas todas en ese lenguaje amable, melódico y filarmónico que predominó en el arte musical en esa época de vacilaciones en busca de una ruta hacia las formas superiores de la inspiración musical.

Avecindado en Chile, Adolfo Desjardins Ganbars contrajo matrimonio con doña Rosario Ponce de León Bañados en 1851. De sus dos hijos, sobrevivió María Luisa Desjardins que ha sido el tronco de una larga descendencia en los cuales se mantiene todavía la tradición musical del tatarabuelo.

FUENTES: *El presente ensayo está basado en algunas piezas inéditas que se conservan en el Archivo Nacional; en los informes de Desjardins (El Monitor de las Escuelas, 1852) y en los periódicos de la época. Un estudio general sobre el desarrollo del Conservatorio es la RESEÑA HISTÓRICA, 1849-1911, escrita por Luis Sandoval B.*

NATURALEZA DE LOS FENOMENOS FOLKLORICOS

P O R

Augusto Raúl Cortázar

ES difícil compromiso tratar de resumir en ceñido espacio lo que expuse en un libro; pero lo intentaré, estimulado por la invitación a colaborar en una publicación chilena. En Santiago y Valparaíso hablé, durante mi visita a Chile, de estos mismos temas, con colegas y alumnos de la Escuela de Verano y de la Comisión de Renovación Gradual de la Enseñanza. Tales momentos se cuentan entre los más gratos e inolvidables de mi vida.

El análisis científico de la realidad folklórica permite confirmar la impresión inmediata de su naturaleza fluente. En efecto, no es posible concebirla como un conjunto rígido y estático, sino como un perpetuo devenir; corriente sin cesar cambiante y no anquilosado tesoro que cada generación deba entregar intacto a la que siga. Su mérito no reside en una especie de momificación milenaria, sino en el lozano vigor con que renueva sus elementos sin diluir sus valores ni alterar la esencia de su carácter. Nada es folklórico de por sí, gracias al solo hecho de existir; para alcanzar aquella condición debe «llegar a ser», «convertirse en» folklore, el cual aparece así como un fruto logrado, vale decir, como término armónico de un largo proceso, al que he denominado «de folklorización».

Consta el proceso de «folklorización» de diversas y variadas etapas. El punto inicial de la trayectoria es siempre una manifestación o iniciativa *individual* originaria. Un descubrimiento, una invención, la imitación de algo foráneo, convierten a un sujeto determinado en centro de un sistema de ondas difusoras, ya se trate de cosas materiales o tecnológicas, ya del adorno de su vestimenta, del episodio de un cuento o de la poética metáfora de una canción de amor. Si las condiciones ambientales (físicas, psicológicas, sociales), lo consienten, las ondas se propagan y el nuevo bien llega a adquirir vigencia, es decir, se *colectiviza*. Si por el contrario no se trata sino de meras particularidades individuales, de alcance puramente personal, debe desecharse como datos folklóricos y excluirlas de la documentación técnica. Se llega a esta colectivización mediante la adquisición y transmisión *empírico-inductiva* del conocimiento folklórico, es decir oralmente, por la palabra, el gesto, el ejemplo, la imitación de lo que se ve hacer a los demás. Si el fenómeno demuestra aptitud *funcional*, si satisface una necesidad colectiva (bio-

lógica, económica, estética), llegará a arraigar en el complejo cultural y andando el tiempo se *tradicionalizará*. Y entonces, y sólo entonces, adquirirá categoría de folklore. Con esta otra consecuencia: al término de este largo proceso, resulta siempre *localizado*, propio de un lugar circunscrito de la tierra, y, por lo tanto, su expresión más típica y característica.

Después de muchos años de investigaciones folklóricas sobre el terreno, no escasa lectura y cuidadosa meditación, he procurado dar respuesta a la apremiante pregunta: «¿qué es folklore?». En diversos trabajos intenté demostrar que es el cúmulo de fenómenos que cumple lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores humanos que llamamos «pueblo», deslindables dentro del ámbito de la sociedad civilizada contemporánea; constituye un complejo cultural que tiene manifestación en todos los aspectos de la vida popular; se adquiere y difunde por vehículo de la experiencia, traslucida en la palabra y el ejemplo; se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas e instrumentales; adquiere la plenitud de su sentido (sea remota supervivencia o transculturación reciente), cuando perdura, tradicionalizándose a través de generaciones y esfumando su origen tras recatada anonimia; por fin, como resultado de esta lenta maduración, que se cumple con sosegado ritmo secular, aparece típicamente localizado por el inevitable influjo de la naturaleza inmediata, que sustenta y circunscribe la vida del conjunto.

En consecuencia, si las expresiones folklóricas aparecen dondequiera engranadas en un conjunto cultural cuya unidad no es arbitrariamente seccionable; si cada una de aquéllas es folklórica, por haber demostrado a través del tiempo su aptitud para satisfacer, empírica y tradicionalmente, determinada necesidad colectiva; si tales necesidades, biológicas o psíquicas, se matizan y configuran por la acción compleja del paisaje; en una palabra, si los fenómenos folklóricos son funcionales y localizados, el *método* por medio del cual se pretende captarlos, debe tender a enmarcar geográfica y culturalmente el ámbito de la investigación y a documentar luego dentro de tales límites, no una especie o manifestación aislada de ese conjunto, sino todas las expresiones de carácter folklórico recolectables. En resumen, la investigación resultará *geográficamente circunscrita y folklóricamente integral*. De allí que mi personal enfoque de la documentación folklórica sea decididamente integralista; me he esforzado por exponer este punto de vista en medio centenar de trabajos publicados, en conferencias y cursos. Fundamenta esta

tesis no sólo una razón causal: la funcionalidad de los fenómenos folklóricos, sino también un motivo teleológico: la suprema finalidad de aprehender lo más recóndito, lo más propio y auténtico del folklore en estudio. Los grupos humanos que examinemos con este enfoque, acaso nos confíen el secreto de sus motivaciones más íntimas y así llegaremos a saber cuál es su imagen del mundo, su concepto de la vida y de la muerte; comprenderemos qué impulsos mueven sus acciones y qué temores las paralizan; dónde residen sus destrezas y cómo se satisfacen sus necesidades; cuáles son sus vicios y defectos y si hay acaso virtudes redentoras; gustaremos del desahogo estético de su alma y ahondaremos en el misterioso repliegue de su magia; en fin, en una palabra, procuraremos captar desde el rasgo señero de su vida colectiva hasta la proyección de su alma en el mundo sobrenatural.

Logrado este objetivo, se puede trascender del ámbito escuetamente científico para cumplir la finalidad patriótica de conocer a fondo, sin prevenciones ni sentimentales arranques, núcleos humanos que constituyen la nación, dentro de cuyos dilatados límites hay muchos compatriotas a quienes sentimos como extranjeros porque son exóticos para nosotros mismos sus modos típicos de vida. Y más allá todavía. Para la ciencia no hay fronteras. Cuanto más profundicemos el examen de un caso, más lo vincularemos con la unidad indisoluble de la cultura humana, proteiforme pero eterna, localizada pero universal. Y así también, universal y eterno es el folklore, expresión quintaesenciada de la potencia espiritual del hombre.

JULIAN BAUTISTA

P O R

Roberto García Morillo

PRONTO hará diez años que se encuentra radicado en la Argentina el prestigioso compositor español Julián Bautista, quien, a diferencia de Manuel de Falla (el que, desde su llegada al país hasta su muerte, en Alta Gracia, permaneció prácticamente al margen del movimiento musical del país, salvo algunas ocasionales apariciones en público), ha intervenido de una manera activa y eficaz en el desenvolvimiento de nuestro arte, tanto por su labor de creador, que en los últimos tiempos ha superado un forzoso y lamentable compás de espera, como por su actuación en la Liga de Compositores de la Argentina. Varias de sus producciones más significativas han sido interpretadas entre nosotros, como *Tres ciudades*, la *Segunda sonata concertata a quattro*, y algunos fragmentos de su ballet *Juerga*, dados a conocer en 1943, en un concierto sinfónico dirigido por Juan José Castro en el teatro Colón. Como señalé en un trabajo aparecido en aquella fecha, que ahora reproduzco convenientemente ampliado, este estreno podría servir muy bien como pretexto—si la bondad de su música no lo justificase ya plenamente de por sí—para intentar un breve estudio sobre la personalidad artística y caracteres de la obra de este talentoso compositor, estudio necesariamente incompleto, pues gran parte de su producción musical se perdió en los bombardeos de Madrid durante la guerra civil española—en que fué destruída su casa. De manera que, para varias de sus composiciones importantes, me limitaré a reproducir las opiniones, bien autorizadas, por cierto, de un tercero—en este caso Rodolfo Halffter, quien le consagró un excelente artículo aparecido en la revista *Música*, de Barcelona, en Enero de 1938. Como apunta el crítico musical del diario «La Nación», «Julián Bautista es uno de los jóvenes y auténticos talentos de la música española actual. Su carrera se anunciaba brillante, cuando los acontecimientos que ensombrecieron su patria le obligaron, como a tantos otros, a trasladarse al extranjero».

En la primavera de 1930 se constituyó en Madrid una agrupación de jóvenes compositores, guiados por un ideal común, que si bien no llegó a formar un núcleo perfectamente definido, como el de los cinco rusos, o mejor el de los seis franceses, ejerció una indudable influencia en el ambiente musical, y tal vez sólo la falta de

tiempo impidió que llegase a constituir un movimiento de proporciones en la evolución artística de la península. Denominada *Promoción de la República*, por Adolfo Salazar, *Grupo de Madrid*, por Gilbert Chase, o *Grupo de los siete*, estaba integrada por tres discípulos de Conrado del Campo: Julián Bautista, Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, a los que se sumaron Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, y, para no ser menos que sus colegas parisienses, una compositora, Rosita García Ascot. Este grupo fué frecuentado por algunos compositores más, Gustavo Durán, entre otros, pero sólo en forma esporádica.

Sostenido, como digo, por un afán común de renovación, de aunar esfuerzos individuales en pro de las nuevas orientaciones, este movimiento tenía además la necesaria flexibilidad como para admitir en su seno personalidades diferentes, tendencias diversas y a veces hasta antagónicas, condición inherente a su amplitud y vitalidad.

Como cita Chase en su libro *The music of Spain*, existieron varios factores constantes, varios comunes denominadores que aseguraban la unidad de la agrupación, en un plano estético más elevado. Pittaluga, el portavoz, se refirió en algunos artículos sobre los principios generales sustentados por la *Promoción de la República*. Los mismos pueden quedar resumidos de la siguiente manera: 1) No entrar a discutir el problema del nacionalismo o folklorismo (tan debatido en España por las generaciones anteriores); 2) Necesidad de escribir música «auténtica», en su sentido más absoluto, es decir, cuyo valor sea medido sólo por sus cualidades sonoras, sin tomar en cuenta los aspectos literarios, plásticos o filosóficos; 3) Eliminación de todo romanticismo, cromatismos, divagaciones sonoras y acordes de séptima disminuída (sic).

El primer punto, evidentemente, está fuera de discusión, pues lo que es una necesidad espiritual en un compositor, deja de serlo en otro, y no se pueden formular reglas generales en ese sentido, debiendo ante todo atenerse a la sinceridad de expresión; los músicos de un país de tan fuerte y definida personalidad artística como España, de tan añeja tradición, no tienen por qué preocuparse de escribir o no música nacionalista: los caracteres que la distinguen (algunos de ellos, por lo menos), aparecerán casi a pesar suyo, más o menos atenuados, como un imperativo étnico. En cuanto a los otros puntos, sabido es (o por lo menos se debería saber) que estamos superando lentamente el período romántico, y que nos encon-

tramos en los albores de una nueva época clásica, iniciada en la postguerra, de la que somos quizá los más humildes primitivos.

* * *

Los caracteres distintivos de la música de Bautista, corresponden, sumados a ciertos rasgos distintivos que contribuyen a darle un sello personal, a los que fijaron la estética general del grupo. En la evolución de su obra, se advierten cuatro maneras (en el sentido de «modos de hacer», no de etapas), que no se suceden según un orden estrictamente cronológico, pues en realidad corresponden a diferentes aspectos de su individualidad, que priman en determinado momento, de acuerdo a veces con las circunstancias, pudiendo en ocasiones coexistir en una misma obra. Son, por orden de aparición, impresionista, españolista, neoclásica y contemporánea.

Impresionista. El deslumbramiento provocado por el conocimiento de las mejores páginas debussystas tenía necesariamente que reflejarse en la producción inicial de nuestro compositor (no hay que olvidar que las *Noches en los jardines de España*, de Falla, fueron terminadas en 1915), quien recurre a ciertos procedimientos armónicos—acordes en movimiento paralelo—que asimila perfectamente, hasta el punto de poder considerarlos inherentes a su personalidad. Corresponden a este estilo *Interior*, *La flûte de jade*, *Colores*, el primer cuarteto de cuerdas, y los *Tres preludios japoneses*.

Españolista. Se advierte en su música un nacionalismo auténtico, evidente en las obras de asunto o atmósfera españoles, (*Dos canciones*, *Juerga*, *Preludio y danza para guitarra*, *Tres ciudades*), latente en las que obedecen a un impulso más universal, pero siempre perceptible. Desde luego su modo de comprender el folklore es irreprochable: no utiliza directamente ningún motivo popular, sino que, mediante un sutil proceso de elaboración, desprende del material folklórico su esencia, es decir, las particularidades más típicas en ritmos, giros melódicos, sugerencias armónicas, etc. rechazando lo accesorio y evitando cuidadosamente todo sacrificio a lo pintoresco.

Neoclásica. El famoso retorno a Bach, en que parece encontrarse la música en este momento, se traduce en los compositores españoles—a quienes dieron la voz de alerta Albéniz y Falla—con la frase «retorno a Scarlatti». Efectivamente, es en la música clara, sobria y fresca del ilustre compositor napolitano que se han inspirado los más destacados compositores españoles contemporáneos.

Aunque en casi toda la producción de Bautista debe buscarse este influjo, es en la *Sonatina-Trío*, en la *Suite all'antica* y en la *Sonata à quatre*, sobre temas de Pergolese, donde se hace más perceptible.

Contemporánea. Finalmente en otro grupo de composiciones (*Segundo cuarteto de cuerdas*, *Obertura para una ópera grotesca*, y las dos sonatas concertate a quattro), predomina una calidad sonora más de acuerdo con el espíritu actual: música de aristas afiladas y contrastes violentos, de una aspereza y un dinamismo que recuerda a producciones análogas de Béla Bartók (en los *Cuartetos*), o Paul Hindemith (*Mathis der Maler*). Parecería que esta última es la que empieza a imponerse, como se advierte al recorrer el catálogo de obras de Bautista. En sus últimas páginas hasta la fecha (*Fantasia española*, para clarinete y orquesta, y *Catro poemas galegos*, para voz y conjunto de cámara), se observa en cierto modo un acercamiento entre esta orientación y la españolista.

Al margen de estas consideraciones, se manifiesta en la música de nuestro compositor una autocrítica muy severa—ya casi proverbial en la joven escuela española—que le obliga a retocar y pulir constantemente sus obras, aun después de estrenadas, lo que explica sus abundantes «segundas ediciones».

En un terreno técnico, se puede indicar que su melodía, eminentemente diatónica, bien definida, se recorta con nitidez sobre una armonía simple, diáfana, de juego polifónico transparente y luminoso, antípoda de las complicaciones contrapuntísticas centro-europeas. Su armonía, que presenta a veces reminiscencias modales de tipo Ravel, admite con frecuencia la politonía, o mejor dicho, las superposiciones de acordes correspondientes a diferentes tonalidades, aunque primando siempre una de ellas. Se advierte una gran economía de medios, que le obliga a no emplear más que lo estrictamente indispensable, desdeñando toda redundancia o lugar común.

Un rasgo bien peculiar a Bautista es dado apreciar en los movimientos melódicos o, con más frecuencia, en los compuestos armónicos integrados por series de cuartas—casi siempre justas, en ocasiones aumentada—que, podrían ser tomadas como representación de armonías producidas por los cuerdas al aire de la guitarra, o, en las obras de ambiente oriental, como consecuencia de pentafonismos, aunque más probable es que correspondan a una sensibilidad especial, y broten espontáneamente; además, este «sistema por cuartas», tratado siempre en forma diatónica, da mucha mayor riqueza y variedad de recursos a su escritura armónica.

Finalmente está dotado de un agudo sentido rítmico, que es

manifiesta tanto en la finura con que trata los metros más comunes, como en su fantasía y capacidad imaginativa para inventar nuevas combinaciones rítmicas.

Músico de estilo, y no de carácter (a pesar de algunas excepciones) Bautista experimenta marcada predilección por las obras correspondientes a lo que se ha convertido en llamar música pura —exenta de elementos extramusicales—, de arquitecturas definidas, en las que la unidad motívica y el trabajo de desarrollo cobran un valor de primer plano. Así un núcleo temático, bien definido, puede dar origen, mediante una oportuna elaboración que pone de manifiesto sus posibilidades, a todo el trozo.

* * *

Sus producciones teatrales se reducen hasta ahora a una ópera: *Interior*, y un ballet: *Juerga*. La pérdida de la primera, hace indispensable el comentario de Halffter, quien se expresa de ella en los siguientes términos: «Al cumplir diecinueve años, Bautista acomete la empresa, ardua si se tiene en cuenta su edad, de poner música a una obra de teatro: *Interior*, de Mauricio Maeterlinck. No tiene nada de extraño la elección del texto literario. El joven compositor acaba de descubrir con asombro *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, cuyo libro es también de Maeterlinck. Con habilidad notoria, asimila los procedimientos impresionistas de escritura armónica, orquestal y vocal; y el resultado es magnífico: después de un año de trabajo intenso, termina la ópera. Aunque la influencia de Debussy estaba latente, la obra contenía páginas de fina musicalidad y lograda realización, reveladoras de una personalidad incipiente. Sobre todo, en su último tercio, cuyo dramatismo quedaba acentuado por una acertada intervención de un coro mixto, oculto detrás de la escena».

El ballet *Juerga* corresponde también al primer estilo, impresionista, del compositor. El argumento, de Tomás Borrás, muy modificado posteriormente por el compositor, es una evocación del espíritu madrileño de fines del siglo pasado, un cuadro de costumbres, donde se presentan algunos caracteres típicos, pertenecientes a diversas clases sociales, pero principalmente del pueblo. Para esta obra, que dentro de su producción ocupa tal vez un lugar análogo al de *El sombrero de tres picos*, en la de Falla, Bautista ha compuesto una música recia, impetuosa, llena de vida y color, realzada por una orquestación cálida y suntuosa. Halffter indica que el material

sonoro nace de un núcleo armónico auténticamente popular, de un acorde derivado de la afinación de la guitarra, como podemos observar en el ejemplo siguiente, que se destaca también por su novedad rítmica e impulso melódico: (Ej. 1).

Ej. N°1.
(Tipo. de Tango flamenco.)

con garbo

marcato

1º Vols. ff

p

cuerda y percusión

arpa

Por los fragmentos que conocemos (la partitura consta de los números siguientes: preludio, vals, pasacalle y entrada de los juerguistas, danza de las chulillas, danza del «pollo» enamorado, danza grotesca, danzón de la flamenca (tango), danza del torero de rumbo (zapateado), danza general y nocturno) podemos tener una idea bastante clara del espíritu que anima a esta composición, bien acreedora, por cierto, a una representación integral entre nosotros. *Juerga*, fué estrenado en 1929 por la compañía de bailes españoles de Antonia Mercé, «La Argentina», en la Opera Cómica, de París, con escenografía y vestuario de Manuel Fontanals.

En un mundo completamente diferente nos encontramos frente a los *Tres preludios japoneses*, que, con *La flûte de jade* (tres canciones sobre poesías chinas traducidas al francés por Franz Toussaint, para soprano y piano) revelan otra faceta de la personalidad de Bautista, siempre dentro de un estilo general impresionista: un orientalismo de buena ley, que se complace en los refinamientos y sutilezas de escritura, cuajada de mil detalles y minuciosidades que recuerdan el estilo de las más finas estampas japonesas. *La flûte de jade* constituye una atrayente serie de tres canciones, contrastando la delicadeza de toque de la primera, *Je me promenais...*, con la expresión intensa de la segunda, *Depuis qu'elle est partie...*, quizá la más lograda de las tres, y que comienza de una manera tan seductora: (Ej. 2).

Ej. N.º 2.

Lento



Y la alegría juguetona de la última, *Mon amie*, con sus brillantes chisporroteos de sonidos, en giros pentatónicos y hexafónicos. La orquestación de los *Tres preludios japoneses*, cambiante y tornasolada, presenta igualmente abundantes sonoridades inéditas, de intenso poder evocativo. Pero por otra parte la solidez de su concepción se pone de manifiesto en el estrecho parentesco temático de los diversos fragmentos. El primero, *A una laca*, es una marchita finalmente humorística, con sus pentatonismos obligados y copiosa percusión, oponiéndose armoniosamente a la melancolía y ambiente nocturno del segundo, *A una estampa*, especie de berceuse en la que se hacen presentes los tonos tristes del corno inglés, y los lúgubres tañidos del tam-tam, y el ímpetu del tercero, *A un tabor*, verdadero desencadenamiento sonoro, rebotante de vida y dinamismo: (Ej. 3).

Una de sus páginas más importantes, y en la que alcanza un alto grado de madurez, es la *Suite all'antica*, que perfectamente podría haber sido denominada sinfonía—o mejor sinfonietta, si Ernesto Halffter no se hubiese adelantado—por la lógica del discurso

Ej. N° 3.

Allegro.

musical y el equilibrio de su estructura. El instrumental, en el que sobre la masa de arcos se destaca un grupo de solistas (madera, metal, percusión y cuarteto de cuerdas), recuerda el procedimiento de oposiciones clásicas del concreto grosso; la orquesta es además empleada con un concepto menos pintoresco que en la obra anterior. En sus cuatro movimientos: Overtura, Adagietto, Rigodon y Finale, (Ej. 4), se manifiestan idénticas virtudes: escritura pulida y cuidada, de clara polifonía. Ese lenguaje neoclásico, no exento de audacias armónicas, la relaciona, además de la citada composición de Halffter, con las últimas producciones de Falla: *El retablo de maese Pedro*, y el *Concerto*.

La *Overtura grotesca* (en un principio *Overtura para una ópera grotesca*), corresponde a un nuevo aspecto de la personalidad de Bautista, el más avanzado como concepto estético, y que, como he

Ej. N.º 4.

Allegro vivace.

dicho, se inicia con el segundo cuarteto de cuerdas, pasando por las dos sonatas concertate a quattro. Aquí el puntillismo, los mil matices delicados de los preludios japoneses, la elegancia de estilo y sobriedad de las páginas neoclásicas, el ambiente castizo de las composiciones españolistas, ceden el paso a un lenguaje más poderoso, más áspero, que se traduce por una sonoridad más nerviosa y una armonía más disonante. La fanfarria inicial (allegro deciso), que recuerda algunos pasajes análogos de Falla, con sus toques metálicos, da el tono general de la obra: (Ej. 5).

que se sostiene obstinadamente en un allegro giusto, ben ritmico, después de haber superado un corto andante. Predomina aquí el timbre de las trompetas, que tienen una parte difícil, llena de pasajes de compromiso, con frecuencia en un registro elevado. La manera de tratar el instrumental corresponde exactamente al nuevo léxico: desdeñando las fluctuaciones constantes de gradaciones apenas diferenciadas y las dosificaciones excesivas de timbres, procede a grandes rasgos, dando la impresión de intensas manchas de colores puros.

Uno de los mejores momentos en la obra de Bautista, hasta la fecha, es la serie *Tres ciudades*, sobre poesías de Federico García Lorca, a cuya memoria está dedicada. Dispone aquí nuestro músico de un lenguaje altamente expresivo, al que llega mediante un intenso trabajo de síntesis de los elementos vernáculos, de los que desprende toda savia vital, toda partícula medular; sumada esta labor de depuración y estilización a una inobjetable armonía formal, como señala Halffter, no resulta excesivo parangonar a *Tres ciudades*

Ej. N° 5.

Allegro deciso.

The musical score for Ej. N° 5, *Allegro deciso*, is written for three staves. The top staff is for Trombones (Tromb.), the middle for Strings and Percussion (cuerdas y percusión), and the bottom for Trumpets (trompas). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score begins with a fortissimo (ff) marking. The Trombones and Trumpets play a melodic line, with the Trombones having a long note in the second measure. The Strings and Percussion play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each with two measures.

con los mejores momentos de Falla. De tono fuertemente dramático, contrastan por sus diferentes matices. Así, en la *Malagueña*, de un vaho cálido, sensual, y de una atmósfera trágica, donde los sostenidos guitarreos (con las características resonancias) animan, al acompañar, las vocalizaciones del canto. Es que

*La muerte entra y sale,
entra y sale de la taberna.*

En la segunda, *Barrio de Córdoba* (tópico nocturno), tal vez la más hermosa, la emoción aparece contenida, dentro de un lenguaje voluntariamente más sobrio y un acento más oscuro, siendo por eso más impresionante: (Ej. 6).

La última, *Baile* (Sevilla), es la pasión bravía, tumultuosa, exaltada, y culminación de un estado de ánimo tanto como la evoca-

Ej. N.º 6. Lentamente

p dolce espres.
flautas
cuerda y ampa
pp
oboe
d tempo
p suavemente
rall.

ción de un ambiente; una de las transformaciones temáticas (grazioso) (Ej. 7).

Ej. N.º 7. grazioso

p
y luego

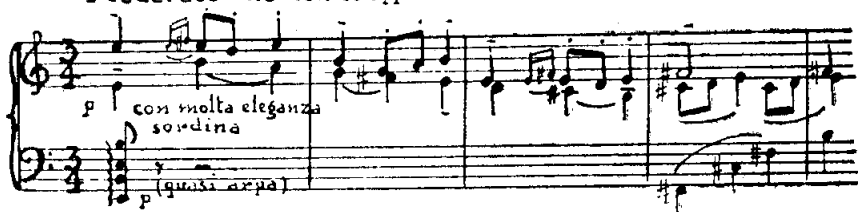
es de una belleza musical absoluta. Termina con la sabia recomendación, entonada a plena voz: «Niñas, niñas, corred las cortinas»,

seguida por una larga y dramática exclamación. *Tres ciudades* fué estrenada en 1938, en los Festivales de la S. I. M. C., bajo la dirección de Hermann Scherchen.

La mayor parte de su música de cámara, género por el que Bautista siente particular atracción, se ha perdido, hecho lamentable, pues por lo que queda se puede apreciar en parte el valor de lo que falta. La *Sonatina-Trío*, para violín, viola y violoncelo, ocupa una posición especial en su obra, iniciando con ella su estilo neoclásico. A través de su desarrollo es perceptible el deseo de simplificación del elemento sonoro, para escapar al influjo impresionista. Los temas aparecen completamente liberados de toda cargazón inútilmente expresiva, y se destacan por su gracia y elegancia, en particular el delicioso motivo que inicia el minuetto: (Ej. 8).

Ej. N.º 8.

Moderato ma non troppo



La *Segunda sonata concertata a quattro* es una de sus obras más recias e intensas, bien representativa de la tendencia más avanzada de su autor, aunque ello no sea incompatible con un lirismo peculiar, de tono dramático, que no temer rehuir giros cromáticos, curiosamente dispuestos «en espiral» (Ej. 9).

Ej. N.º 9.



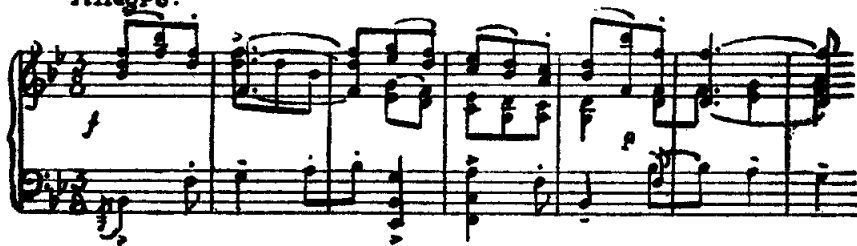
y que se manifiesta ante todo en el segundo movimiento, Andante sostenuto, de atmósfera misteriosa e inquietante. El primero, Allegro assai, descansa sobre un martilleo obstinado de corcheas «staccato», subrayadas por acentos irregularmente dispuestos que, junto con

frecuentes saltos melódicos y armonías por terceras y cuartas, le comunican un perfil característico, nervioso y potente a la vez. El final, *Allegro deciso*, igualmente muy dinámico, se inicia por el juego alternado de la tercera mayor-menor, variado con mucho arte y que le confiere ambigüedad tonal; su desenvolvimiento es interrumpido pasajeramente por un *Moderato grazioso*, un poco scherzando e rubato, de tono más suave y amable, para finalizar con una coda ruda y vigorosa. Esta obra obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional organizado en 1938 por el *Quatuor Belge à Clavier*, cuyo jurado integraban los maestros Arthur Bliss (Inglaterra), Alfredo Casella (Italia), Jacques Ibert (Francia), Tibor Harsanyi (Hungría), Arthur Honegger (Suiza), Leon Jongen (Bélgica), Willem Pijper (Holanda), Alexander Tansman (Polonia) y Heinz Tiessen (Alemania).

De un espíritu muy análogo al de la *Sonatina-Trío* es también la *Sonate à quatre d'après Giovanni Battista Pergolese*, encargo de la mencionada agrupación belga de cámara. El material temático está tomado a algunas sonatas a tres del citado músico italiano, que han sido objeto de un hondo trabajo contrapuntístico, pero sin desvirtuar su estilo particular y su carácter: (Ej. 10).

Ej. N° 10.

Allegro.



Después del *Pulcinella* revela bastante audacia y confianza en sí mismo el intentar escribir una obra análoga, por varios conceptos. Esa tarea, particularmente escabrosa, de crear una música original recurriendo a materiales de otro autor, y teniendo por delante un antecedente tan temible como el de Stravinsky, ha sido llevado a cabo por Bautista con habilidad suma y perfecto conocimiento de causa; verdad es que su trabajo ha debido ser facilitado por cierta afinidad espiritual con el antiguo músico napolitano, mezcla de gracia, sobriedad y nobleza.

Una obra de dimensiones exiguas, pero de innegable calidad mu-

sical, es el *Preludio y Danza para guitarra*. Forma parte del repertorio del conocido guitarrista Regino Sáinz de la Maza, para el que han escrito también obras equivalentes otros jóvenes compositores españoles: Pittaluga, Bacarisse, Antonio José, Rodolfo Halffter y Joaquín Rodrigo. Basada en la sonoridad especial del instrumento, su autor ha hecho gala en ella de sus conocimientos técnicos y de su dominio de los recursos especiales y particularidades de la guitarra, logrando efectos ricos e inéditos, que dan singular encanto a esta página de sabor popular.

* * *

Las dos últimas obras de Bautista, por el momento, son la *Fantasta española*, para clarinete y orquesta, y los *Catro cantos gallegos*, terminadas ambas en 1946, con pocos meses de diferencia, y separadas por varios años del resto de su producción. La *Fantasta española* es una composición de amplias dimensiones, en rigor una especie de concierto de aspecto rapsódico. Es una obra de madurez, de carácter atormentado y sombrío, en general, en la que los elementos de corte vernáculo aparecen perfectamente asimilados al lenguaje del compositor, que los utiliza como medio natural de expresión. La escritura es bastante densa y áspera, con fuertes disonancias y abundantes cromatismos que, empero, no debilitan el sentimiento tonal. Los cambios de compás son casi constantes, pero esta fluctuación métrica obedece ante todo a razones de orden musical. Consta de una serie de fragmentos, que se suceden sin solución de continuidad, destacándose siempre la voz expresiva e insinuante del clarinete, cuya parte es, lógicamente, de gran dificultad técnica, abundando las cadencias—muy musicales—y los pasajes «de bravura». Son aquéllos: Allegro, ben ritmico, que comienza en los tonos graves de la orquesta (fagotes, violoncellos y contrabajos) con cálidas sonoridades; Allegretto gracioso (un poco moderato), en tiempo de vals, iniciado de una manera especialmente atractiva, con una repetición obstinada de mismo diseño, a guisa de estribillo (Ej. 11), un poco a la manera de la *Danza profana*, de Debussy; Allegro, ben ritmico, nuevamente; Lento assai, que se desenvuelve en un movimiento de habanera, pleno de sugestión allegro scherzando, ágil y preciso. La cadencia final, de aspecto muy original y eficaz en su disposición politonal, cierra brillantemente la obra (Ej. 12):



con el mismo dibujo que la comienza. Es, en resumen, una partitura noble y de singulares méritos.

Los *Cuatro poemas galegos* presentan una fisonomía muy diferente. Compuestos para voz, flauta, oboe, clarinete, viola, violoncello y arpa, están basados en poesías de Lorenzo Varela (*Maria Pita e tres retratos medievales*) desenvolviéndose dentro de un clima general más simple y directo, de intenso poder de evocación. El asunto ha dictado a Bautista un lenguaje de aparente sencillez y rusticidad, músicas arcaicas, de contornos melódicos naturales y espontáneos, pero apoyados en una armonía seudo-primitiva, a veces dura y ácida, de una aparente torpeza—en el fondo sutil manejo de los elementos puestos en juego—con choques y resoluciones inesperadas, regidas por otros principios modales; los ritmos son muy elásticos, y escasa la polifonía; las disposiciones instrumentales están presentadas, además, de manera magistral, con gran economía de medios, pero empleados con singular eficacia. El todo resulta de una gran frescura y novedad de acento, y evidente fuerza de reminiscencias; es una parte de la hispanidad medieval, heroica y tosca, tierna y mística, que se asoma a los *Cuatro poemas*, y en ese sentido guarda puntos de contacto con algunos momentos de *El retablo de maese Pedro*, de Falla.

Un giro ascendente, por grados conjuntos, parece enlazar temáticamente entre sí a las diversas canciones del ciclo. De tono épico es la primera, *Maria Pita*, temperado por una suave emoción; particularmente feliz es la frase inicial, muy elocuente en su sobriedad, así como, hacia el final del trozo, cuando se alude al tañir de las campanas: (Ej. 13)

Din as mías campanas, escoitade
(din, don, din, don)
de monte a monte, e mais de ría a ría
(din, don, din, don)
«O'bronce meu, teu bronce foi, Maríal»

Ej. N.º 13.

All.º moderato, ma energético.

f Ma-ri-a des ba-ta-las le va-rei-cheru-ba frol por-ca-da ba-la.

mf ma-zen-ro

La segunda, *O touro* (*Na proba d'o bispo Adaulfo*), tiene carácter de égloga. Comienza con un alegre e ingenuo aire de danza, de matiz pastoril, al que sigue una delicada línea vocal, con un obstinado movimiento en síncopas, que traduce a la perfección el tono interrogativo y levemente ansioso del texto, que luego se hará más terminante y afirmativo. Dramática y sombría es la tercera, *A Ruy Xordo*, especie de marcha fúnebre, cuya melodía avanza sobre insistentes acordes arpegiados, dispuestos casi siempre por cuartas, de acuerdo con la afinación de la guitarra. Es un trozo de emoción honda y gran expresividad, que alcanza a veces contornos trágicos, macabros. La última canción, *María Balleira*, retorna en cambio a una atmósfera clara y alegre, de corte popular y amoroso, que se inicia con un gracioso motivo, de ritmo alerta, completado por acordes dispuestos asimétricamente, sencillo acompañamiento de rústicas armonías, hábilmente presentadas (Ej. 14):

alterna con el canto, largamente desarrollado, a modo de ritornello.

Los *Catro poemas* fueron incluidos en los Festivales de Amsterdam, de 1948, organizados por la S. I. M. C. Al hacer la reseña de los mismos, el delegado del diario *The Times*, de Londres, se expresa en términos bien elocuentes acerca de la obra de nuestro compositor: «The best of the chamber-music works was the Spaniard Julian Bautista's *Catro poemas galegos*. These imaginative and sensitive settings of four half popular, half mystical, medieval ballads in the Galician dialect were sung with great insight and feeling by Janet Fraser. Bautista is not afraid to be Spanish in his idiom, and his music gains rather than loses thereby; this was almost the only work heard that had what the French call *un goût de terroir*».

Ej. N° 14.

Allegro

marcato



Desde su llegada a Buenos Aires, Julián Bautista se ha dedicado activamente a la composición de fondos musicales para films sonoros, tarea que ha realizado con fina musicalidad y exacta comprensión del género. En el artículo antes aludido, señalaba que, sin duda, éste era solamente un paréntesis en su labor creadora, y que pronto reanudaría «su actividad musical propiamente dicha, ofreciendo otras manifestaciones de su talento musical, con nuevas y más evolucionadas composiciones». Por fortuna el tiempo ha confirmado plenamente estas palabras, pues a las obras antes mencionadas se sumarán pronto otras dos, en las que Bautista trabaja en la actualidad: su *Tercer cuarteto de cuerdas*, y una cantata sobre *El Cid*, con texto de Rafael Alberti, basado en el romance popular.

Es lógico esperar que, dada su trayectoria en ascenso y su continuado esfuerzo de superación, tanto en lo que respecta a la calidad de su material sonoro como en lo relativo a su elaboración, estas obras figuren entre las más plenamente logradas de la moderna escuela española, que tantas y tan acabadas pruebas de su genio musical—armoniosa mezcla de pasión y sutileza—ha dado durante la primera mitad del siglo en que vivimos.

OBRAS DE JULIAN BAUTISTA

- 1918-20 Primeras obras (1): *Sonata para piano y violín*
Cuarteto de cuerdas
Canciones sobre poesías de Bécquer
Dos impresiones sinfónicas
- 1920 Op. 1 (2): *Interior*, drama lírico en un acto, según Maurice Maeterlinck, traducido por Gregorio Martínez Sierra
- 1921 » 2 *La flûte de jade*, tres canciones sobre poesías chinas, traducidas por Franz Toussaint
- 1921 » 3 *Dos canciones*, sobre texto de Gregorio Martínez Sierra
- 1921 » 4 *Juerga*, ballet en un acto, sobre argumento de Tomás Borrás
- 1921-2 » 5 *Colores*, seis piezas para piano
- 1922-3 » 6 (2) *Primer cuarteto de cuerdas* (Premio Nacional de Música)
- 1924 » 7 *Sonatina-trío*, para violín, viola y violoncello
- 1926 » 8 (2) *Segundo cuarteto de cuerdas* (Premio Nacional de Música)
- 1927 » 9 *Tres preludios japoneses*
- 1928 » 10 *Preludio y danza*, para guitarra
- 1932 » 11 *Suite all'antica*, para orquesta
- 1932 » 12 *Obertura para una ópera grotesca* (Primer premio del Concurso Internacional de Unión Radio, de Madrid)
- 1933-4 » 13 (2) *Primera sonata concertata a quattro*
- 1934-6 Borradores (2): *Sonata a tres*, con arpa
Concierto para piano y orquesta
Don Perlimplín, ópera sobre libreto de Federico García Lorca
- 1937 Op. 14 *Tres ciudades*, para canto y orquesta, sobre poesías de Federico García Lorca (Festivales de la S. I. M. C., Londres 1938)
- 1938 » 15 *Segunda sonata concertata a quattro* (Primer premio del Concurso Internacional organizado por el Quatuor Belge à Clavier)
- 1939 Op. 16 *Sonate à quatre, d'après Giovanni Battista Pergolese*
- 1945-6 » 17 *Fantasia española*, para clarinete y orquesta
- 1946 » 18 *Catro poemas galegos*, sobre poesías de Lorenzo Varela (Festivales de la S. I. M. C., Amsterdam, 1948)
- En preparación: *Tercer cuarteto de cuerdas*
 Cantata sobre *El Cid*, con texto de Rafael Alberti, basado en el romance popular

(1) Obras destruidas por el autor.

(2) Obras perdidas.

Dos virtuosos del violín

BRINDIS DE SALAS Y WHITE

P O R

Miguel A. Gacel

EN un discurso que pronunciara hace más de medio siglo José María Vargas Vila, en la celebración de un acto patriótico en Venezuela, dijo éstas o parecidas palabras: «Cuando los genios llegan a la cúspide de su grandeza, no encuentran parangón ni con los genios mismos. El cielo está poblado de astros, pero el Sol es único en su grandeza». Se refería a Simón Bolívar, el hombre de la personalidad múltiple.

Al hablar de Claudio José Domingo Brindis de Salas, podemos repetir la frase del panfletario colombiano sin reserva alguna. Cuba dió grandes violinistas, pero el *Rey de las Octavas* era el Sol en el firmamento de los prodigios cubanos.

Hemos leído muchos trabajos literarios dedicados a exaltar las personalidades de los dos más grandes violinistas del pasado siglo, nacidos en tierras cubanas y las comparaciones han abundado con imperdonable atrevimiento.

José Silvestre White, el ilustre matancero, fué una luminaria que más brilló en cielos foráneos que en el suyo propio, lo mismo que *el artista de ébano*. Pero no siguieron líneas paralelas, sus rumbos eran distintos, sus temperamentos no se acoplaban al mismo cartabón técnico, ni la potencialidad de sus alas les permitían los mismos vuelos.

La presencia de Brindis de Salas en un concierto imponía respeto y despertaba admiración al instante. Su elegante continente y sus maneras señoriales, le daban un aire principesco, y cuando pasaba el arco por las cuerdas hacia vibrar hasta los más duros corazones. Muchas veces los selectos auditorios que lo escucharon, se veían imposibilitados de aplaudirlo, y las palmas rompían pasado un rato de terminada la ejecución maravillosa. De ahí que se nos antoje pensar que lo mismo pudo ser él el «Paganini Negro», que «Paganini, el Brindis de Salas Blanco», si la fecha del nacimiento, no los colocara tan distantes. Brindis nació doce años después de muerto Paganini.

Pero como condenamos las comparaciones, no aceptamos el calificativo y dejamos sólo a Brindis de Salas en el predominio de su reinado, en la órbita extraordinaria de su grandeza, unos cuan-

tos puntos más alto que el más encumbrado de sus colegas, porque fué tan personal y absoluto, que los más exclusivos dilettanti se inclinaron a su paso, como si fuera un ser sobrenatural que invadiera los salones de los más entendidos musicólogos de su época.

No restamos méritos a Julián Jiménez, padre del glorioso pianista José Manuel Jiménez; José Domingo Bousquet; Laureano Fuentes Matons, que era un autor de grandes vuelos; Rafael Díaz Albertini; Palma y Figueroa, que brillaron con luz propia, pero que distaron mucho de llegar a la altura de Brindis y de White,

La época en que Brindis de Salas conquistaba sus más resonantes triunfos en Europa y América, ofrecían conciertos artistas de la talla de Eugene Ysaye, Carrodos, Ole Bull, el alemán Hess, Camilo Sivori, brillante alumno de Paganini y continuador del estio de su maestro, Joseph Joachim, el famoso español Pablo Sarasate y Fritz Kreisler, que en 1890 había ganado ya varias medallas de oro, y ofrecido conciertos en las principales ciudades europeas.

Con estos competidores en boga, salidos de los más afamados conservatorios, era algo difícil abrirse paso, si no se poseían facultades extraordinarias. Y tanto Brindis de Salas como José White, impusieron su arte, pero notándose la superioridad como ejecutante del primero.

Para hablar de Brindis de Salas, hay que poner por delante el corazón, y no el cerebro. Su caso es en mucho sentimental e invita al comentario suave, tenue y triste, aunque en ocasiones su heroicidad reclame los toques de corneta de un campo de batalla.

Se ha dicho y repetido con razón, que el Arte no tiene fronteras ni razas. Ciertamente. Pero los artistas sí, a pesar de cuanto se argumente en contrario. Y la primera dificultad tanto en Brindis de Salas como en White, era el color de su piel, más crudo en el caso del primero, por ser negro inconfundible.

De ahí que tengamos que suponer la magnitud de la línea de resistencia que tuvieron que vencer, para colocarse a la cabeza del conjunto de virtuosos que recorrieron el mundo ofreciendo la maravilla de su arte en la interpretación de las obras más difíciles.

El proceso de aprendizaje de Brindis de Salas fué de lo más alentador, ganándose en el Conservatorio de París, el premio de honor durante cinco años consecutivos. Los profesores auguraron al discípulo un porvenir glorioso, y algunos años más tarde cuando ofreció sus conciertos en la famosa Sala Erard, la crítica lo proclamó como un verdadero virtuoso del violín.

Los públicos más refinados de Alemania, Austria, Rusia, Inglaterra y Polonia, se daban citas en las salas de conciertos para escuchar al caballero de ébano. En España, su presencia causó admiración y el gran político y tribuno don Emilio Castelar, le dedicó las más calurosas frases de elogio, y le dispensó honores de conformidad con la grandeza del genio cubano.

En su recorrido por la América de habla española, llegó a lo más alto, siendo Buenos Aires el marco donde mejor desarrolló su arte. Allí se le tuvo la consideración que se le discutía a otros artistas meritorios, y fué un verdadero ídolo. En su primera presentación en la patria de Sarmiento, ante un pequeño grupo de amantes del arte musical, fué tanta la impresión que causó, que el concierto que días más tarde ofreciera, se distinguió como el mejor, por lo difícil de las obras ejecutadas y por las extraordinarias calidades del ejecutante.

El más fiel retrato que puede ofrecerse de Brindis de Salas, le encontramos en la siguiente nota, escrita en el periódico florentino «Corriere Italiano», en la época gloriosa del artista cubano. Dice lo referida crónica: «Es un joven negro, perfectamente negro, hijo da Cuba, de un talento extraordinario y de hermosa y simpática figura; habla seis o siete idiomas. Tocó anoche en el intermedio de la ópera, dos trozos en el violín y llenó de entusiasmo al auditorio; tiene un portamento ligerísimo, una energía que lleva impresa el ímpetu de su raza. Siente, y siente con una pasión que le chispea en las pupilas que son de una expresión electrizante».

José Silvestre White, cuyo nombre despierta tantas y tan justificadas simpatías, ocupó un puesto distinguido en el mundo de la música y llegó a ser uno de los más respetados maestros de su época.

Nació en la ciudad de Matanzas, el 17 de enero de 1836, diez y seis años antes que Claudio José Domingo Brindis de Salas, que vió la luz primera en la capital cubana, el 4 de Agosto de 1852.

White, desde muy niño, dió visibles pruebas de su talento, y a los quince era considerado todo un consagrado, habiendo compuesto a esa edad su primera obra: una misa para orquesta. Contaba solamente 18 años, cuando ganó en el Conservatorio de París el primer premio de violín, compitiendo con treinta y nueve aspirantes. Eso fué su consagración.

El maestro Alard, profesor de dicha institución musical, en

muchas ocasiones designó a White para que dirigiera la clase de violín. Y maestros de renombre, tales como Thomas, Rossini, David Saint Saens, Gounod, y otros, que conocieron al joven cubano, le dedicaron los más caros elogios proclamándolo como una gloria del difícil instrumento.

Desde su ingreso en el Conservatorio de París, White, dividió su tiempo entre el violín y la composición, y algunos años más tarde, por resolución del claustro de profesores, se aceptaron sus Seis Estudios, para el último año de violín, porque en los mismos se «abordan las principales dificultades de ejecución. Se nota, sobre todo, en estas páginas, ingeniosas combinaciones apropiadas para desarrollar el mecanismo de la mano izquierda. El Comité aprueba estos Seis Estudios destinados a fortalecer el talento de los violinistas». Y la resolución estaba calzada por la firma de Auber, Director del Conservatorio, Beaupla, Benbist, Ambrosio Thomas, Bazán, y el resto de los miembros del Comité de Estudios Musicales. La resolución tiene fecha 16 de Septiembre de 1868, precisamente un mes antes de iniciarse en Cuba, la primera guerra por la independencia. Contaba solamente White 32 años de edad.

Como maestro y compositor, José Silvestre White ha sido uno de los músicos más grandes de Cuba, a pesar de que nuestra generación sólo lo conoce por su hermosa canción «La Bella Cubana», que es una delicada pieza para encantar el oído y sublimizar el sentimiento de los hombres más duros.

Si bien como violinista recorrió toda Europa y gran parte de América, su más saliente aspecto descansa en su capacidad como pedagogo. Fué un maravilloso ejecutante, que abordó en todas las ocasiones las mayores dificultades del violín, y su nombre se asoció al de los más destacados intérpretes de la segunda mitad del pasado siglo, pero fué siempre el *profesor* por excelencia.

Recibió honores inestimables, tales como el de ser invitado a tocar su maravilloso Stradivarius en el Palacio de las Tullerías ante Napoleón III y Eugenia; en el Palacio Real de Madrid ante la Reina Isabel II, que le concedió la Gran Cruz de Carlos III y le obsequió con una botonadura de brillantes.

Fué un sapiente creador de escuela y a su paso por la vida dejó una estela luminosa, que ni el tiempo ni los grandes compositores de generaciones sucesivas pueden borrar.

Brindis de Salas era un bohemio, un desorganizado orgulloso, y fuera de su trabajo de ejecutante, no dejó nada para la posteridad. Pero fué el violinista por excelencia, el Rey de las Octavas, que mu-

rió pobre, sucio, abandonado en un hospital de la patria de Sarmiento, guardando en un bolsillo de su estropeada chaqueta una papeleta de empeños de su famoso instrumento, y el carnet de Caballero de la Legión de Honor de Francia.

Hoy, pasados muchos años de la época en que vivieron esos dos talentosos músicos cubanos, se recuerda su gloria y se preparan en la Habana, a celebrar dignamente el centenario del nacimiento de Brindis de Salas en 1952, ya que en 1936, no se pudo hacerlo en memoria de White, por el estado revolucionario que sufría el pueblo de Cuba.

CHOPIN Y LAS DOS CARAS DEL ROMANTICISMO

FOR

Vicente Salas Viu

EL Romanticismo, tiempo extremoso, fué manantial de la oratoria de mayor truculencia y de la lírica más entrañable. En cualesquiera de las manifestaciones de su vida, el siglo romántico salta, sin términos medios, de un desbordar ampuloso de gestos y conceptos a un sentir tan recatado que no puede valerse sino de muy sutiles exteriorizaciones. Tan propio de la época como la novela folletinesca, y casi todas las de Víctor Hugo pueden entrar en esta clasificación, lo es la poesía que de Musset o Heine a Baudelaire refina sus acentos. Igualmente románticos son los colores y formas en tumulto de Delacroix y las levísimas gradaciones de luz y sombra con que Corot compuso sus paisajes. Las sinfonías poemáticas y los poemas sinfónicos de Berlioz y de Liszt, las óperas de Spontini y Meyerbeer, los dramas líricos de Wagner, nacen de la entraña romántica como los lieder de Schubert y la música para piano de Schumann y Chopin.

Quizá en la música es donde se advierte con mayor abundancia de ejemplos el doble rostro de la gran época. Porque si Víctor Hugo dijo que el romanticismo es la literatura del siglo XIX, la música puede sustituir con más fuerza al otro arte en la famosa definición.

Los dos campos fronteros en que la producción musical romántica se agrupa están tan bien deslindados que basta citar los nombres de los compositores de aquel tiempo para que de por sí solos caigan en uno u otro de aquéllos. Tarea que se puede excusar en este escrito. Desde luego, si a Wagner se le toma como eje de la grandilocuencia y el esplendor sinfónicos, si él es la retumbante catarsis de pasiones exasperadas que estremece ese mundo, ¿qué músico puede situarse mejor que Chopin en la vertiente opuesta? Por los caracteres de su obra, casi exclusivamente escrita para piano, y para un piano de sobrios acentos que jamás persiguen «lo orquestal», por la substancia de su arte y por las formas que adopta. Ya André Gide, en las «Notas sobre Chopin» que publicó en 1931 «La Revue Musicale» de París, señaló con su penetrante espíritu esta dualidad; «Debe oponerse a Wagner, no Bizet, como Nietzsche se complació en hacer, no sin malignidad, sino Chopin». Y destacó en Chopin el anti-Wagner por cómo el músico polaco se alza con unas obras

«en las que todo desarrollo oratorio está prohibido», frente «a la enormidad del alemán, a la longitud inhumana de sus creaciones, a los excesos de todos los géneros en que incurre, desde los de su pathos a la multiplicación de los recursos técnicos e instrumentales».

Dice aún más Gide: «Parece el principal cuidado de Chopin estrechar los límites, reducir a lo indispensable los medios de expresión. Lejos de cargar de notas a su emoción, a la manera de Wagner, carga de emoción a cada nota. E incluso, de responsabilidad. Sin duda, es uno de los más grandes músicos y no menos uno de los más perfectos. De suerte que la obra de Chopin, en modo alguno más voluminosa que la obra poética de Baudelaire, es comparable a «Las flores del mal» por la intensa concentración de cada una de las piezas que la componen».

Wagner, supremo histrión en el carnaval de las pasiones románticas, «enorme personaje que se tuvo por Sigfrido y Tristán, y Walter y hasta Lohengrin y Parsifal», como apuntó Manuel de Falla en un estudio admirable (*), polariza este aspecto del siglo XIX en la música, como Chopin el contrario. Lo romántico, en su medular sentido, por ningún músico ha sido expresado con tanta sutileza.

* * *

Chopin surge a las grandes corrientes de su época en el año clave de 1830. En este año fué cuando ejecutó en Varsovia los conciertos que tan gran resonancia obtuvieron en el medio nacional. El 1.º de Noviembre de 1830 sale de su patria, para no regresar jamás, hacia Alemania y Austria y la extensa jira se remata en París, aunque no actuase ante el público de esta ciudad hasta Febrero de 1832.

En su patria había recibido Chopin la formación que será sustento de su estilo, como intérprete y como compositor, antes de que los reactivos de fuera, y sobre todo el de París en pleno hervidero romántico, precipiten los definitivos rasgos de su personalidad. Llevaba consigo al salir de Polonia un conocimiento profundo de las obras de Juan Sebastián Bach para teclado, inapreciable herencia de su maestro, el checo Zwiny; la música popular le había entregado sus secretos, gracias al incipiente nacionalismo de Elsner, que dirigió sus primeros pasos en la composición, y de otros músicos

(*) Manuel de Falla. «Notas sobre Wagner». *Revista Cruz y Raya*. Madrid, 1934.

menores. En Varsovia, en fin, el músico adolescente había discernido los valores románticos de Mozart a través de Hummel y los del lirismo italiano como música pura, incluso en el «bel canto», por medio de Paganini y por el arte no menos extremado, y para Chopin inolvidable, de algunos de los grandes virtuosos de la ópera.

Las primeras composiciones de Chopin son sobremanera ilustrativas de hacia donde se orienta su espíritu, tanto como de las experiencias cosechadas. Pueden clasificarse en dos grupos: el que encierra las escritas para piano sobre ritmos y giros del folklore, desde la Polonesa compuesta en 1821 para Adalberto Zwiny a las series de polonesas y mazurcas escalonadas entre 1825 y 1829, y el de las obras con amplio despliegue virtuosístico, con o sin extemporáneo acompañamiento orquestal, como son los dos Conciertos para piano y orquesta, las Variaciones sobre un tema de Mozart Op. 2, (1827), el Rondó a la Mazurca Op. 5 (1827), las Variaciones sobre un tema de Hérold Op. 12 (1828), el Rondó a la Cracoviak Op. 14 (1828) y la Fantasía sobre aires polacos Op. 13.

En el reducido número de obras para piano, fácilmente se advierte una evolución desde la cascarilla de lo típico,—etapa de nacionalismo que no sobrepasaron contemporáneos suyos de la envergadura de un Liszt o de un Brahms,—a un más profundo sentido de la música vernácula, como renovación del lenguaje y la expresión artísticos. Las breves Mazurcas, impregnadas en substancias modales, ofrecen ya mucho del corte melódico distintivo de Chopin y de su refinado intimismo. Las composiciones del otro grupo debieron ser creadas, como se ha repetido muchas veces, con el propósito de acreditar a su autor como ejecutante del tipo de Moscheles, capaz de deslumbrar a su auditorio por la destreza en el teclado y como animador de vastas construcciones «de concierto». El virtuoso-compositor era una categoría cotizable en el despuntar romántico, algo muy semejante a lo que hoy ocurre con los directores de orquesta a lo Stokowsky.

Aun si se admite que algo más que el propósito aludido moviera a Chopin a escribir estas obras, que representan el punto más débil de su entera producción, lo que está fuera de dudas es que el músico polaco, una vez acabado de formar, no volvería a sentir la tentación de marchar por esos caminos. Habla muy alto de su bien orientado criterio y de la madurez alcanzada por Chopin antes de su partida de Polonia, el que si comparamos ambos grupos de sus primeras obras a la luz de las realizadas más tarde, lo circunstancial de los Conciertos, las Variaciones y los Rondós para piano y

orquesta cobra tanto relieve como se acusan los valores permanentes de las otras piezas a lo largo de su producción. La etapa inicial se cierra con los doce Estudios Op. 10, escritos entre 1829 y 1831. En ellos ya lo virtuosístico está supeditado a necesidades más profundas y de originalidad tal que una inteligencia como la de Schumann pudo desorientarse. No se debe olvidar que el agudo crítico se sintió defraudado ante el rumbo que tomaba el arte de Chopin, después de celebrar con entusiasmo al autor de las Variaciones sobre el «La ci d'are» de Mozart.

Chopin se inclina desde un comienzo hacia la vertiente del Romanticismo que su obra va a resumir. Y no tarda en tomar posición bien acusada. Por supuesto, no de una manera consciente, sino dentro de ese complejo de atracciones y repulsiones que gobiernan la definición del espíritu de un artista.

Que no vacila en la elección de rumbo, lo demuestra hasta el simple hecho de lo que reconoce por más suyo, *más chopiniano* en el conjunto de sus producciones iniciales, conforme se constata en las siguientes. Mas, por si cupiese recelar de caprichosa a esta interpretación, insistamos brevemente sobre qué admiraba Chopin, qué le conmovía, qué le sedujo o qué rechazó en la música de su tiempo.

* * *

Insistamos sobre que Chopin al alejarse de su patria en 1830 había asumido una posición clara frente a los problemas de la música romántica.

Está rigurosamente comprobado que ya en 1825, no sólo conocía a fondo el pianismo de Moscheles, derivación espectacular hacia la «bravura» de las obras de Beethoven, sino que se había destacado como intérprete de esa música en conciertos que tuvieron lugar en Varsovia (*). Por entonces, Chopin escribe el Rondó en Do mayor Op. 1. Poco después, las Variaciones sobre un tema de Mozart, las sobre un tema de Hérold, la Polonesa en Mi bemol, el Rondó a la Cracoviak, los dos Conciertos. En suma, la completa serie de sus obras con un amplio despliegue virtuosístico en el piano y sobre el acompañamiento de una orquesta que no logra ser el amplificador deslumbrante del solista, perseguido de acuerdo con esa estética. Aun cuando cede a la peligrosa tentación que alimentará

(*) En 1825, Chopin incluyó en sus programas el primer tiempo de uno de los Conciertos de Moscheles.

el pianismo «de concierto» a lo largo de todo el siglo, lo hace por razones ocasionales y un mucho a contrapelo de las que empiezan a ser, para una mirada vigilante, inclinaciones de su gusto. El resultado de tal esfuerzo fueron obras de endeblez manifiesta en el terreno sinfónico. Pero hay más: el piano no sólo se despegaba de la orquesta y es cosa aparte hasta el punto de que bien se pudiera prescindir del conjunto instrumental sin grave daño; ocurre que la escritura en todas y cada una de estas composiciones nos presenta ya a un músico que se pierde en las vastas formas de desarrollo dramático a que Beethoven dió la impronta de su genio y que la técnica del piano, muy lejos de los efectos con aparatoso derroche logrados por los románticos que se creyeron continuadores de Beethoven, se limita a sus recursos propios y aboga por una poética en blanco y negro llamada a representar el polo opuesto al sinfonismo de teclado. Tanto como descubrirnos esa serie de obras la incapacidad de Chopin para pensar en sinfonista, nos muestran a un músico que, hasta al trazarse otros caminos, marcha por el tan suyo de ajustarse y gozar de los más estrictos, de los más puros medios de expresión pianística, deslindando toda aportación advenediza de otras técnicas.

A pesar del éxito de las Variaciones y los Conciertos, sobre todo al salir Chopin de Polonia y entrar en contacto con el romanticismo alemán y austríaco en punto más avanzado de fermentación; a pesar de que Schumann le salude, y precisamente por las Variaciones sobre el «La ci darem», con las mil veces glosadas palabras, «¡señores, descubrámonos, un genio!», Chopin no volverá a incurrir en esas veleidades, contrarias a la recta dirección de su espíritu.

De un lado, y con éxitos febriles, discurrirán las obras de Moscheles, de Czerny, de Kalkbrenner, de Liszt y de muchos otros tan célebres como ellos en el alba romántica, que enriquecerán la técnica del piano con un concepto sinfónico. Del otro, más profundas cuanto menos torrenciales, harán su curso las aguas de un pianismo de cámara o de salón, como el que se le opone es de magna asamblea de concierto. Chopin se sitúa sin vacilaciones en la segunda corriente, para hacer de su obra la especie más recatada de esa tan íntima poesía, con renuncia de los triunfos fáciles que se le brindan y que en un principio cosecha.

No se le pudieron ocultar a Chopin las contribuciones técnicas de la otra banda, desde un absoluto punto de vista pianístico. Admiró en París a Hiller, a Kalkbrenner y al genial como desaforado maestro húngaro. Pero esta admiración no le sirvió sino para man-

tenerse en su criterio de que el acopio de recursos técnicos, el vario y alucinante virtuosismo de la época que por entonces logra sus cimas, no es válido por sí mismo, sino en la medida que responde a necesidades musicales auténticas, a dictados de una expresión que se sirve de esos recursos en vez de supeditarse a ellos. Esta es la fundamental diferencia que le separa de los «virtuosos» románticos citados, lo que hace de Chopin, dueño de una técnica soberana, todo lo opuesto al virtuoso-compositor de los años 1830 a 1850. Si Liszt como compositor se salvó de caer en el olvido que envolvió a sus congéneres, fué en gran parte porque su talento musical le permitió en seguida comprender la lección chopiniana. Un largo capítulo de la historia de la música para piano en el Romanticismo está por escribir, justamente en la parte donde se analice lo decisiva que fué la influencia de Chopin sobre la obra de Liszt.

*
* *

En el área misma de su carrera como intérprete, Chopin se desentiende muy pronto, casi a raíz de su llegada a Francia, de lo espectacular. Después de sus actuaciones de virtuoso en Alemania y Austria y de los conciertos públicos que ejecutó en París en 1832 —tres en suma, el del 26 de Febrero, el del 20 de Mayo y el famoso en que actuó con Hiller y Liszt en el Concierto para tres pianos de J. S. Bach,—rara vez vuelve a presentarse ante un amplio auditorio, prefiriendo los recitales en un círculo íntimo. Puede decirse que a partir de 1835 Chopin ya no es el pianista exaltador de multitudes, al gusto romántico. Si es que alguna vez lo había sido. Porque cuando la fuerza de las circunstancias le obligó a producirse de aquella manera, los testimonios que se conservan de quienes lo escucharon coinciden en señalar lo frágil de su sonido, la calidad alada de su «touché» y la estricta dosificación de los matices dinámicos, con evidente repugnancia por el «forte»; la economía con que empleaba el «staccato», siempre temeroso de destruir el equilibrio necesario entre las partes de la composición. Cualidades todas que en aquel tiempo ni en ningún otro han satisfecho los apetitos de la mayoría. Moscheles criticó a Chopin por su escaso sonido para una sala de teatro. El «sonido acariciante como la mirada de sus ojos» que otros contemporáneos ponderan en Chopin, ¿no contribuiría, tanto como el carácter mismo de su música, a fijar en el sarcástico espíritu de Berlioz la impresión de que Chopin «estuvo muriéndose toda la vida»?

Esa posición de Chopin en cuanto al público, que no es sino un aspecto más del esencial intimismo de su ser, se reafirma en el sentido verdadero que tienen en sus obras de madurez los ingredientes técnicos que se consideran espectaculares. Mejor dicho, que son espectaculares o de «alto virtuosismo» en todos los compositores-pianistas menos en él. Los artificios mecánicos, el despliegue de arpeggios, escalas, trinos, mordentes y las figuraciones ornamentales de toda clase responden en Chopin, antes que al lucimiento del intérprete, al goce en la materia musical pura que el artista persigue en primer término. Severas razones musicales rigen su empleo. Sólo la frivolidad de los ejecutantes de esta música ha podido sembrar dudas al respecto. Chopin fué de los pocos maestros de su época que halló un recreo en la belleza del sonido por sí solo, en la desnuda materia, en su plasticidad. Fué, ya lo hemos dicho, un gozador hasta el éxtasis del «bel canto» en sus más diestros cultivadores de por entonces,—la Pasta, la Rubini, Lablanche,—y buscó siempre hacer partícipes a sus discípulos de esta inmersión en el valor absoluto del sonido. Actitud que representa mucho en los momentos en que la música empieza a olvidar sus realidades objetivas para ser vehículo de otras mil cosas allegadizas. No sólo del sentimentalismo romántico, sino del funesto psicologismo que en la etapa final del siglo XIX, con Wagner de una parte, con Brahms en la contraria, sustituirá los valores substanciales de este arte, o mermará su predominio, en aras de poner en solfa confusas teorías pseudo-filosóficas, conflictos banales fuera de su aparatosa envoltura, tribulaciones no menos sensacionalistas. ¡Qué lejos de Chopin esas músicas de fines de siglo reducidas a medio de expresión o simple relato de cuanto estuviera fuera de la música!

Se ha dicho con justicia al comparar el estilo de Chopin con el de otros románticos, que aquél escribió ante todo «música sin palabras». El acierto de la comparación se engrandece si ésta se prolonga a las obras nacidas en el post-romanticismo como consecuencia hinchada de la música con palabras de 1830 a 1850. Porque la de Chopin es música «sin palabras» primero; «sin argumento», sin «programa» después; sin peripecias de psicología barata, más tarde; sin lírica sensibilizada de exquisiteces, más tarde aún. Ha conservado de tal manera su entero ser, que ha podido salir incólume de las palabras que le agregaron los románticos, de los programas añadidos por el post-romanticismo, de los complejos sentimentales que se le pretendió superponer en el cambio de siglo y de las interpretaciones perfumadas de quienes en Chopin buscaron nada más

que el primero de los impresionistas. Por mucho que los intérpretes de esas sucesivas etapas lo amoldaran al gusto de cada una de ellas, ha conservado la integridad de su valor, en proceso admirable de interna y resistente fuerza. Como dice Gide, el destino de Chopin ha hecho que sea tanto más desconocido cuanto más se esfuerzan por hacerlo conocer sus ejecutantes. A pesar de ese extraño proceso, y quizá a su favor, Chopin no se desvaneció con el languidecer de corrientes que ambicionaron arrastrarle consigo. Se mantiene entero para los que saben acercarse a su arte prescindiendo de pátinas pasajeras. Al mal interpretar su apariencia, no se ha logrado, por fortuna, falsear su significación. El Chopin de los virtuosos, ni el Chopin de las señoritas que en miríadas lloran sobre sus páginas, han podido vencer a Chopin.

*
* *

Si volvemos a considerar las preferencias que ayudan a Chopin a definir su estilo y a conservarlo cuando en la madurez lo transmite a sus continuadores, nos encontramos con que partió de un clasicismo meridiano y que lo clásico en su mayor pureza fué apoyo perpetuo de sus obras, lección nunca agotada a la que vuelve una y otra vez en su vida y que no deja de poner ante los ojos de sus discípulos como freno de posibles extravíos.

Debe subrayarse que Chopin admiró en Bach, no una técnica de teclado que estaba anticuada y que respondía a las necesidades de un instrumento como el clavicordio, muy lejos ya del piano del siglo XIX, sino su sentido constructivo, la perfección con que supo amoldar los dictados de una imaginación poderosa a normas musicales objetivas. Por mucho más que por ejercitar los dedos figuraron las obras de Juan Sebastián Bach entre los estudios básicos de la escuela pianística de Chopin.

Al lado de Bach, figuró Mozart en aquella escuela como modelo imprescindible. La calidad de su lirismo, las de suavidad y veladura de sonido necesarias a la correcta interpretación de su música, atraían la sensibilidad de Chopin, tan diestro captador de esos matices como refractario a las violentas oposiciones dinámicas de Beethoven y más de los beethovianos. Mozart, por otra parte, había sido el primer maestro del pianismo menor, recatado, íntimo. Después de los dieciocho años en que deslumbró a las cortes europeas como intérprete y compositor para clavecín, Mozart conoció en 1777 en Augsburg al fabricante de pianos Stein. Le sedujo en el

nuevo instrumento la mayor capacidad de sonido que no invalidaba, que acrecentaba también, las posibilidades de matización de la música para teclado. Los pianos de Stein se impusieron en gran medida gracias a las sonatas de Mozart escritas a partir de aquella fecha y que él declaró haber surgido de su compenetración con los recursos de tales instrumentos. En el período de transición que se extiende entre el clasicismo y el romanticismo a partir de la muerte de Mozart, los pianos de Stein se contraponen a los de Broadwood para definir opuestas técnicas de teclado: la que de Mozart parte hacia la poesía romántica del piano, con ejemplos bien significativos en los *Impromptus* y *Momentos Musicales* de Schubert, y la del pianismo sinfónico que cuaja en las *Sonatas* de Beethoven en su segundo estilo.

En esa época de transición, Muzio Clementi creó una técnica pianística ejemplar donde perviven, como en las composiciones de Mozart, las esencias de tradición clavecinística asimilables para la nueva época. Clementi fué el maestro de Field, el pianista inglés que escribió los primeros *Nocturnos* y que por lo menos en este aspecto concreto influyó en Chopin. La herencia mozartiana llegó a Chopin; aun antes de que acudiese directamente a esta fuente, por medio de Hummel, el pianista que más le impresionó en el tiempo de su aprendizaje en Varsovia.

Hummel, admirado por Schumann y por Chopin, maestro de Czerny, de Hiller y de Thalberg, creó en sus composiciones los mejores modelos del sentimentalismo Biedermaier, pre-romántico o post-clásico, según el ángulo que se elija para considerarle. En cualquier caso fué el músico que romantizó la técnica de Mozart en que se había formado, y con ella porciones nada despreciables de su espíritu. Por encima de valores transitorios, en las obras de Hummel hay mucho que merece ser reconsiderado y rescatado del olvido en que yace. Sus ideas carecen de profundidad tanto como están sobradas de elegancia, pero en la sutileza de su lirismo, con raíces en Mozart, Chopin halló una de las fuentes directas de su estilo. En la técnica, que Hummel metodizó de acuerdo con los principios de una lógica rigurosa, él es el punto de partida del virtuosismo nada hueco de Czerny, en quien la influencia primera de Hummel se alía a la posterior de Beethoven, como del de Chopin y, en gran parte, el de Schumann. La delicada fluencia melódica de Hummel, la hábilmente dosificada ornamentación de sus frases, fueron ejemplo para Chopin. También en Hummel se encuentran, como bases de un nuevo lenguaje pianístico, procedimientos de polifonía rítmica

y de color armónico, antecedentes directos de la polirritmia chopiniana y de ese continuo cambio de expresión, en gradación de matices armónicos, que distinguen a la música del polaco. Como maestro de un pianismo menor que en Chopin y en Schumann logrará con el triunfo del romanticismo sus plenos resultados, Hummel ocupa un lugar indisputable en la historia del piano. Las veladuras impresionistas que en la trama armónica de Chopin y Schumann se han ponderado como presentimiento de una etapa espléndida en el futuro, por Hummel fueron, aunque con timidez, experimentadas, y justamente por necesidades de expresión.

*
* *

Las coincidencias de gusto o las «afinidades electivas» en los años de formación que pueden señalarse entre Chopin y Schumann, prestan mayor relieve a las divergencias posteriores de ambos «poetas del teclado». Nutridos de la técnica de Hummel, adaptadores de la de Paganini a un nuevo lenguaje pianístico, proseguidores de la poética menor atesorada por Schubert en los Impromptus, Schumann conservará de la disyuntiva clasicismo-romanticismo con que se abre el gran período una tendencia marcada a servirse de los viejos moldes, violentando o no su rigor formalista, para verter en ellos el nuevo espíritu; Chopin rehuirá muy pronto toda limitación formal para su expresión, dejando al rigor clásico que ordene con un sentido inédito las exigencias lógicas en la construcción del discurso musical.

Schumann es clásico por fuera, en lo externo, en lo puramente formal; sus mayores esfuerzos en la época de plenitud tendieron a reanimar la Sonata clásica ensanchando sus secciones. Perteneció al número de los románticos que se tuvieron por continuadores de Beethoven en su tercer estilo. Frente a esta manera de producirse, el pensamiento de Schumann es desorbitadamente romántico, indisciplinado. Se mueve a ramalazos de su inspiración, para caer en la divagación rapsódica o en la incoherente fantasía, incluso cuando persigue canalizar sus ideas en formas cerradas.

Chopin piensa en clásico. La fluidez de su música, el libre discurso de que se vale, tan espontáneo que sugiere la improvisación, están dirigidos por una exigencia férrea de equilibrio entre los períodos, de exacta proporción en el desarrollo de las ideas, por un control del sentimiento que, por poderoso que sea, nunca se desborda ni pretende justificar con su arrebató la incongruencia de los ele-

mentos musicales. Hay un ritmo interno en sus obras, mucho más allá de la lógica escolar de ir sumando compases de cuatro en cuatro o de ocho en ocho, de que todavía tiene que valerse Schumann en sus piezas breves. Uno de los pocos testimonios auténticos que encierran las páginas de Jorge Sand sobre el carácter de Chopin como músico lo constituyen aquellas de «Un Invierno en Mallorca», donde se nos relata la angustia llevada hasta las lágrimas con que Chopin compuso; cómo volvía una y otra vez sobre sus Preludios o sus Estudios hasta darles forma definitiva y de una precisión absoluta, donde no faltara ni sobrase una sola nota. El más leve matiz *está pensado* en esta música, que es un prodigio de aparente espontaneidad y de estricta organización. Como las arias de Bach, podría decirse sin pecar de exageración. Si Chopin usa esquemas formales, son los más simples de canción danzada de origen popular; esquemas tan simples que poco representan como forma impuesta.

Es difícil, por no decir imposible, fijar en palabras conceptos que se resisten a toda terminología, que más se sienten que pueden ser explicados. El lector obtendrá mejor fruto que del razonamiento en que me esfuerzo con la comparación de las Sonatas de Chopin y de Schumann en la época de plenitud de estos músicos. Nada dice mejor hasta qué punto Chopin realizó en un nuevo lenguaje, producto de un nuevo espíritu, esas Sonatas sin forma de sonata y hasta qué punto asimismo Schumann adulteró los viejos moldes, que como moldes actúan todavía, con un contenido de incoherencia flagrante en su expresión. Romántico sin freno en su interior, post-clásico por fuera, se nos ofrece Schumann, sin encontrar fórmula que valga a las rutas futuras de la música. Chopin domina su expresión romántica y, por la fundamental clasicidad de su espíritu, con nuevos modos la organiza. No deja de tener un valor [bien significativo el hecho de que Schumann no pudiera desprenderse de un «programa» literario para desarrollar sus obras, hasta las escritas en forma de sonata. Ha de valerse de medios extraños a la música para construir sus poemas en sonidos. Abundan referencias sobre los «argumentos» que dirigieron la composición de las últimas sinfonías y sonatas de Schumann, aunque el músico se sirviera de ellos como medios accesorios y no considerase necesario conservarlos para la posteridad. En la música de Chopin no alienta argumento literario ninguno (*), ni el discurso sonoro, repetimos, se desenvuelve por otros medios que los puramente musicales.

(*) *Los que tienen algunas composiciones de Chopin son torpes agregados de generaciones posteriores.*

Liszt, lo que es curioso en el principal impulsor del poema sinfónico, analizó el valor de John Field y de sus Nocturnos para piano en los siguientes términos: «Field fué el primero en introducir un estilo que no deriva de ninguna de las formas anteriores. El sentimiento y la melodía prevalecen en sus Nocturnos, liberados de los límites y obligaciones de la forma prefijada. Desbrozó el camino a todos los esfuerzos siguientes, nacidos con el nombre de «canciones sin palabras», «impromptus», «baladas», «nocturnos» y otros semejantes. En John Field hay que buscar el origen de las obras para piano en las que el sonido y las peculiares fases de la emoción y el calor del sentimiento lo son todo». Es obvio el propósito que guió a Liszt al trazar estas líneas. Más que buscar la restitución del valor de Field, obscurecido por el de su genial contemporáneo en la iniciación de una nueva especie de música, quiere empañar la originalidad de este último. En todo caso, las tan precisas palabras de Liszt demuestran que Chopin recogió del creador de los Nocturnos el sentido profundo de una música que él llevó a sus últimas consecuencias. A la altura de hoy no cabe vacilar sobre quien abrió esas amplias perspectivas al arte de los sonidos, con posibilidades no sospechadas o, a lo sumo, apenas entrevistas por el músico inglés.

* * *

Mientras el conglomerado de tendencias en una y otra cara del Romanticismo degenera hacia lo hinchado y vacuo en los años que corren entre 1880 y 1914, el arte de Chopin atraviesa incólume esa etapa y nutre de su savia la única corriente que desde el post-romanticismo irrumpirá vigorosa en la música moderna: el movimiento impresionista francés. Por medio de la música de Debussy, y no sólo la escrita para piano, la herencia de Chopin penetra en el arte contemporáneo. Chopin fué el primero en calidad de los románticos y el primero en cuanto a la cronología de los modernos, como se ha repetido. Sin Chopin la música de fines del siglo XIX y comienzos del nuestro es inimaginable.

La influencia de Chopin en el lenguaje armónico de la aludida etapa de transición y en el impresionismo es evidente. No es sólo la abundancia de acordes disonantes de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuídas, de novenas, rara vez empleadas en su tiempo a no ser como apoyaturas; tampoco el concreto empleo de cuartas y quintas para producir la oquedad armónica de que gozará Debussy hasta el abuso o los giros modales que a la

música de Chopin pasan desde el folklore eslavo. Es que en Chopin y en su expresiva armonía este elemento de la composición cuenta en la mayor parte de los casos como una atmósfera, de tan sutil impresionista. La ondulación de finos matices cambiantes que, sobre una tonalidad precisa, da la sensación de indefinición tonal por el continuo fluir de modulaciones pasajeras y acordes alterados, procedimiento caro a Debussy, tiene su punto de partida en Chopin. Igual ocurre con el uso de cuantas posibilidades ofrece la armonía cromática. El impresionismo descubrió en Wagner la amplitud de horizontes que la liberación cromática representó para la música, hasta entonces demasiado estrechamente sujeta a firmes bases tonales. Pero muchos años antes del Tristán, influyese esto o no en Wagner, cosa que es discutible, Chopin ofrece el catálogo completo de recursos cromáticos en la armonía, la melodía y los diseños melódicos acompañantes de sus obras. Chopin impregnó al mundo romántico de todas las sutilezas que se podían obtener de la escritura cromática y las incorporó al lenguaje habitual de la época subsiguiente.

Si el arte de Wagner pesa sobre el idioma sinfónico de los impresionistas en forma inequívoca, sobre el tejido armónico de las creaciones de estos músicos, y hasta sobre su concepto de la estructura musical, un análisis detenido reafirma lo poderoso que fué el influjo de Chopin. La melodía tratada como una evaporación del ambiente armónico, en Chopin por primera vez se produce. El también es quien antes que nadie envuelve la melodía de una obra en diseños cromáticos que la suavizan como cendal inasible. Recuerdese, como ejemplo en la mente de todos, la atmósfera melódica del estudio conocido por «El viento de invierno». Ejemplos parecidos podrían citarse en profusión. El impresionismo de la mayor parte de los Estudios y Preludios y de algunos Nocturnos de los últimos años de Chopin no pudo pasar inadvertido para los impresionistas. Desde luego, Debussy puso especial interés en honrarlo al dedicar a su antecesor romántico los Estudios que representan la suma de su genio de compositor para piano. En las dos series de Imágenes y, con mayor abundamiento, en las de Preludios, no faltan rasgos chopinianos. Debussy supo que las marchas y progresiones cromáticas de Chopin, la ornamentación impalpable de sus melodías, la delicada fluencia de éstas, respondían a mucho más que a la simple busca de una blandura del teclado que sólo aciertan a descubrir en tan rica técnica los que carecen de capacidad para calar más hondo en sus problemas.

Antes que en las elucubraciones pseudomísticas de Scriabin o el chopinismo exterior de Liadoff o de Rachmaninoff, pervive el espíritu de Chopin en Debussy y sus continuadores. Como herencia viva que es, se desarrolla hacia otras metas, crece en nuevas conquistas. En Ravel incluso, aunque por temperamento le sea ajeno,—Ravel no pudo nunca eludir la férula del académico que arrastró consigo,—hay algo de Chopin, recibido a través del último Liszt.

* * *

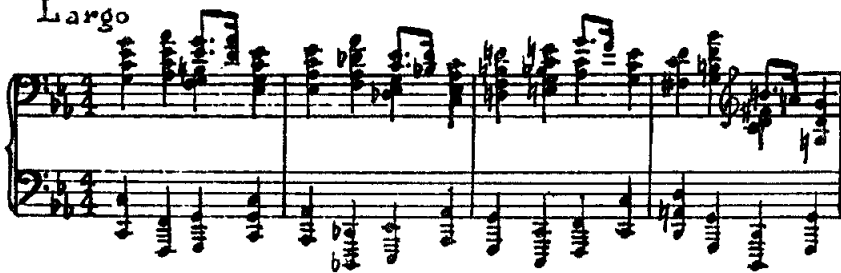
Aun dentro de los límites en que debe contenerse un trabajo como el que nos ocupa, no sería lícito darle por concluso sin algunas referencias concretas a sobresalientes aspectos de la técnica de Chopin que hemos aludido.

El lenguaje armónico de este maestro es particularmente revelador de la cuantía de su aporte al romanticismo y del buen número de anticipaciones impresionistas que contiene su obra. En relación con la armonía impresionista, obsérvense en los siguientes ejemplos, elegidos un poco al azar, segundas que, empleadas o no como apoyaturas, a veces como notas de paso o como inversiones de acordes de séptima, tienen un claro valor de disonancias. Al igual ocurre con novenas, acordes de cuarta y sexta, quintas consecutivas, alteraciones cromáticas, etc.

En el Preludio N.º 20 en Do menor, se prodigan disonancias obtenidas por apoyaturas o sextas agregadas, que vienen a dar un distinto color e interés a los acordes de séptima de dominante, ya vulgares en el romanticismo.

Ej. N.º 1.

Largo



En el Preludio en Mi menor Op. 28 N.º 4, las séptimas y los acordes de sexta, y de sexta y cuarta, tratados en una escritura cromática en el bajo, contienen toda la atmósfera elegíaca de la

pieza. Tonos sombríos sobre los que se sostiene una de las más hermosas melodías de Chopin y, me atrevería a decir, «más modernas» entre las por él creadas. Angulosa y, no obstante, blanda, de una expresión dúctil a lo íntimo del sentimiento.

Ej. N°2.

Largo.



Segundas como notas de paso o apoyaturas, sobre un bajo cromático, obtienen un efecto semejante, aunque el carácter de la pieza sea muy distinto, en el Scherzo de la Sonata en Si bemol Op. 35.

Ej. N°3.

Allegro.



Con mayor libertad se combinan segundas, séptimas,—con interesantes efectos de enarmonía,—y novenas, en la Fantasía en Fa menor Op. 49, una de las obras más ricas de estructura armónica de su autor y de la música del siglo XIX.

En la Polonesa-Fantasía Op. 61, compuesta en 1846 y, por tanto, una de las últimas obras de Chopin, si no la última, el cromatismo ultra-expresivo anuncia la revolución que personificará el «Tristán» de Wagner.

Ej. N.º 4.

Tempo di marcia.

Ej. N.º 5.

Polonesa (Allegro maestoso.)

Más genial, si cabe, se muestra Chopin cuando, con leves trazos y exclusivamente por resonancias, obtiene un clima armónico complejo. Los ejemplos de esta índole son tantos que apenas hay obra de Chopin en que no se los encuentre. Entre las primeras composiciones del músico, elocuente en este sentido es el Nocturno en Re bemol Op. 27 N.º 2. Las resonancias producidas por la figuración acompañante, en la mano izquierda, tejen el ambiente armónico. Es admirable en esta obra la precisión con que está calculado el justo espacio en la alteración de las resonancias de cada acorde implícito. El intérprete ha de resolver como primera dificultad el preciso empleo de los pedales.

Ej. N.º 6.

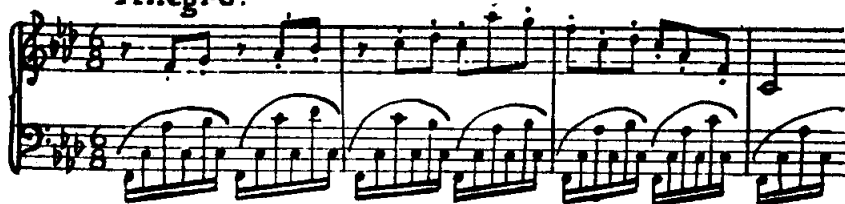
Lento sostenuto.

En tiempo vivo, no menos sutil es el ambiente armónico alcanzado por resonancias en el Estudio Op. 25 N.º 2. En la primera serie de Estudios Op. 10, el N.º 9 contiene un efecto parecido, con melodía menos envuelta, más despegada del clima armónico. Porque Chopin dosifica en sus obras hasta esta mayor o menor fusión entre la línea que canta y la armonía sobre que se desliza.

Ej. N.º 7.

Presto.

Ej. N.º 8.

Allegro.

El doble valor melódico-armónico de las figuraciones de acompañamiento en Chopin ofrecería de por sí solo margen para un prolongado trabajo. Debussy no ignoró las posibilidades que para su propio arte ofrecía en este aspecto el de Chopin. Sobremanera revelador es el Estudio Op. 25 N.º 6, en Sol sostenido menor, construido con los más simples medios. Este «Estudio en terceras», con

su escala cromática como línea melódica, sus pasajes de transición en intervalos melódicos de segunda (Re, Mi), con su bajo arpegiado, que provee por resonancias de sutiles matices armónicos, es un acabado modelo de debussismo romántico.

Contenido melódico-armónico en la figuración acompañante, equiparable al que acabamos de señalar encierra el famoso Estudio en La bemol Op. 25 N.º 1. Y con caracteres bien acusados, dentro de su sello de excepción, el Estudio en arpeggios—Do menor Op. 25 N.º 12,—y el Estudio en La menor Op. 25 N.º 11. En éste la rápida figuración cromática en la parte superior, la atmósfera tejida por ese «viento de invierno», al que se contrapone el obstinado y simple diseño del bajo, ofrece una muestra, por muy recordada no menos significativa, de la expresión captada por Chopin al fundir todos los recursos de la música pianística—melodía, armonía, ritmo, timbre—en diseño melódico impalpable.

La estructura de la melodía chopiniana es otro de los rasgos de su arte que ofrece inagotables sugerencias para el análisis. Independiente de la estrecha relación que guarda con el sustento armónico, como línea sonora encierra un sello tan personal, una expresión tan concentrada que sitúa a su autor, como tanto se ha repetido, en el primer plano de los grandes creadores de todos los tiempos. También la melodía en las obras de Chopin es índice preclaro de la modernidad de sus conceptos. Raras veces, y casi siempre en los géneros que proceden de fuentes folklóricas,—polonesas, mazurkas, escocesas, valsos incluso—adopta la convencional cuadratura de sus contemporáneos o de los clásicos que le preceden. La fluidez de las ideas melódicas de Chopin se logra precisamente por la hábil manera en que rehuye la cuadratura. No acepta períodos en exceso regulares ni aun en los casos en que más se pudiera ver obligado a ello. La Mazurka Op. 6 N.º 4 nos ofrece el ejemplo de una melodía, de carácter modal, cuya estricta regularidad es de continuo variada. La frase se compone de dos compases, uno de los cuales se repite idéntico y el otro cada vez alterado. El procedimiento es típico de Chopin; muchos otros ejemplos como éste pueden hallarse en sus composiciones.

Ej. N.º 9.

Mazurka.



En los Estudios es donde se presentan muestras más interesantes de la libre construcción melódica de Chopin. Le repugna repetir una frase o motivo en idéntica disposición a como ya se escucharon. La transformación de los valores melódicos es, por esto, incesante; pero ello no se produce sino con una aparente espontaneidad, porque cada uno de los cambios, hasta el de un simple adorno, está calculado de acuerdo con la expresión requerida en cada momento y con la organización rigurosa de la forma. A lo que contribuye el fuerte sentido chopiniano del encadenamiento y desarrollo de las ideas, del ritmo en la construcción, de la lógica formal, en definitiva.

Ya el Estudio Op. 10 N.º 3 en Mi mayor es un acierto por el incesante fluir, con una pensada irregularidad en la sucesión de motivos, del caudal melódico. El Estudio en Fa menor, del que transcribimos a continuación un fragmento, aun es más elocuente. La imaginación melódica de Chopin apenas tiene paralelo con la de otros músicos.

Ej. N.º 10.

Andantino.



El ejemplo anterior también lo es de acierto en la superposición de un ritmo ternario, en la parte superior, con el ritmo binario de la mano izquierda.

Las superposiciones de ritmos distintos, procedimiento tan recurrido por la música posterior, son frecuentes en Chopin. Desde fórmulas sencillas, como contrastar ritmos ternarios con binarios en los Valses, hasta combinaciones de franca polirritmia, como la

resultante en el Preludio Op. 28 N.º 8, en Fa sostenido menor, al mantener, de principio a fin, el diseño melódico en fusas de la parte superior, con la melodía interior en corcheas y semicorcheas, sobre el enérgico motivo acompañante.

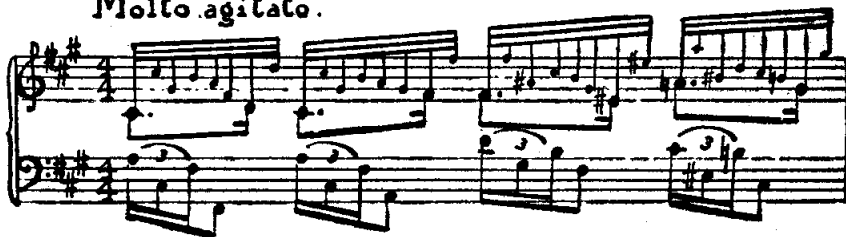
Ej. N.º 11.

Vals.



Ej. N.º 12.

Molto agitato.



En cada uno de estos aspectos,—la melodía, la armonía, el ritmo, el ritmo formal,—los ejemplos que podrían aducirse son infinitos. Baste con lo apuntado para un acercamiento a lo que representa la obra de Chopin en la evolución de la música.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA

Razones de salud impidieron que el maestro Fritz Busch pudiera cumplir sus compromisos frente a la Orquesta Sinfónica de Chile. Correspondió entonces al director titular, maestro Víctor Tevah, mantener la continuidad de la temporada.

Los programas escogidos alternaron, obligadamente, algunos estrenos con gran número de obras del repertorio corriente de la orquesta. En total, Víctor Tevah debió asumir la dirección en siete conciertos sinfónicos, del noveno al décimo sexto con que finalizaba la temporada.

En el primero de esta serie, Víctor Tevah dirigió la «Tercera Sinfonía» de William Schuman, «Noche Transfigurada» de Arnold Schoenberg, y el «Concierto para la mano izquierda», de Maurice Ravel. La obra de William Schuman, concebida dentro de un concepto formal que busca unirse a los modelos del pasado, está escrita con amplia utilización de los recursos sonoros y orquestales contemporáneos. La libre y vigorosa personalidad del músico norteamericano encuentra mejores aciertos en la «Passacaglia y Fuga» que abre la Sinfonía, más que en los restantes movimientos, pues, y sobre todo en la «Toccata» final, el interés de la composición decae paralelamente a la intensificación de la crudeza y efectismo sonoros. En cuanto a la obra de Arnold Schoenberg, ella ya está situada en la música alemana como una de las más características composiciones del período post romántico, cuyos recursos expresivos—derivados del cromatismo wagneriano y específicamente «tristanesco»—aparecen distentidos hasta lo enfermizo. Lo que Schoenberg logra obtener del conjunto de cuerdas solas es algo en verdad agotador: un clima denso, angustiado, sobrecargado de un «pathos» que no encuentra salida al aire libre, sino que se revuelve dentro de sí mismo, convulsionándose, sin dejar respiro al auditor. Indudablemente, después de esta obra no era posible intentar nada con los recursos allí empleados. Se justifica todo, incluso el atonalismo y la «dodecafonía», como medio de salir (o continuar por otros medios) de aquel clima de enfermedad culminado tan hábilmente y con tanta riqueza de escritura. La última obra del programa, contó con la participación de Herminia Raccagni en el papel de solista. Como en otras oportunidades, esta ejecutante, sin duda de las más dotadas que se hayan formado en el país, supo desplegar sus grandes dotes de técnica y su seriedad de intérprete, al desenvolver con gran acierto su parte en esta obra tan bella, de resplandeciente sonoridad y orquestación. Víctor Tevah cumplió en este concierto una de sus mejores actuaciones y la orquesta le acompañó rindiendo el máximo.

El décimo concierto sinfónico unió a la Obertura de «La Novia Vendida», de Smetana, el estreno del Concierto para Oboe y Orquesta de Ricardo Strauss (1947) y la Sexta Sinfonía de Beethoven. El programa en general era uno de los más débiles de la temporada.

La obertura de Smetana, página favorita de Tevah, adquiere siempre bajo su batuta un realce dinámico sobresaliente y en esta ocasión también lo tuvo. El Concierto de Strauss pertenece a las obras de última época del malogrado compositor alemán y no es ofensivo, ni para su obra ni para su memoria, reconocer la completa decadencia que aquél demuestra en las facultades creadoras del autor de «Till Eulenspiegel». Decididamente, la fuente de donde surgieron, en tumultuosa serie, los frondosos y vitales poemas sinfónicos y la escritura instrumental más exigente, estaba ya muy cerca del agotamiento total. Este concierto, árido y sin relieve, fué animado en cuanto fué posible hacerlo, por el eximio oboísta de la Sinfónica, Gaetano Girardello, a quien cupo una actuación relevante, luciendo técnica segura y gran calidad de sonido. La versión de Tevah de la Sinfonía «Pastoral» demostró cómo este maestro progresa en la profundización de la obra beethoveniana. Obtuvo una sobresaliente calidad sonora y una captación muy acertada del carácter contemplativo que impera en esta obra, por desgracia convertida hoy en día en una de las más socorridas páginas musicales para el uso y consumo de toda clase de auditorios y circunstancias en que se necesita un ambiente «pastoral».

El undécimo concierto consultó la reposición de la «Sinfonía en si bemol» de Juan Christian Bach, el Concierto en Re mayor, para violín y orquesta, de Johannes Brahms y la Fantasía «Romeo y Julieta» de Tchaikowsky. La Sinfonía de Christian Bach, fué animada con todo acierto en su grácil, fluída y trasparente estructura, en que se combinan los elementos barrocos y preclásicos, en tránsito hacia el establecimiento de la sinfonía clásica, que en ella se anuncia. Víctor Tevah logró exponerla con el mismo éxito que en su extreno del año pasado. En el Concierto de Brahms, obra de grandes exigencias para el solista, participó el concertino de la orquesta, Enrique Inieta. Quizá si la ampulosa sonoridad de Brahms, el amplio volumen requerido al solista para no descontrapesar el denso tejido de esta obra, no sean el mejor campo para que el violinista español desplegara sus reconocidas facultades. Ellas están en un ambiente propicio cuando se trata de obras de factura más sutil, en que pueda lucirse la depurada calidad de su sonido, esencialmente «de cámara». Siendo, como es, un músico a carta cabal, Inieta mantuvo su parte con mucho dominio, pero era indudable que esta obra no le favorecía en absoluto; y esto reciprocamente. Otra de las obras en que Víctor Tevah logra grandes aciertos como animador de su fogosidad y despliegue sonoro, es «Romeo y Julieta» de Tchaikowsky, esta vez repitió su anterior y exitosa dirección ante esta obra, cuya maciza estructura sinfónica, y su melodismo intensamente romántico tuvieron en el maestro un traductor tan vigoroso como necesitaban.

El concierto siguiente presentó obras de Mozart, Prokofieff y Rachmaninoff. La Sinfonía N.º 40, «Júpiter», de Mozart, dió oportunidad al maestro Tevah para demostrar su siempre aplaudida comprensión de la obra del autor de «Don Juan», de quien ha ofrecido las mejores versiones que se hayan escuchado entre nosotros.

En esta oportunidad, la belleza inmanente que surge de esta obra maestra logró ser expuesta con una completa valoración de su interesantísima estructura tanto como de su riqueza expresiva. El conjunto orquestal respondió en muy buena forma ante las exigencias del director. En primera audición se ejecutó en seguida la Suite de «El Teniente Kijé» de Prokofieff, tomada de la música de la película del mismo nombre. Es ésta una obra que, aunque pertenece a las producciones menores del autor de «La Guerra y la Paz», posee la sutileza sonora, la finura de rasgos y los aciertos orquestales de «Pedrito y el Lobo», obra con la cual se acerca en época y en características. Un ambiente transparente, fluído y ricamente coloreado es el que se traduce en la partitura, a través de una orquestación abundante en hallazgos. Terminó el concierto con el inagotable y efusivo Concierto N.º 2 de Rachmaninoff. El gran virtuoso del piano, sólido compositor y hábil melodista que era Rachmaninov, derrochó sus recursos en esta obra con una largueza abismante. Todo en ella es excesivo: la amplia línea melódica, la abundante sonoridad y empaste armónico-orquestal, las dificultades virtuosísticas del piano, y, sobre todo, la savia romántica que alimenta sus líneas. Tan densa, grandilocuente y socorrida obra tuvo como solista a la joven pianista norteamericana Reah Sadowsky, ejecutante que posee buenas condiciones de mecanismo, gracias a las cuales pudo salvar la mayor parte de las dificultades que encierra esta obra. No diremos lo mismo de su labor interpretativa, que se caracterizó por la inestabilidad rítmica y por cierta frialdad que afectó el discurso temático, tan henchido como es de expresividad. Tevah logró imponer un acento sobrio a esta obra tan propensa a caer en lo truculento, y mantuvo la indispensable unidad entre solista y conjunto.

Obras de Bach, Wagner y del compositor chileno Juan Orrego Salas formaron el programa del concierto siguiente. Una versión algo pálida y sin relieve fué la ofrecida de la Suite N.º 1 de Bach, la que dejó una impresión como de ensayo antes que de ejecución de concierto, de esta obra tan bella y grácil del «Bach alegre». En la segunda parte se ejecutó la Cantata de Navidad, de Juan Orrego Salas, obra sobre la cual nos extendimos en ocasión de su estreno en 1947. Esta obra es sobre todo interesante por el punto de vista estético adoptado por el compositor. Rehabilitación de la melodía, podría decirse que es la mira fundamental de ella, junto a un cultivo en la claridad de la expresión por medio de recursos que se orientan hacia un neo-barroquismo, muy generalizado por lo demás en los compositores que como Orrego Salas se han formado en Estados Unidos. Esta Cantata, una de las primeras obras importantes del compositor chileno, acusa un punto de vista original dentro de las corrientes de nuestra música. El corte de su fraseología y ambientación armónica, en los que pudiera citarse tanto a Haendel como a su maestro Randall Thompson, entre los que le dieron base, prepararon, sin duda, el estilo más maduro que dió vida a sus «Canciones Castellanas», hasta ahora la obra más señalada de las producidas por Orrego Salas. En la interpretación de la Cantata de Navidad participó esta vez la soprano Olinfa Parada, poseedora de brillantes

condiciones vocales, que, orientadas de preferencia hacia un dramatismo operístico, no cumplieron totalmente con su papel en una obra de intención arcaizante y eglógica. La parte orquestal no alcanzó tampoco mayor relieve en la versión de esta obra joven y valiosa. Una serie de trozos wagnerianos cerró el programa. Figuraron allí los Preludios del primer y tercer actos de «Tristan e Isolda», el «Encantamiento del Viernes Santo», de Parsifal y la Entrada de los Maestros Cantores y Danza de los Aprendices, de «Los Maestros Cantores». Poco es lo que podemos agregar sobre lo dicho ya muchas veces respecto de estas obras, que forman parte del repertorio cotidiano. Tevah sabe lograr muy bien efectos de brillo sonoro, y sacar partido de lo impresionante que existe en la música wagneriana. Sin embargo, esto no es válido cuando se trata de la intensidad dramática de «Tristán e Isolda» o del «Encantamiento del Viernes Santo», trozos en los cuales el tratamiento de la orquesta no admite superficialidades efectistas sino profundización e intensidad expresiva.

El décimo cuarto concierto se desarrolló con obras de Mozart, Enrique Soro y Johannes Brahms. De Mozart, Tevah animó, aunque con menor eficacia sonora y expresiva que otras oportunidades, la hermosa Serenata Nocturna, a la que faltó ciertamente el encanto tan particular que distingue los matices expresivos del estilo mozartiano, al igual que la pulcritud sonora del conjunto. Se ejecutó a continuación la «Sinfonía Romántica» de Enrique Soro. El propio título de esta obra no niega lo fundamental en la estética de Soro: su adhesión al romanticismo. Dentro de esta línea el maestro ha logrado estructurar una obra evidentemente sólida, cuyos cuatro movimientos atestiguan su gran capacidad técnica y el dominio de los recursos sonoros. Es ésta la primera sinfonía escrita en nuestro país (1920-21) e, indudablemente, representó y representa todavía, una de nuestras mejores contribuciones en el terreno de la música sinfónica continental. Si se considera la pobreza de nuestro ambiente a comienzos de este siglo, su adhesión incondicional y exclusivista hacia la ópera italiana y sus derivados; la inexistencia de conciertos regulares y el desconocimiento de las obras fundamentales de la música clásica, esta obra de Soro adquiere su dimensión histórica justa. Considerada como obra en sí misma, ante un auditorio de hoy, es lógico que podamos discrepar con uno que otro pasaje, preferir una mayor mesura en el uso de recursos expresivos demasiado manidos y poco personales, no ocultar cierta falta de equilibrio entre la calidad temática y su envoltura orquestal, etc. Pero, con todo, la Sinfonía de Soro, fruto de una época de nuestra evolución musical, es al mismo tiempo la manifestación más valiosa de un pasado del cual surge la figura de su autor a la altura indisputable, que con justicia le llevó a merecer el Premio Nacional de Arte en 1948. En aquella obra ciclópea que es el Concierto N.º 2 de Johannes Brahms, para piano y orquesta, actuó como solista el joven pianista chileno Oscar Gacitúa. La compleja estructura de esta verdadera Sinfonía con piano concertante, lo dificultoso de sus pasajes de virtuosidad, la magistral fusión del piano y la orquesta mantenida constantemen-

te, hacen de esta obra una tarea difícilísima de acometer para todo director y especialmente para todo pianista. Esta vez no se logró impulsarla en cuanto ella necesita para no fragmentarse y debilitar su ímpetu expresivo. Oscar Gacitúa, el más alto valor juvenil entre los pianistas actualmente en el país, demostró una vez más sus grandes condiciones musicales y técnicas. Indudablemente, a pesar del vigor de su mecanismo, de su seriedad interpretativa, esta obra no es todavía materia dominada por el ejecutante. Faltó profundización y aun expedición técnica; lo mismo podemos decir del acompañamiento orquestal, que fué poco relevante marco para una obra en la que el joven pianista, junto con acreditar su valía, nos hace repetir que juzgamos indispensable se le dé una oportunidad para encontrar fuera de Chile el impulso ascensional que necesita.

Una Suite de trozos tomados de diversas obras de Henry Purcell y orquestados por John Barbirolli, la Sinfonía en Fa de Domingo Santa Cruz y el Concierto de Haydn para violoncello y orquesta formaron el programa del décimo quinto concierto. La Suite de Purcell muestra una orquestación hábil, en la que Barbirolli quiso mantener el ambiente sonoro de la época, la frescura de inspiración y el lirismo que se desprende del estilo del autor de «Dido y Eneas». La ejecución de esta obra fué, no obstante, demasiado densa, áspera y frecuentemente pobre de afinación. Se ejecutó seguidamente la Sinfonía en Fa de Santa Cruz, obra estrenada en 1948. Se trata, sin duda, de una de las mejores obras escritas no sólo por su autor, sino entre todas las de nuestra música. Hay en ella una gran riqueza de ideas, trabajadas con despliegue de recursos, y también momentos de expresividad tan honda y bien expuesta como en el segundo movimiento de la Sinfonía, sin duda el mejor de los tres que la componen, si cabe una disociación semejante. Santa Cruz caracteriza su estilo uniendo a la complejidad y agitación de una escritura no siempre serena y equilibrada en sus propósitos, determinados momentos de reposo expresivo, teñidos con un constante matiz trágico, en los cuales encontramos sus mejores aciertos. Esta Sinfonía se ubica con honor dentro de la producción sinfónica continental contemporánea. Su ejecución fué excelentemente lograda por el maestro Tevah. Contando con la colaboración del eminente violoncellista francés Bernard Michelin, se ejecutó a continuación el Concierto de Haydn, obra maestra a cuya frescura de inspiración se une un tratamiento virtuosístico del instrumento solista, dentro de un marco formal eminentemente clásico y equilibrado. La belleza de esta obra fué destacada por las condiciones musicales y técnicas ya suficientemente conocidas del virtuoso francés. Quizá si de su parte hubo cierto exceso de libertades, especialmente en cuanto al «tempo», pero en cambio la pureza del sonido, la musicalidad innata y la limpidez de su técnica, brindaron una versión acabada de esta obra que Víctor Tevah condujo con seguridad y acierto.

Finalizó la temporada sinfónica con un concierto en el que se ejecutaron el Concierto para cuatro pianos, de Vivaldi-Bach, y la Sinfonía «Fausto» de Franz Liszt, que contó con la cooperación del coro masculino de la Universidad de Chile. En la interpretación

de la hermosa cuanto bien conocida transcripción de Bach para un concierto de cuatro violines de Antonio Vivaldi, participaron las pianistas Herminia Raccagni, Inés Santander, Julia Searle y Rebeca Chechilnitzky, las mismas que bajo la tuición de su maestra, la eminente pianista Rosita Renard, la estrenaron en Chile. Esta ejecución adquirió, por ello, el carácter de homenaje al recuerdo de una de nuestras mejores maestras y pianistas en la persona de sus alumnas más destacadas. Víctor Tevah animó con batuta exacta la concertación de esta obra en que se advierte el arte consumado con que Bach sabía combinar los solos y los conjuntos, en un todo de equilibrada belleza.

Con la sinfonía «Fausto», estrenada como aporte musical a los festejos del Centenario de Goethe, entramos en contacto con una obra representativa como pocas del romanticismo musical. A través de su prolongada extensión, puede advertirse hoy cómo la intención característica otorgada por Liszt a cada uno de los temas que encarna respectivamente a Fausto, Margarita y Mefistófeles, preparaba el empleo de una técnica similar, respecto de sus personajes, en el Wagner de la «Tetralogía». No es ésta, sin duda, la única anticipación que puede constatarse en Liszt respecto de lo que iba a caracterizar el estilo de su colega y pariente. De la correspondencia entre ambos músicos se desprende cómo adoptó Wagner muchos de los puntos de vista estético musicales que mantenía Liszt. De ellos no es el menor por cierto, éste del tema trabajado no como materia de desarrollo sino como personaje en sí, con una vida propia, dependiente de las circunstancias y vicisitudes que le rodean. La armonía, de un acentuado cromatismo, y la orquestación, recuerdan a cada momento que esta obra, escrita en 1854, anunciaba ya no sólo al Wagner de la Tetralogía sino, aun, a Strauss y otros maestros. Aparte del interés histórico indudable que posee esta Sinfonía; aparte de lo que ella significa dentro de su época, ¿podemos decir que sus postulados estéticos han producido una realización suficientemente bella como para permanecer incólume ante un auditorio contemporáneo? Nos atreveríamos a expresar nuestra negativa. Es indudable que su frondosidad sinfónica, la magnitud de sus formas, nos aparecen hoy como hipertrofiadas. Hay demasiada vagoriedad, demasiada brillantez para revestir temas de calidad algo endeble, todo lo cual hace sentir excesiva la duración de esta sinfonía. El último movimiento, cuenta como es sabido, con la intervención de un coro masculino y solista. Es, sin duda, el más interesante de los tres que la componen. Aquí cupo actuar al Coro de la Universidad de Chile y, como solista, al tenor Hernán Würth. Víctor Tevah realizó un trabajo muy serio en la preparación y ejecución de esta Sinfonía, aunque muchas veces la calidad sonora del conjunto y la constante monumentalidad que la obra requiere para no decaer en su interés, no alcanzó el relieve debido. Coro y solista dieron a su parte un correcto desempeño.

Terminó así una temporada que, en general, se mantuvo en una línea de corrección interpretativa y en la cual se escucharon

obras, si bien escasamente hovedosas, por lo menos representativas de momentos muy característicos de la música universal y chilena.

REPARAMOS UNA OMISION

En nuestra crónica anterior omitimos el comentario del Cuarto Concierto a cargo de Víctor Tevah. Nos apresuramos a reparar esta omisión debido a circunstancias ajenas a nuestra voluntad. En dicho concierto se ejecutaron la Segunda Sinfonía de Beethoven, los «Sonetos de la Muerte» de Alfonso Letelier y el «Divertimento» de Jacques Ibert. Aparte de la versión de la sinfonía beethoveniana, en la que Tevah logró animar correctamente su estructura, formalmente haydniana pero expresivamente ya dentro del carácter beethoveniano, que esta obra anuncia de manera definitiva, lo saliente del programa fué la audición de la obra de Letelier. Este músico chileno ha trabajado la obra poética de Gabriela Mistral desde hace largo tiempo. Varios años separan el primero de sus «Sonetos de la Muerte», del Segundo y del Tercero. En esta ocasión se ejecutaron seguidos, lo que dió oportunidad para apreciar en todos ellos, la auténtica vena dramática que se expresa en la música de Letelier; dramatismo que el músico caracteriza con recursos armónicos un tanto ásperos y oscuros, de los cuales surge la línea melódica vocal adhiriéndose al conjunto estrechamente, sin buscar a veces un relieve propio. Esta particularidad del estilo de Letelier, hace que algunos de sus pasajes adopten una deliberada oscuridad, una sonoridad sombría que ambienta el impulso trágico que mueve toda la composición. En estos tres Sonetos, puede advertirse una escala diferente en el tratamiento sonoro. El primero, áspero y adusto en su armonización; el segundo, más libre, aunque desde nuestro punto de vista, menos personal, y el tercero, quizá el más logrado de todos, en el que voz y orquesta logran unirse plenamente en un todo de acentuado dramatismo, de austera y dolorida expresividad. La parte solista estuvo a cargo de la soprano Teresa Irrázaval, quien salvó inteligentemente los pasajes plagados de dificultades que abundan en esta obra de una belleza adusta, honda y legítima, enraizada en la sensibilidad de un músico auténtico. El concierto terminó con el chispeante «Divertimento» de Jacques Ibert. Las melodías ya no sólo populares, sino vulgares que el músico recoge para revestirlas con ironía y, al mismo tiempo, con una orquestación maestra y resplandeciente, surgieron de la batura de Tevah con todo su impulso optimista y burlón.

LA OPERA «GIANNI SCHICHI»

El Curso de Opera del Conservatorio, dirigido por Clara Oyuela, presentó la ópera de Puccini «Gianni Schichi». Esta ópera, uno de los mayores aciertos del autor de «Madame Butterfly», reúne en sus breves páginas, podría decirse, toda la maestría que como orquestador, armonista y caracterizador de personajes poseía Giacomo Puccini. «Gianni Schichi», perteneciente al «Tríptico» (1919)

que incluye «Il Tabarro» y «Suor Angélica», es una obra maestra del estilo pucciniano y de toda la ópera italiana. Su argumento, ubicado en la Florencia del siglo XIII, recoge los elementos picarescos que animan su desarrollo dentro de la adhesión a los modelos de la ópera bufa. Como en ellos, los personajes aparecen agudamente caracterizados, y las situaciones grotescas están subrayadas con matices musicales verdaderamente maestros. Es por todo esto una obra de grandes dificultades. Los elementos del Curso de Ópera no poseen todavía el dominio vocal y especialmente escénico, que esta obra requiere para ser representada con toda su riqueza característica. Afortunadamente el personaje protagonista fué entregado a la experiencia del cantante Jenaro Godoy, barítono que animó con entera propiedad su difícil papel en todo sentido vocal y escénico. Los papeles de Laura (Matilde Broders) y Rinuccio (Humberto Neveu) no estuvieron muy felices sus timbres, demasiado discrepantes, desnaturalizaban los dúos, esencialmente melódicos. Los papeles a cargo de Pina Cristofori (Zita), Luis Muñoz (Simone), Evelyn Ramos (La Ciesca), Miguel Concha (el Médico) y Mariano de la Maza (Betto), integraron el reparto de figuras complementarias, entre las cuales se colocó Clara Oyuela (Nella), en forma mejor que los demás comprimarios, que evidenciaron estar muy distantes todavía de las exigencias vocales y escénicas de una obra tan difícil de lograr en el secreto de su simple y fino humorismo. No obstante las observaciones formuladas, esta función dejó de manifiesto la seriedad de propósitos que anima al Curso de Ópera, ya que se hizo cuanto estaba de su parte por lograr el mejor nivel artístico. No hay que olvidar que esta Escuela tiene apenas un año de vida. Decorados y trajes de Oscar Navarro enmarcaron con acierto la escenificación de «Gianni Schichi» y sólo quisiéramos referirnos, de paso, a la dirección orquestal del maestro Enrique Sivieri, quien pareció no disponer de tiempo suficiente—ocupado como estaba con manejar uno a uno a los cantantes—para penetrar algo más en la riqueza de matices y efectos sonoros que abundan en esta hermosa partitura.

WALTER GIESEKING

En una serie de cuatro conciertos se presentó en Santiago en el mes de Agosto, el eminente pianista Walter Giesecking, una de las primeras figuras mundiales de su instrumento. No consideramos necesario extendernos sobre el renombre que distingue a este artista universalmente reconocido en el primer plano de la ejecución pianística contemporánea. El artista francés desarrolló una exitosa temporada en el Teatro Municipal, ante un público numerosísimo y entusiasta. Lo que distingue el arte de Giesecking, conocido en todo el mundo a través de múltiples grabaciones, es algo sobre lo cual ya existe formado un criterio unánime. En esta ocasión sólo fué dado comprobar, como situados ante un documento vivo, lo que antes nos maravillara escuchándolo grabado. Es Giesecking, uno de los intérpretes más extraordinarios que puedan apreciarse en esta

época. Uno de aquellos escasos ejemplos en que los méritos específicamente musicales e interpretativos se enlazan con los atributos de una técnica poderosa puesta a su servicio. Entre las versiones más sobresalientes, si cabe distinguir unas de otras, recordamos la interpretación sobrecogedora dada a la Sonata Op. 109 de Beethoven, a algunos Preludios y Fugas de Bach; a la Sonata en La mayor de Mozart, y, aquello que ha hecho universalmente famoso el nombre de Giesecking: las obras de Debussy y Ravel. Es en la música impresionista donde las cualidades de Giesecking destacan hasta un nivel asombroso en cuanto significan pureza sonora y fidelidad estilística. En este terreno, la ejecución de Giesecking no es comparable a la de nadie. La calidad exquisita de su sonido, la precisión y finura con que logra delinear el dibujo raveliano, o desenvolver la atmósfera que caracteriza el arte evanescente de Debussy, fueron saludados con formidables ovaciones y solicitud de números extras, durante toda su exitosa permanencia entre el público chileno.

NIÑOS CANTORES DE VIENA

También en el mes de Agosto se presentó en Santiago el antiguo Coro infantil conocido con el nombre de Niños Cantores de Viena. En esta su primera visita a América después de la hecatombe guerrera, los Niños Cantores han sorprendido y no precisamente por mantener incólumes las tradiciones de pureza musical e interpretativa que los hicieran famosos desde los tiempos en que Haydn formaba en sus filas. Esta vez, bajo la dirección de Kurt Kettner, hemos encontrado un grupo de niños cuyas voces no conservan la amalgama indispensable en un coro, ni tampoco la afinación ni la calidad interpretativa respecto de las diversas obras, en su mayoría, antiguas y folklóricas, que interpretaron. Llegaba a ser lastimoso constatar cómo surgía de aquellas gargantas infantiles una música que no se les había enseñado a sentir; todo sonaba con la misma indiferencia expresiva y, al parecer, interesaba más que nada, mantener aquella disciplina externa para saludar al público, como pequeños autómatas, antes que hacer labor verdaderamente artística con aquel material tan fino. Pero nuestra sorpresa se convirtió en indignación al ver a estos mismos niños, disfrazados de mujeres y soldados ebrios, animando una pobrísima opereta de Offenbach, cuyo argumento—absolutamente impropio—no se distinguía tampoco por la nobleza de su música, en todo caso inadaptable a la sensibilidad de niños. No se trata de incursionar en el terreno moral, sino simplemente de decir que un criterio semejante conduce a lo grotesco y echa por tierra el respeto que siempre rodeó a la centenaria institución vienesa.

BLANCA HAUSER EN OBRAS DE J. BRAHMS

A fines de Agosto, la cantante chilena Blanca Hauser ofreció en la Sala Cervantes uno de los conciertos más interesantes del año. Fué un recital dedicado a diversos aspectos de la obra vocal de Johan-

nes Brahms. Es sabido el interés que posee, dentro del total de la música del maestro hamburgués, su producción vocal. Ella reúne mucho de lo que ha hecho grande el nombre de este compositor, cuya rehabilitación ante los auditorios latinos ha sido notoria en los últimos tiempos. Blanca Hauser ofreció en la primera parte de su programa una serie de «lieder», en la segunda los «Cantos Bíblicos» y en la tercera, las «Canciones Gitanas». Semejante programa habla muy en alto de la seria orientación artística que distingue a esta soprano, cuya labor en nuestro ambiente está unida a las mejores realizaciones obtenidas en el campo de la música vocal. Con su hermosa y generosa voz, manejada con técnica segura, que le permitió adaptarse a las exigencias expresivas tan cambiantes del programa, Blanca Hauser obtuvo sus mejores aciertos al animar el dramatismo intenso de los Cantos Bíblicos, páginas de belleza profunda, de las que Blanca Hauser supo captar ampliamente su intensidad expresiva e interés vocal. La fogosidad y el intenso acento de origen popular, surgidos de las «Canciones Gitanas», tuvieron en la cantante chilena una intérprete dinámica y dúctil, con voz rica en matices. Colaboró acertadamente en la realización de este programa de calidad sobresaliente, la pianista Eliana Valle.

TEMPORADA LIRICA MUNICIPAL

A mediados de Septiembre, según ya es tradición, se llevó a efecto una temporada lírica, esta vez organizada por la I. Municipalidad de Santiago, en la que tomaron parte conocidos cantantes nacionales y elementos de la Escuela de Arte Lírico del Teatro Municipal, que dirige Enrique Sivieri. Se hizo presente en esta temporada un espíritu encaminado a remozar los antiguos vicios de nuestro ambiente operístico, a superar el estado de atraso que, en todos los órdenes de este tipo de espectáculos, venía repitiéndose año a año. Es digna de destacarse esta preocupación que, por lo menos, indica el propósito de acometer la enmienda de los errores de fondo que en numerosas oportunidades se han hecho presentes por medio de la crítica musical y de los organismos artísticos del país.

Se eligió un repertorio reducido, en el que se consultaban dos reposiciones: Tosca, Madame Butterfly, Barbero de Sevilla, Werther y El Matrimonio Secreto, fueron las obras que subieron a escena en esta temporada. Las representaciones de mayor mérito fueron Madame Butterfly, Barbero de Sevilla y El Matrimonio Secreto. En ellas se logró avanzar seriamente hacia una superación del nivel artístico tan bajo que se advertía desde hacía muchos años. La Tosca fué presentada en condiciones muy inferiores a las demás óperas. En ella hicieron impacto la improvisación y el acostumbrado cambio de intérpretes de la mañana a la tarde del estreno. María Glode, Onofre Vidal y Alberto López formaron un cuadro no homogéneo, al que la dirección rutinaria de Enrique Giusti quitó el apoyo orquestal tan interesante que tiene esta obra. Las sucesivas representaciones de Tosca, con otros cantantes, no favorecieron de

ninguna manera esta popular y truculenta ópera del repertorio italiano.

En *Madame Butterfly*, actuaron María Glode, María Valle, David Aguayo y Tomás Ruiz. El conjunto mantuvo un nivel discreto, especialmente en los roles femeninos, ya que los masculinos pecaron o por mala calidad vocal (Aguayo) o inexperiencia (Ruiz). Se hizo presente en esta ópera el nuevo elemento formado en la Escuela de Coro, cuyas voces frescas ayudaron mucho a mejorar la presentación de la obra, que no logró ser mantenida a la altura de su rica orquestación, por la indiferencia pasmosa con que la dirigió el maestro Roberto Puelma.

En «*El Barbero de Sevilla*» actuaron Clara Stock, Walter Gangas, Rudi Supan, Claudio Robles, Gabriel Saxton y Rubens de Lorena. Ha sido una de las representaciones mejores de las «hechas en casa». Clara Stock, posee una bella y fresca voz de soprano, pero no es ésta obra la que mejor cuadra a su voz, pues no tiene los recursos de coloratura que ella exige; Walter Gangas hacía con esta obra su primer papel importante. Lo hizo muy acertadamente y demostró un evidente progreso. Rudi Supan, cantante de vieja experiencia, animó el protagonista con mucho dominio escénico y voz de grato timbre. Claudio Robles, no es todavía el bajo cantante capaz de dar vida al Basilio, era demasiada responsabilidad para un debutante. Rubens de Lorena, debutante también en un escenario, acreditó muy buenas condiciones. El decorado nuevo, obra del escenógrafo Oscar Navarro, ambientó con colorido renovado esta bella ópera de Rossini, que, en otras funciones, tuvo como intérpretes a Susana Bouquet, Oscar Habaca, Danilo Rudi y Supan, sin alterar mayormente el correcto resultado de la primera función.

Se repuso después «*Werther*» de Massenet. He aquí una obra que no habría importado que no se diera, aunque fuera éste el año, del centenario de Goethe. Es una obra definitivamente envejecida que no posee el interés musical ni dramático que la haga superar los defectos de la época que refleja. Su extensión, la costante medianía de su discurso musical, la escasa fuerza característica dada a los personajes por un libreto absurdo, no favorecen en absoluto la memoria de Goethe. Los intérpretes tuvieron una dura tarea en esta ópera. Ni qué decir tiene que se preparó en algo así como dos o tres meses, y con un solo ensayo general... El resultado fué que, aparte de la actuación de Olinfa Parada, la joven y bien dotada soprano, del tenor Jorge Infantas, cuya voz sigue manteniendo calidad, de Matilde Broders y de Rubens de Lorena, quienes defendieron la interpretación dentro de un nivel aceptable, el resto de los papeles, y la ejecución orquestal fueron algo deprimente. Igualmente descuidada la escenificación y los trajes. Abundaron las notas cómicas al escucharse repetidamente frases dichas en un francés demasiado santiaguino, casi intraducible... ¡Todo esto durante cuatro horas!

Lo mejor de toda la temporada fué la presentación de la fresca ópera de Cimarosa «*El Matrimonio Secreto*». Los méritos musicales de esta obra, por demás conocidos, no requieren mayor insistencia.

Se trata de una de las obras que han permanecido como modelos del género bufo italiano. En ella actuaron Susana Bouquet, Matilde Broders, Laura Didier, Oscar Ilabaca, Lautaro García y Francisco Fuentes. Las dificultades de orden musical y escénico que supone la estructura tan ágil de los recitativos y números de conjunto fueron afrontadas con muy buen éxito por el conjunto de artistas nacionales. Todos ellos mantuvieron sus respectivos papeles en un nivel interpretativo muy a tono con el estilo chispeante de la obra. Destacaremos, sin embargo, a Susana Bouquet, Oscar Ilabaca y Lautaro García como los que supieron sacar mejor partido de los personajes de esta farsa. Oscar Navarro realizó un fino decorado, que era todo un acierto, y Sivieri dirigió cumpliendo una tarea de mérito. Si los cantantes que año a año buscan un papel de Gilda, Radamés o Conde de Luna, aprendieran la lección dada por estos colegas que demuestran ser capaces de estudiar y hacer verdadero arte lírico, sería algo digno de aplauso. Es lo que queda por ver en el futuro.

OTROS CONCIERTOS

En la Sala Cervantes se presentó el guitarrista uruguayo Julio Martínez Oyanguren, conocido intérprete de este difícil instrumento, en un programa que comprendió obras de Bach, Haendel, Paganini, de músicos españoles antiguos y modernos, y composiciones propias. Precediendo cada trozo ejecutado de un breve comentario sobre las circunstancias que rodearon su composición, Martínez Oyanguren demostró poseer destacadas condiciones en el cultivo de su instrumento, condiciones sobresalientes sobre todo en el aspecto técnico, que le permiten un dominio seguro de las posibilidades sonoras de la guitarra. Destacaron en su programa las versiones de las obras de Bach, Haendel, Paganini, Villa-Lobos y Turina. Como compositor, Martínez Oyanguren cultiva un tipo de música programática, efectista y muy exterior, a nuestro juicio no compatible con el intimismo y la finura de matices que posee, tal vez como su mayor encanto, el noble instrumento enraizado en nuestras tradiciones americanas.

* * *

En el Teatro Municipal ofreció un Concierto la destacada pianista húngara residente en el país, Margarita Laszloffy de Stefaniai. Esta ejecutante, que ha actuado frecuentemente en nuestra vida musical, presentó un programa compuesto por obras de Beethoven, Weber, Schumann, Debussy, Ravel y Emeric Stefaniai. La pianista húngara posee una sobresaliente técnica pianística, de las más completas que pueden apreciarse en pianistas de su sexo, merced a la cual logra dar a la exposición de las obras una claridad formal muy bien lograda. No alcanza igual éxito, sin embargo, en el aspecto propiamente interpretativo, en el que a menudo no alcanza a penetrar en lo profundo del mensaje sonoro del compositor,

especialmente en los músicos del romanticismo como Schumann. Los trozos de Weber y Ravel fueron favorecidos por las condiciones de esta bien dotada ejecutante, como asimismo las «Impresiones en las Montañas» de Stefaniai, obra en que se denotan influencias románticas de tipo lisztiano.

* * *

El violín concertino de la Orquesta Sinfónica, Enrique Iñiesta, se presentó en el Teatro Municipal en un único concierto antes de partir en jira al extranjero. Su programa incluyó obras tan interesantes como una Sonata de Bach para violín solo, Concierto en Re de Mozart, Sonata en Re de Orrego Salas, y diversos trozos de Pugnani, Debussy, Albéniz, Falla, etc.

Siendo sobradamente conocidas las condiciones artísticas de este violinista, no se hace necesario insistir en que la belleza y fina calidad de su sonido, la seria musicalidad con que enfrenta las obras y la expedición técnica que le permite realizarlas con entera sujeción a sus estilos, le permitió dar a su programa la valoración estética adecuada. Colaboró en el acompañamiento pianístico Diego García de Paredes.

* * *

En la misma función en que se representó la ópera «Gianni Schichi», el Ballet del Instituto de Extensión Musical estrenó «Czardas en la Noche», ballet de Ernst Utthof sobre música de Zoltan Kodaly. Es ésta una bella serie de estampas basadas en aspectos tomados del folklore húngaro, y realizadas con derroche de efectos de visualidad. No hay un argumento que enlace las escenas, sino que ellas se suceden en un movido y renovado ambiente, vitalizado por la música de Kodaly (tomada de «Danzas de Galanta», (1927). En este ballet alternan los motivos propiamente húngaros a los elementos gitanos, que se hacen presentes también en la música. La interpretación en ocasión de su estreno, contó con la sobresaliente actuación de Lola Botka, en el rol de «la gitana» y de Luis Cáceres, Blanchette Hermansen y Patricio Bunster, en los demás papeles principales, acompañados por el cuerpo de baile. Dirigió Víctor Tevah. Magníficos los decorados y trajes diseñados por Hedy Krasa.

* * *

La danzarina y maestra de danzas, Yerka Luksic, ofreció en el Municipal un recital de danzas de su creación sobre música de Bach, Debussy, Gerschwin, Beethoven, Ravel y Stravinsky. Cultiva esta danzarina un punto de vista coreográfico que deriva del expresionismo (Wigmann), aspirando a una traducción estrecha del

movimiento motivico musical. Dentro de esta tendencia logró crear números atrayentes y de bien logrado interés plástico. Junto a Bárbara Uribe y un grupo de sus alumnas, Yerka Luksic presentó una versión coreográfica del Concierto para dos violines de Bach, trabajo verdaderamente interesante y seriamente planeado.

DANIEL QUIROGA N.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

Como invitado especial para la celebración del primer centenario del Conservatorio Nacional de Música, permaneció entre nosotros por el espacio de veinte días el director del Conservatorio de Lima Sr. Carlos Sánchez Málaga. Este alto exponente de la música peruana, fué oficialmente recibido por las autoridades artísticas chilenas y por el Honorable Consejo de la Universidad de Chile.

En su honor se llevaron a efecto diferentes veladas y reuniones, entre las cuales se destaca la que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, celebró con el objeto de conferirle el título de miembro académico de dicha institución. Durante esta asamblea, hizo uso de la palabra don Domingo Santa Cruz, decano de la mencionada Facultad Universitaria, el director del Conservatorio Nacional de Música don René Amengual, y el festejado, quien en elocuentes términos agradeció la distinción que se le confirió.

El señor Sánchez Málaga, visitó en detalle el Conservatorio Nacional de Música, dedicando varios días al conocimiento del desarrollo de las principales cátedras instrumentales y técnicas de este establecimiento, como también a estudiar el mecanismo administrativo del Instituto de Extensión Musical y del de Investigaciones Musicales.

Visitó al mismo tiempo otros planteles de enseñanza musical en Santiago y Valparaíso y fué recibido oficialmente por la Asociación Nacional de Compositores y por la Asociación de Educación Musical.

De gran utilidad para nuestro país, resultó la visita de este distinguido músico peruano, por cuanto las experiencias expuestas por él, acerca de su labor frente al Conservatorio de Lima, permitirán a nuestras autoridades ejemplos dignos de ser considerados en el futuro.

* * *

El 26 de Octubre pasado, se celebró con gran solemnidad el Centenario del Conservatorio Nacional de Música. A la velada que con este motivo se llevó a efecto en el Teatro Municipal, asistió S. E. el Presidente de la República, don Gabriel González Videla, Ministros de Estado, el Rector de la Universidad de Chile, el Cardenal Arzobispo de Santiago, Decanos de diferentes facultades universitarias, el Director del Conservatorio de Lima y el Director del Conservatorio de Santiago y ex-directores de esta institución.

Hicieron uso de la palabra don Juvenal Hernández, Rector de la Universidad de Chile; don Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; don René Amengual, direc-

tor del Conservatorio Nacional de Música, y don Jorge Peña, en nombre de los alumnos de este plantel.

Al fin de esta asamblea, el Curso de Opera del Conservatorio presentó «L'Enfant Prodigue» de Debussy, actuando como maestra de escena Clara Oyuela y Víctor Tevah como concertador y director.

En la mañana de este mismo día, el Centro de Ex Alumnos del Conservatorio que preside don Aníbal Aracena Infanta, ofreció una misa solemne en la Iglesia de la Merced, destinada a orar por el descanso del alma de los profesores y alumnos fallecidos.

* * *

El musicólogo chileno y director del Instituto de Investigaciones Musicales don Vicente Salas Viu, ha sido oficialmente invitado a visitar los Estados Unidos de Norteamérica, por la Fundación Guggenheim. Durante su estadía en este país, el señor Salas Viu, realizará una investigación acerca del Romanticismo Musical en América y terminará su estudio de la Música Contemporánea de Chile.

* * *

Durante las últimas reuniones, los miembros de la Asociación Nacional de Compositores, se han dedicado a estudiar los problemas concernientes a las relaciones de dicha institución con la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, de la cual fué elegida filial chilena a comienzos del año pasado.

Las discusiones acerca de esta materia fueron provocadas por el hecho de que la Asociación de Compositores, reunía en sí misma artistas de diferentes tendencias y algunas de éstas no coincidían con los propósitos que animan a la Sociedad Internacional, por lo tanto, las obras de aquéllos que pertenecen a éstas no podían figurar en los festivales anuales de la S. I. M. C. Varias sesiones se consagraron al estudio de esta materia y a la discusión de tres posibilidades: el retiro de la Asociación de los registros de la S. I. M. C., la división de la Asociación en dos grupos, uno que actuaría como filial de la organización internacional y otro independiente de ésta, y la permanencia integral de la institución chilena en la S. I. M. C. En la última reunión se vió claramente favorecida la tercera de estas posibilidades, de modo que la Asociación Nacional de Compositores, acordó permanecer como filial chilena de la S. I. M. C. y enviar un informe detallado al Consejo Presidencial de esta última, formulando las críticas y sugiriendo los cambios que considerara necesarios para llevar adelante en buena forma sus relaciones con este importante organismo internacional.

* * *

El compositor chileno, don Juan Orrego Salas, fué recientemente nombrado miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y como tal representará a los países americanos dentro del directorio de esta institución.

* * *

Durante los conciertos sinfónicos y de cámara que se han verificado durante los últimos meses con motivo de la celebración del centenario del Conservatorio, se han estrenado varias obras contemporáneas. Entre éstas cabe destacar, Sonata para flauta y piano de Paul Hindemith, Trío para violín, cello y piano de Walter Piston, Sonata para cello y piano de Bohuslav Martinů, «Las Iluminaciones» para cuerdas y soprano de Benjamín Britten, Suite Italiana de Strawinsky, Cuarteto N.º 3 de Samuel Negrete, Sinfonietta de Free Focke, Triptico de Luis Esteban Giarda, Divertimento de Fedor Kabalin, Concierto Húngaro de Emeric Stefaniai, «El Conde Hugolino», poema sinfónico de José Quintano, etc.

ACTIVIDADES EUROPEAS

GRAN BRETAÑA

Acaba de llevarse a efecto en Edimburgo el tercer Festival Internacional de Música y Teatro que anualmente, desde 1947, viene organizando la «Edinburgh Festival Ltd.» formada en 1946, para «desarrollar los valores espirituales y materiales que resultan de una apreciación más sutil de la intrínseca belleza que la vida ofrece...», «por medio del incremento de la conciencia artística»; y procurar en esta forma «la unión y comprensión de los pueblos del mundo».

Una loable y sana pretensión que para hacerla una realidad los ingleses no han escatimado esfuerzos como se podrá apreciar por el número e importancia de las celebridades mundiales que han asistido.

Aunque el título del Festival se refiere a la Música y Teatro, tienen cabida en él además: Ballet, Opera y Cine.

La parte musical del Festival estuvo a cargo de organizaciones orquestales de la importancia de la Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de Berlín; B. B. C. Scottish Orchestra; Orchestre de la Suisse Romande; Philharmonia Orchestra; Orchestre du Conservatoire; Pro Musica Antiqua Ensemble (Bruselas); etc.

Para dirigirlos se combinaron los nombres de Thomas Beecham, John Barbirolli, Eugène Goossens, Ian Whyte, Ernest Asermet, Rafael Kubelik, Bruno Walter, André Cluytens, etc.

La responsabilidad de las partes solistas recayeron en nombres tales como Rudolf Serkin (piano), Leon Goossens (oboe), Ginette Neveu (violín), Adolf Bush (violín), Roger Albin (cello), Kathleen Ferrier (contralto), Guilhermina Suggia (cello). etc.

Conjuntos tales como el Cuarteto Bush; Griller String Quarter; Glasgow Orpheus Choir; The Cloister Singer of St. Andrews, prestaron su concurso para conciertos especiales de música de cámara y coral.

Los programas consultaban obras de todas las épocas, desde el medioevo hasta nuestros días, incluso estrenos mundiales: Concierto para piano, de Ernest Bloch (dirigido por el autor); Concierto para clarinete y cuerdas, de Malcolm Arnold; Serenata para cuerdas, de Lennox Berkeley.

Les Ballets des Champs Elysées, bajo la dirección artística de Boris Kochno, presentaron un variado programa: *La Sylphide*, *Jeu de Cartes*, *Casse-noisettes*, *Le Jeune Homme et la Mort*, *Coppelia*, *La Fiancée du Diable*, etc. estuvieron incluidos en su repertorio.

The Glyndebourne Opera presentó bajo la dirección de Vittorio Gui, «*Un Ballo in Maschera*» de Verdi y «*Così fan tutte*» de Mozart con la participación de la Royal Philharmonic Orchestra, The Glyndebourne Festival Chorus y el Cygnet Ballet.

Dos estrenos mundiales se representaron en el Royal Lyceum Theatre: «*The Cocktail Party*» de T. S. Eliot y «*The Man in the Raincoat*» de Peter Ustinov, dirigida por el autor. En este mismo teatro se dió «*Faust*» de Goethe en alemán, por la Compañía de Teatro de Düsseldorf.

* * *

Durante la presente temporada de conciertos en Londres se presentarán, bajo los auspicios de Harold Holt Ltd., diferentes celebridades internacionales entre las que se destacan Yehudi Menuhin, Claudio Arrau, Wilhelm Backhaus, Mischa Elman, etc.

* * *

Tuvo su estreno mundial en el Town Hall, del distrito londinense de Chelsea, la Segunda Sinfonía del músico húngaro Ernst von Dohnányi, quien visitara Gran Bretaña poco tiempo atrás. Esta Sinfonía escrita en 1944-45 fué interpretada por una orquesta formada por estudiantes y profesores que dirige Norman del Mar. La crítica destacó su estilo convencional, sin desconocer sus valores en cuanto a inventiva y expresión.

ESPAÑA

Con gran éxito se ha celebrado en Madrid, en los jardines del Buen Retiro, el primer Concurso Internacional de Canciones y Danzas Populares auspiciado por la Organización Sindical «Educación y Descanso». Una asistencia de más de 15.000 participantes provenientes de diferentes países y provincias de España, hicieron exposición de sus bailes y danzas al son de los instrumentos típicos,

en tanto que coros y conjuntos presentaban las melodías típicas de sus pueblos de origen.

Aparte de las provincias españolas, Inglaterra, Gales, Portugal, Austria, Francia (Bretaña), etc. enviaron sus conjuntos populares a competir ante el jurado del Concurso, presidido por el compositor italiano Luigi Castellazi. Se anuncia que el segundo de estos Concursos se efectuará en Estocolmo (Suecia).

* * *

Con elogiosos comentarios acogió la crítica neoyorkina la película «Don Quijote», dirigida por Rafael Gill, con sello «Cifesa». En especial llamó la atención la excelente música («charming music») del compositor Ernesto Halffter que servía para subrayar, con gran propiedad, cada escena. Rafael Rivelles y Juan Calvo fueron considerados insuperables, por la exactitud de sus caracterizaciones y compenetración de sus personajes, Don Quijote y Sancho, respectivamente.

ACTIVIDADES AMERICANAS

ESTADOS UNIDOS

Entre los diferentes programas confeccionados para la celebración de los Festivales de Tanglewood en Berkshire, cabe destacar el presentado por The Juilliard String Quartet, en dos sesiones, ejecutando música de Shoenberg y de sus discípulos; así como la primera presentación en Estados Unidos de la comedia lírica en tres actos «Albert Herring» de Benjamín Britten, por el Departamento de Opera del Centro de Música de Berkshire, dirigida por Boris Goldovsky.

* * *

En el Chautauqua's Amphitheater (Nueva York) tendrá su estreno mundial la Sinfonía Concertante para clarinete, del joven músico norteamericano Norman Dello Joio. La parte solista estará a cargo del clarinetista Artie Shaw.

* * *

Darius Milhaud ha agregado una obra más a su numerosa producción: dos cuartetos para cuerdas que pueden ser ejecutados simultáneamente, si se quiere. En efecto, en el Mills College, Oakland, Calif., el Cuarteto Budapest ejecutó el cuarteto N.º 14 primeramente, y en seguida el Cuarteto Paganini hizo oír el cuarteto N.º 15. A continuación, ambos conjuntos tocaron los dos cuartetos simultáneamente.

* * *

La Fundación Paderewski ha otorgado un premio de 1.000 dólares a Phyllis Sampson Hoffman por su «Cuarteto para piano, violín, viola y cello». Las condiciones del concurso exigían un cuarteto o quinteto para piano y cuerdas en uno o varios movimientos de duración no inferior a veinte minutos. Hoffman se graduó en 1940 en el Conservatorio de New England.

*
* *

La Universidad de Chicago anuncia cuatro programas, dentro de la temporada de conciertos 1949-50, destinados a conmemorar dignamente el bicentenario de la muerte de Juan Sebastián Bach. Tres Cantatas serán ejecutadas con la participación de Martial Singher (barítono) y Andzia Kuzak (soprano), acompañados por una orquesta no superior a la exigida en la época barroca. Estas Cantatas serán dirigidas por Siegmund Levarie de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chicago. Otro concierto estará destinado totalmente a obras para clavecín a cargo de Ralph Kirkpatrick. Finalmente, dos conciertos serán dedicados a la ejecución de todas las sonatas y partitas para violín solo, bajo la responsabilidad de Alexander Schneider.

ARGENTINA

Digna del mayor encomio es la labor desarrollada por la «Agrupación Nueva Música», en orden a dar a conocer los valores musicales contemporáneos, que, por la ignorancia que de ellos tiene la gran masa del público aficionado, no representarían una buena entrada para los empresarios al ser dados a conocer en los grandes conciertos. Periódicamente presenta esta Agrupación conciertos del más alto interés. Por ejemplo, la 65.ª audición estuvo destinada a Arnóld Schömberg en homenaje a su 75.º aniversario: comentados por Juan Carlos Paz se tocaron los Klavierstücke op. 11, Op. 19, Op. 23, Op. 33 A-B; y en primera audición, la Suite op. 25. En cambio, la 66.ª audición y la 67.ª estuvieron compuestas, la primera, por Fantasía-Variations (Ben Weber), Música 1946 (Juan Carlos Paz) y 2.ª Sonata para violín y piano (Béla Bartók), todas obras en primera audición; y la segunda (67.ª) por 4 piezas para clarinete y piano, Op. 5 (Alban Berg), Variaciones, op. 27 (Anton Webern), amén de obras ya estrenadas en anteriores conciertos.

El ejemplo dado por «Nueva Música» debería ser imitado por los jóvenes estudiantes y egresados de los conservatorios, quienes al formar conjuntos que dieran a conocer la música contemporánea ignorada por el comercialismo de empresarios, radio-emisoras y editoras de discos, se formarían una sólida reputación en los ambientes musicales cultos, que es, en definitiva lo que interesa para sus carreras.

*
* *

En el teatro Empire de Buenos Aires se dió un concierto dedicado íntegramente a obras pianísticas y vocales del compositor español contemporáneo, Joaquín Rodrigo. La presencia del compositor, así como sus comentarios y actuación como pianista, dió mayor realce al programa. Aunque las obras presentadas (Gran Marcha de los Subsecretarios, Sonata de Adiós, Pastoral, Cántico de la Esposa, 4 madrigales amatorios, etc.) no eran de la calidad de otras obras de mayor envergadura (Concierto de Aranjuez, Concierto Heroico, etc.) los comentaristas expresaron su satisfacción por el mayor conocimiento, de la obra de Rodrigo, que este concierto proporcionaba al público argentino, quien hasta la fecha prácticamente la ignoraba.

Posteriormente, se ha efectuado un concierto sinfónico en el Colón, en el que se incluía su Concierto de Estío para violín y orquesta, actuando como solista Enrique Inieta.

* * *

La temporada lírica de invierno en el Colón ha quedado clausurada con la reposición de «La Flauta Mágica» de Mozart. La crítica reconoce que aunque los programas no han sido de gran categoría en comparación con otros años, los estrenos de «Padmavati» de Roussel, «Ífigenia en Aulis» de Gluck y «La Mujer sin Sombra» de R. Strauss, indican el buen propósito de enriquecer y dar jerarquía artística al repertorio del Colón.

* * *

«La Zapatera Prodigiosa», ópera de Juan José Castro basada en la obra de García Lorca, fué llevada a escena en Montevideo. El éxito obtenido se debió tanto a la calidad de la partitura y penetración con la obra literaria como a la dirección artística y escenografía a cargo de Margarita Xirgú y Horacio Butler, respectivamente. La orquesta fué conducida por el autor.

* * *

En uno de los conciertos ofrecidos por la sociedad «Amigos de la Música» se estrenaron en primera audición: «Partita» de Bohuslav Martinu y «Suite all'antica» del joven compositor español, residente en Argentina, Julián Bautista. «La presente obra, expresa el comentarista, presenta un material de primerísima categoría, muy digno de figurar entre lo mejor que haya producido España después del neoclásico «Concerto» de Falla».

COLOMBIA

En el quinto concierto de la temporada oficial, la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, dirigida por Santiago Velasco Llanos, presentó un programa que incluía, en la primera parte obras de

Velasco Llanos y en la segunda, la Sinfonía N.º 7 de Beethoven. El concierto, que se efectuó en el Teatro Colón, era en homenaje a la República de Chile.

Las obras de Velasco Llanos, que constituyeron la primera parte, eran las siguientes: I.—Danza Indígena. II.—Fuga para orquesta de cuerda. III.—Tres trozos infantiles. IV.—Sinfonía Breve. El concierto fué todo un éxito, destacando la crítica la «sólida formación clásica» del autor, que revelaba su Fuga para Orquesta de Cuerda así como la riqueza de temas de los tres tiempos de la Sinfonía Breve. Se recordará que Santiago Velasco Llanos se trasladó a Santiago de Chile en 1941 para perfeccionar estudios musicales, desarrollando en este país una intensa actividad musical. En 1945 le fué conferido el título de Licenciado en Composición y Pedagogía Musical por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, habiendo presentado un Cuarteto de Cuerdas y la «Sinfonía Breve» como trabajos finales para optar a dicho título. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Armando Carvajal, interpretó, en esa época, su Danza Indígena y los Tres Trozos Infantiles.

EDICIONES

LIBROS

Roberto García Morillo.—«Siete Músicos Europeos». Editorial Ollantay. Buenos Aires. 1949.

Roberto García Morillo, varios de cuyos libros hemos comentado en esta sección, se destaca, al margen de su obra de compositor, como el primer escritor sobre música con que en la actualidad cuenta la República Argentina. Es un poco comprometedor sentar la afirmación expresada. Pero en verdad, no conozco entre los críticos y musicólogos argentinos personalidad que reúna, como la de García Morillo, junto a un criterio diáfano y un profundo conocimiento musical, tan excelentes dotes de escritor. Es todavía raro encontrar en nuestro idioma quienes escriban sobre música con el limpio estilo y la precisión de conceptos que caracteriza al autor de este libro.

Los siete ensayos que forman el volumen publicado por la Editorial Ollantay se mantienen a pareja altura. En cada uno, García Morillo sintetiza con fines de divulgación el problema de un hombre y de un estilo dentro del complejo panorama de la música contemporánea. Si alguno de los ensayos excede de los otros en interés—por ejemplo, los consagrados a Schönberg, Bartók y Szymanowsky,—ello se produce en razón del más apasionante o menos conocido fenómeno que presentan las figuras analizadas. En el estudio sobre Schönberg, el escritor argentino ha logrado plasmar con claridad insuperable las raíces y evolución de su estilo, los principios técnicos y estéticos a que obedece el nuevo concepto de la armonía y de las formas musicales establecido por el maestro vienés. Algo muy semejante ocurre con Béla Bartók, quizá el más completo de los siete estudios. Karol Szymanowsky, «uno de los músicos de más envergadura de los últimos tiempos y sin duda el creador más original que, desde Chopin, haya tenido su patria», según las palabras del autor, es poco y mal conocido en nuestros ambientes americanos. Esperemos que el acabado análisis que encierran estas páginas de García Morillo influya en despertar la atención que merece, al menos entre las personalidades rectoras de nuestras actividades musicales, un músico que por más tiempo no nos debe ser tan lejano. La evolución de Szymanowsky desde su romanticismo inicial a su neoclasicismo postrero, siempre dentro de una personalidad original y rica, representa un aporte de envergadura a la técnica pianística contemporánea, sin contar los hallazgos que encierra su escritura armónica y su rítmica.

El ensayo sobre Scriabin puede equipararse con los citados en cuanto a sutileza en el análisis y claridad expositiva. Este músico de transición entre el post-romanticismo y el arte actual es clave

de muchos aspectos de la música americana, más aun de la hispano-americana, a comienzos de siglo. Por olvidado y hasta menospreciado que hoy se le tenga, su influencia sobre los primeros músicos modernos de América del Sur puede equipararse con la de Debussy en cuanto a inapreciable vehículo para revisar, o simplemente ver con nuevos y más inteligentes ojos, el legado romántico. Los estudios sobre Fauré, Casella y Falla, caen dentro de fines de divulgación más que desvelar cuestiones palpitantes como las aludidas.

Los aficionados a la música y los músicos mismos han de obtener un provecho considerable del libro de García Morillo. Además del placer que supone su lectura.

S. V.

Vicente Salas Viu.—«*La última luz de Mozart*». (Ed. Nuevo Extremo). Santiago de Chile, 1949.

Este nuevo libro del distinguido musicólogo chileno, intenta en siete relatos relacionados con diferentes tópicos biográficos, dar una visión poética, amena, a la vez que estéticamente fundamentada de la historia de la música. Se emplea en cada uno de ellos un lenguaje simple, sin excesos técnicos, como tampoco omisiones fundamentales provocadas por evitarlos. Un libro escrito con ánimo de difusión; al alcance de todo lector de mediana cultura musical e interesado por los problemas de su historia.

Cada relato es una pintura psicológica; a veces un bosquejo, que con sus trazos esenciales sugiere todo el contenido espiritual de los momentos vividos por Mozart, Bach, Monteverdi, Victoria, Schumann, Falla y Ravel. No pretenden ellos agregar nada nuevo a lo ya conocido; no son documentos históricos descubiertos tras largas horas de árida búsqueda en archivos y manuscritos, tampoco se intenta al través de ellos el probar tesis de alta filosofía musical. Inteligentemente y con aguda sensibilidad penetra el escritor en la etapa final de la vida de Mozart, claramente plantea los intensos momentos vividos por el músico mientras, mitad en este mundo y mitad en el otro que esperaba su pronto ingreso, escribe sus tres últimas obras.

Con no menos precisión y poesía penetra en la personalidad de Ravel. Sólo algunas plumadas, como si se tratara de un dibujante, bastan a Salas Viu para situarnos junto a la inquieta personalidad del músico que declaraba con el mayor convencimiento que en cada obra que escribía procuraba evitar hacer «música de Ravel». Los postreros meses de su existencia, rodeados de toda la concentración que debió dedicar a su Concierto para la mano izquierda, llegan al lector como si se trataran del último resto de una luz que lentamente se extinguía, y que sólo pedía el reposo con que toda alma necesita prepararse para abandonar su permanencia en esta tierra. Este era el ocaso de un músico; el atardecer de un día

cuya alba eran los primeros años de su contemporáneo Manuel de Falla, personalidad de la cual Salas Viu no sólo tiene conocimientos sino que guarda recuerdos.

J. O. S.

Lazare Saminsky.—«Living Music of the Americas». (Crown Publishers. New York). 1949.

Se agrega a esa ya vasta colección de monografías y libros, escritos en Estados Unidos acerca de América en general, el que acaba de ser editado por Crown Publishers y de que es autor el compositor y musicólogo Lazare Saminsky. Este, al igual que su colega Nicolás Slomimsky, que no hace más de dos años nos propinara con un estudio similar, prueba una vez más la superficialidad, indiferencia y equivocación con que se persiste en mirar a la actividad musical de los países sudamericanos. Partiendo de un absurdo, propagado tal vez por algún comerciante cinematográfico, por un importador de artículos de lujo o por un turista cualquiera, insisten en afirmar estos audaces e inconscientes falseadores de la realidad, de que latinoamérica es un conglomerado de repúblicas en que el elemento indígena absorbe totalmente a todo otro tipo de expresión artística. Para el señor Saminsky, «Chile es un país de extraña conformación y población, en que se mezcla el sombrío araucano, el teutón latinizado, el despótico criollo y ese increíble excedente racial que ha sido atraído por la riqueza de las nuevas industrias. La vida económica e intelectual del país se equilibra entre el gracioso tradicionalismo del hispánico Santiago, y la nueva y ásperamente comercial de Valparaíso, Babilonia de lenguas, razas y rudos apetitos».

Con ello pretende describir, en dos frases la idiosincrasia de nuestro país y situar al lector en el ambiente mismo del cual desprende en los párrafos siguientes, todas sus banales consideraciones acerca de nuestra actividad musical.

El señor Saminsky ha escrito un libro que ha sido editado con ese típico lujo con que se trabaja en Estados Unidos. Si la calidad de su papel, de sus reproducciones y portada, estuviera aunque fuera en parte de acuerdo con lo que se expone en él, no habría que lamentar una vez más de que disponiendo de medios de difusión tan efectivos, no se tenga la honradez de informarse para ofrecer así una visión real y justa de lo que se pretende expresar.

Para el comentado autor, la gran mayoría de los músicos chilenos aparecen caracterizados por su común interés por la música araucana. Escuchando su música uno evoca el cuadro de «esos espléndidos y amargos guerreros que combatieron al conquistador español durante más de dos siglos». Agrega de que «esta raza aun muestra su fisonomía en el huesudo físico del mestizo de ojos alargados, en la peculiar inflección de su lenguaje y naturalmente en la severidad de sus cantos».

En serios compromisos se vería el señor Saminsky si se le pidiera indicarnos cuáles son las partituras que le han servido de referencia para desprender tales conclusiones, y si solicitáramos de él la exhibición de aquellos cantos indígenas que le han servido para establecer el contacto entre éstos y la creación musical sinfónica o de cámara chilena.

Ignora el audaz escritor de que en Chile sólo existen uno o dos ejemplos de compositores que se han inspirado ocasionalmente en la música indígena, de que ello nunca se ha sistematizado hasta el punto de poder hablar en este país de una tendencia claramente definida por el uso de recursos desprendidos de sus cantos o danzas. El caso de Carlos Isamitt y Carlos Lavín, como los más valiosos y excepcionales, no pueden considerarse con el exclusivismo que pretende el Sr. Saminsky.

Desconoce además el autor de estas páginas, la importancia de la influencia europea en la formación de nuestra escuela de composición. Al pasar menciona la inclinación impresionista de Allende, sin subrayar las derivaciones que en el caso de este maestro sufre tal influencia, al ponerse en contacto con el flokllore criollo chileno. Ni siquiera un juicio preciso acerca de la posición histórica del nombrado compositor, como tampoco del resto de los mencionados, permite ofrecer un panorama somero del fenómeno creativo musical en este país. Omite nombres y circunstancias históricas fundamentales, que si se tratara de las más recientes podría perdonársele, pero muchas de éstas pertenecen a períodos ya pasados y de los cuales hace descripciones tan superficiales como las que emplea en la exposición de cada caso o acontecimiento.

En resumen, es este libro el producto de un nuevo autor que pretende abordar temas que desconoce y acerca de los cuales no ha buscado mejor información que la que pudieran ofrecerle otros tratados similares, igualmente erróneos y superficiales. Es el error que se transmite de boca en boca sin discriminación ni intención de corregirlo.

J. O. S.

Mischa Titiev.—«*Social Singing among the Mapuche*». *Anthropological Papers. University of Michigan. Ann Arbor. 1949, 17 p.*

El presente ensayo está basado en las informaciones recogidas por el distinguido profesor de la Universidad de Michigan, Mischa Titiev, durante su convivencia en el área araucana en los alrededores de Cholchol en 1948. Es un acucioso análisis de unas doce canciones, de tipo de relación, que obtuvo de un serio informante, el señor J. Martín Huiquilaf, de Carrarríne. Se transcribe el texto en lengua araucana e inglés, pero no se da su notación musical. Más que el contenido artístico, le interesa al antropólogo el testimonio social de ellas. En las conclusiones, el profesor Titiev paga tributo «a la elevada calidad poética de la literatura mapuche».

E. P. S.

Hans Mersmann.—«Neue Musik». (Julius Steeger Verlag, Bayreuth).

Es muy reconfortante, en 1949, leer el pie de imprenta de un libro de mucha enjundia, acerca de los nuevos senderos de la música, y que dice así: 1949, Verlag Julius Steeger, Bayreuth (Alemania). Esto quiere decir que después del horror de más de una década, elevado hasta lo más humanamente tenso, subsiste y despierta el ansia de espíritu y de belleza. En medio de la búsqueda de la débil sopa, hay quienes, entre ruinas meditan y elucubran sobre algo tan abstracto y aparentemente tan frívolo como la «nueva música». Y esto ocurre en la peor comarca de hoy para tales meditaciones: Alemania. Sin embargo, sabemos o presentimos que también en 1949, no sólo éste, sino también otros inverosímiles pies de imprenta, con nombres de ciudades de tanto horror anterior... o quizás presente (¿Poznán, Varsovia, Praga, Budapest, Viena?) se estampan en libros sobre sutil filosofía, mística, buenas maneras... y otros temas semejantes del incurable «Homo Sapiens» del viejo Continente.

A este espíritu europeo general, de eterna recuperación he querido, pues, primeramente referirme lleno de admiración al iniciar mi cuenta sobre la aparición de un libro poco extenso (más bien un gran opúsculo) pero muy substancioso de Han Mersmann: «Neue Musik in den strömungen unserer Zeit» (editorial citada), agregando un índice de materias, todas ellas tan importantes, que cada una podría ser materia de un artículo.

No menos reconfortante ha sido también para el autor de estas breves notas, quien hace algunos años fuera alumno en Berlín del profesor Mersmann, saber que este gran musicólogo y teórico alemán puede ser localizado entre las personas vivientes... y actuales, después de la «debâcle», ya que siempre nos preocupó su suerte junto con la de tantos otros.

Ignorando su suerte desde hace tiempo, consideramos en el primer momento la obra a que nos referimos, como reimpresión de alguna antigua. Sin embargo, pronto verificamos que ha sido escrita después de los años de tanta nutrida y sórdida historia, precisamente para poner al público alemán un poco «up to date» acerca de muchos puntos que entre 1933 y 1945 llegaron a ser «fruto prohibido y maldito» para ese Tercer Reich, que consideró música «decadente y extraviada» toda aquella que no estuvo de acuerdo con el credo Nazi y con su tristemente célebre autor.

Se ve justamente el propósito fundamental de la obra; no sólo informar, despertar interés a todo alemán decente por las serias creaciones de la música contemporáneas, proscritas de la Alemania Nazi, sino también reivindicar a muchos autores y obras «Malditas», tales como Schoenberg, Strawinsky, Krenek y sobre todo Hindemith, al cual el autor, llevado por una grande y justa admiración que no disimula, dedica no pocas páginas especiales y continuas referencias.

En todo caso, Mersmann enfoca sólo la época inmediatamente anterior a 1933, que marca la subida de Hitler al poder y se muestra objetivo, dignamente sereno al referirse a los años posteriores; «lo

que después sucedió, dice sencillamente, está aquí fuera de consideración».

Con su habitual estilo conciso, apretado, lleno de imágenes abstractas, en un idioma alemán algo difícil y muy culto, pero no por ello obstruso y en todo caso agradable de leer, Hans Mersmann escribe los nueve capítulos de su gran opúsculo, que aunque parecen un poco heterogéneos y sin trabazón, llevan la muy precisa de su encendido entusiasmo por el arte moderno de la música, al cual analiza con la maravillosa clarividencia y profundidad de un germano serio pero sutil.

Estos capítulos son: I. *La herencia de la nueva música* (subdividido en 1. Principios generales; 2. Historia; 3. Los conductores; 4. El lenguaje; 5. Forma; 6. Opera; 7. Contenido; 8. El auditor (sociología); 9. La otras artes; 10. La situación. II. *Paul Hindemith* (subdividido en: 1. Personalidad; 2. Desarrollo; 3. Madurez; 4. La ópera; 5. Coincidencia con la época; 6. Obras de la emigración. III. «*La historia del soldado*» de *Strawinsky*. IV. *El auditor de la nueva música*. V. *Relaciones con el estilo romántico*. VI. *El estenograma en el Arte*. VII. *Fuerza creadora colectiva*. VIII. *Rainer Maria Rilke y la música*. IX. *Música y pintura en nuestro tiempo*.

¡Tan nutrido sumario nos indica cuánto tenía que decir Herr Mersmann a los alemanes que han vuelto a sentir la luz después de tanta sombra!

JORGE URRUTIA BLONDEL.

REVISTA DE REVISTAS

Polifonía. Año IV. N.º 34. Noviembre de 1949. Buenos Aires.

La enseñanza musical en el Perú

Rodolfo Holzmann

El piano

Carlos Floriani

Actividades musicales en Argentina

Vida musical en el extranjero

Nuestra Música. Año IV. N.º 14. Abril de 1949. México D. F.

El nacionalismo y la música mexicana de hoy

Jesús Bal y Gal

Breves notas sobre la Petenera

Vicente T. Mendoza

La educación musical en México

Luis Sandi

Actividades musicales

Noticias

Revista Bimestre Cubana. Vol. LXII. Julio-Diciembre, 1948. La Habana.

Preludios étnicos de la música afrocubana

VII.—Los bailes de los negros

Fernando Ortiz

The Musical Quarterly. Vol. XXXV, N.º 4. Octubre de 1949. Nueva York.

Editorial

Paul Henry Lang

The Musical Springs of Goethe's poetry

Frederick W. Sternfeld

The family van Beethoven

Donald W. Mc Ardle

The mind of the young Berlioz

Jacques Barzun

New light on the last years of Carl Philipp Emanuel Bach

Dragan Plamenac

Musicology and its founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818)

Wolf Frank

Current Chronicle

Reviews of books