

# REVISTA MUSICAL CHILENA

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



XL  
VERANO 1950-1951

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

AÑO 6.º      Santiago de Chile, Verano de 1950-1951      N.º 40  
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

## SUMARIO

### EDITORIAL

- Discutible Internacionalismo de la S. I. M. C.* . . . . . 5
- DOMINGO SANTA CRUZ.—*Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach* . . . . . 8
- EUGENIO PEREIRA SALAS.—*La Música Chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX* . . . . . 63

### CRONICA

- Actividades Chilenas* . . . . . 79
- Actividades Extranjeras.* . . . . . 87

- CONCIERTOS . . . . . 101

### EDICIONES

- Partituras* . . . . . 122
- Libros* . . . . . 127

- REVISTA DE REVISTAS . . . . . 132

## 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.—Victor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Ernesto Lederman, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—José Verdugo, delegado del Ballet.—Secretario: Alfonso Izzo P.

*Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz*

UNIVERSIDAD DE CHILE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
MUSICALES  
DE LA  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

COLECCION  
DE  
ENSAYOS

MONOGRAFIAS SOBRE FOLKLORE MUSICAL,  
PERSONALIDADES Y ASPECTOS DIVERSOS  
DE LA MUSICA NACIONAL Y EXTRANJERA,  
A CARGO DE DESTACADOS MUSICOGRAFOS

En venta en las principales librerías

PEDIDOS A  
AGUSTINAS 620  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES  
SANTIAGO DE CHILE

## EDITORIAL

### DISCUTIBLE INTERNACIONALISMO DE LA S. I. M. C.

**L**A candente actualidad de este problema, ha obligado a la Revista Musical Chilena a recogerlo, para formular por su parte algunas observaciones, que por venir de un órgano de publicidad latinoamericano, adquieren un especial significado frente a lo que ya se ha afirmado con respecto a la verdadera crisis que afecta a la S. I. M. C.

Los reparos ya formulados por autoridades como el Dr. Gradenwitz en *Music Review*, las protestas elevadas ante el congreso de Palermo por la Sección Norteamericana y las hechas por medio de otras publicaciones, se dirigen principalmente a censurar el sectarismo imperante en el seno de la S. I. M. C. de lo cual debe responsabilizarse principalmente a su actual Consejo Directivo. Este se traduce, en primer lugar en el desequilibrio que existe en el trato que reciben las diferentes Secciones integrantes de la S. I. M. C., entre las cuales, sin lugar a duda, se distinguen dos grupos: las que cuentan con el favor de sus directores y aquellas que están expuestas a un constante olvido. Razones geográficas pesan en forma especial para acentuar este fenómeno y para servir de excusa al negligente trato que reciben.

Cabe analizar en primera instancia, recurriendo a los hechos, la órbita misma de acción determinada por los festivales celebrados, desde la fundación de la Sociedad (1922) hasta el presente, para constatar que éstos no han rebasado, sino que en contadas oportunidades, los límites del continente europeo.

1923 Salzburgo  
1924 Praga  
1925 Venecia  
1926 Zürich  
1927 Franckfurt  
1928 Siena  
1929 Ginebra

1930 Bruselas  
1931 Oxford  
1932 Viena  
1933 Amsterdam  
1934 Florencia  
1935 Praga  
1936 Barcelona

1937 París	1947 Copenhague
1938 Londres	1948 Amsterdam
1939 Varsovia	1949 Palermo
1940-41 Nueva York	1950 Bruselas
1946 Londres	1951 Franckfurt

Como puede observarse, sólo la imposición de la segunda guerra mundial, permitió la realización de los Festivales de 1940-41 en Nueva York. El resto se ha celebrado dentro de la órbita europea, dejando totalmente de lado a países afiliados a la S. I. M. C., como Argentina, Australia, Brasil, Bulgaria, Chile, China, Egipto, Grecia, Hungría, India, Israel, Japón, Portugal, Rumania, Sudáfrica y Turquía.

El evidente dominio que ejercen los países europeos en las deliberaciones y congresos de la S. I. M. C. como también en su Consejo Presidencial, son los factores que han inclinado la balanza hacia la órbita de este continente y su justificación, la socorrida excusa de los altos costos de movilización que importaría a los europeos la celebración de Festivales en el extremo oriente o América. En el hecho que la última de estas reflexiones esté basada en lo que conviene a un europeo y no al americano o al oriental que deba movilizarse hacia el Viejo Continente, estriba la unilateralidad del problema y engendra un verdadero círculo vicioso. La dificultad de movilización hacia Europa impide a las Secciones apartadas de este Continente, el enviar delegaciones a los Congresos anuales de la S. I. M. C. Esta falta de representación de los países alejados, constituye ausencia de voz y voto en favor de sus propios intereses y por lo tanto significa la primacía de los contrarios.

No queda entonces sino resignarse al hecho, o introducir las necesarias enmiendas en los estatutos de la Sociedad, para que pesen en igual forma los intereses de todos los países aceptados en sus registros. Parecería más aceptable la última de estas soluciones para que así se haga justicia a tantas Secciones que contribuyen con las mismas cuotas anuales que las favorecidas a los gastos de la Sociedad y que dentro de sus propios países realizan una labor tanto o más interesante que muchos de estos últimos, en favor de la música contemporánea.

Consecuencias tan graves o peores que las ya especificadas se desprenden de la labor del Secretariado de la S. I. M. C. Constantemente las secciones alejadas de la sede londinense deben sufrir los perjuicios motivados por tardanzas en la recepción de las comunicaciones oficiales, cuando no se exponen al silencio absoluto que moti-

---

van las pérdidas del correo o tal vez el simple olvido del Secretario. La Sección Chilena, por ejemplo, se vió obligada a no concurrir con obras al Jurado Internacional para los Festivales de Franckfurt, por ignorar la fecha y lugar de reunión de éste, a pesar de las insistentes cartas y cables enviados a las oficinas centrales de Londres solicitando estos datos. Es común que esta misma Sección reciba con un mes de atraso, notificaciones muchas veces urgentes, con plazos de contestación imposibles o comúnmente caducados. Si bien el correo ordinario lleva una carta de Londres a París en veinticuatro horas, no sucede lo mismo con países separados por continentes u océanos. Volvemos a encontrarnos con esa falta absoluta de sensibilidad, que ha impedido a la S. I. M. C. establecer las necesarias diferencias de tratamiento que merecen considerarse dentro de la Sociedad.

Hemos insistido también en el predominio numérico con que figuran en los programas de los Festivales, las obras de los países europeos y dentro de éstos, los de ciertos y determinados compositores. Si en un Festival completo aparece una obra latinoamericana es mucho, tal vez lo suficiente, pensarán algunos de los sectarios orientadores de la S. I. M. C., para cumplir con estos países, perdidos en regiones ignotas.

El estado de cosas provocado por estos hechos, está a punto de hacer crisis y por lo tanto se hace necesario encontrar una solución satisfactoria, a riesgo que si no se da en ella, se produzca un cisma que divida la S. I. M. C. en dos o tres porciones. Si esto último sucediera, creemos que es el momento para que América en general se una y organice para realizar dentro de sus países, Festivales de Música Contemporánea con el mismo espíritu que animó a los fundadores de la S. I. M. C. Se ha esperado mucho y nada se ha obtenido hasta el momento.

# MIS RECUERDOS SOBRE LA SOCIEDAD BACH

(1917-1933)

P O R

**Domingo Santa Cruz**

**P**ARA los que formamos parte de la entidad que en la Historia Musical de Chile se conoce con el nombre de «Sociedad Bach», escribir sus recuerdos es ahondar en la propia vida; ella encarna una parte esencial de nuestras existencias, significa el forjamiento de un espíritu de idealismo en torno de los asuntos musicales y artísticos en general que aún pervive; que permitió quebrar barreras culturales y conquistar para la música una condición de respeto de que no había disfrutado jamás en el pasado chileno. En el año que acaba de terminar, 1950, se enteraron cinco lustros desde que, el 12 de Diciembre de 1925 se cantó en el Teatro Municipal de Santiago, aquel «Oratorio de Navidad» que ha quedado como legendaria victoria de la gran música. A los que cantaron y tomaron parte en esta memorable hazaña (porque fué una proeza de atrevimiento muy grande), dedico estos recuerdos; en ellos asocio, sobre todo, a los que ya no están en esta vida; sus almas nos habrán asistido en tantos momentos en que nuestro esfuerzo pareció perdido y dependiente de un casual destino que invariablemente se volvió en favor de la causa que nos unía.

\* \* \*

I. LOS ORÍGENES.—La fecha en que la «Sociedad Bach» empezó con su nombre y con la regularidad de sus reuniones, no ha sido nunca claramente establecida. Los documentos de 1924 hablan de que ella fué fundada «el último Domingo de Junio de 1917». Mis recuerdos me hacen pensar, mejor, en 1918, pero nunca en 1919 como se desprendería del hecho que en 1929 conmemoramos sus diez años de existencia. Como diré más adelante, 1919 fué el año de mi *Te Deum* y ya la Sociedad llevaba por lo menos un año, si no dos. Tendremos pues como verdad lo que escribimos cuando estábamos más cerca: Junio de 1917. Se inició, en la vieja casa de mi familia situada en la calle San Antonio 530, en un día Domingo, después de almuerzo, en una de esas tardes de sol otoñal. Seguramente, después de algunos preparativos que no recuerdo, Carlos Humeres Solar y yo, que habríamos almorzado juntos, esperábamos a nuestros compañeros. El primero en llegar fué Ricardo Canales Pizarro, luego Guillermo Echenique Correa que apareció acompañado de Wenceslao Vial Ovalle



y de José Ovalle García Huidobro (1). Salvo a este último, a quien yo conocía poco, a los restantes me unía larga amistad, ya fuera desde los años de colegio (con Echenique y Vial), o de relaciones musicales como con Ricardo Canales, o de una gran afinidad espiritual y una verdadera hermandad como era con Carlos Humeres. A la segunda reunión se agregó Luis Vergara Larraín, estudiante de arquitectura, muy conocedor de la música polifónica por haber estado algunos años en el Colegio Pío Latino en Roma. Tal vez en la cuarta sesión, en medio de algunos que vinieron y no volvieron, apareció entre nosotros un caballero alemán, D. Gerardo Wolter, excelente bajo y experto lector de música. Estos fuimos los fundadores de la Sociedad.

Fuera de Wolter, que era mayor que nosotros, todos éramos estudiantes universitarios y nuestra edad fluctuaba entre los 18 y los 21 años. Echenique, Vial, Humeres y yo éramos estudiantes de derecho, Ovalle de ingeniería civil, Canales de odontología y Vergara, como queda dicho, de arquitectura. Es decir que nuestra iniciativa sería en verdad la de un pequeño coro universitario, porque la finalidad de nuestras reuniones fué la de cantar coros a voces solas. No había entre nosotros ningún músico profesional ni estudiante de música. En la primera reunión resolvimos que nuestro coro se denominaría «Sociedad Bach». No partimos, sin embargo, cantando música de Bach, sino que las «Lamentaciones» de Palestrina que yo transcribí y copié de uno de los tomos de la maravillosa edición «Música Divina» de Proske, que nos había facilitado el Maestro de Capilla de la Catedral, D. Vicente Carrasco (2).

Aquí cabría preguntarse muchas cosas: ¿por qué nos reunimos? ¿por qué fué para cantar coros y coros de Palestrina?, ¿por qué estas reuniones se llamaron Sociedad Bach? Estas preguntas son interesantes desde el punto de vista del ambiente musical de entonces, que para hoy, parece casi de la edad de piedra.

Primeramente, el hecho de nuestra reunión se debía a la circunstancia de que pertenecíamos a familias en que se cultivaba mucho la música. No existía la radio, eran poquísimos los conciertos y por ese entonces, se había creado una atmósfera de interés por la actividad coral, sobre todo emanada de la casa de Ricardo Canales y a raíz de una misa, que el compositor D. Celerino Pereira Lecaros ejecutó por esa época, no recuerdo bien qué año.

La casa de la familia Canales Pizarro era ciertamente un centro

(1) José Ovalle falleció en 1923 y Ricardo Canales en 1948.

(2) La edición llamada «Música Divina» de Proske, es la más venerable colección de la polifonía renacentista hecha después de los famosos tomos publicados por el hijo del Mariscal Ney, el Príncipe de la Moscowa hacia 1840.

musical de la mayor importancia. Por el zaguán de la calle de las Rosas 1367 habían franqueado la puerta al ambiente musical santiaguino todos los aficionados que nuestra capital conocía y cuanto artista de renombre vino a Chile en esa época. Las hermanas de Ricardo eran todas excelentes ejecutantes: Laura, que murió por entonces, pianista, Marta, eximia violinista, Luisa, arpista y la pequeña María se perfilaba como talentosa pianista. En casa de ellas se hacía música de cámara constantemente y se cantaban coros a voces solas, corales de Bach, algunas obras polifónicas y composiciones corales de Marta. Casi siempre coros religiosos porque en la familia flotaba un hálito místico muy acentuado.

Frente a estas tertulias musicales, «chez Canales», como decíamos nosotros, se hacía buena música en otras familias que convergían en nuestra iniciativa. En casa de D. José Miguel Echenique, la gran residencia interior en Agustinas 1170, donde hoy está el Banco Central, había también una excelente actividad y reuniones de buena música. Los muy famosos profesores de piano Bindo Paoli y Roberto Duncker Lavalle, maestros de toda la aristocracia de Santiago, habían dejado en todas las casas, en que niñas con talento estudiaban seriamente, la semilla de un repertorio de primera clase, el acervo fundamental de la composición para piano: sonatas de Beethoven, las obras de Schumann y Chopin y también bastante música de Bach.

Así se habían formado otros centros como el de la familia García Huidobro, en la calle Agustinas 1639 y la actividad musical en que crecimos Carlos Humeres y yo. En casa de Carlos había un ambiente sumamente refinado y, debo decir, que él fué quien me reveló la grandeza de la obra de Bach que, por lo general, no se diferenciaba mucho de los ejercicios corrientes para piano en la estimación de la gente de entonces. En la calle Santo Domingo 1318, las hermanas de Carlos Humeres ejecutaban piano en forma excelente y debido a la influencia de Alberto García Guerrero, era ese hogar uno de los únicos sitios en que ya se hablaba de música contemporánea: allí oí por primera vez obras de Debussy y de Ravel.

Dejo para el fin mi propia formación musical, que viene de otra familia aficionada a la música, en que me tocó crecer oyendo buenas obras desde mi infancia: mi madre ejecutaba sonatas de Beethoven y música del romanticismo en piano, mis hermanas tocaban también ese instrumento, sobre todo mi hermana Ana, alumna de Duncker y excelente lectora a primera vista. Mi hermana Inés estudiaba canto y me hizo conocer un buen repertorio de lieder alemanes y franceses y yo mismo, estudié violín en mis años de colegio y aún un año después. En mi casa, como entre toda la gente de Santiago, había una

---

gran afición a la ópera italiana, que era el centro de la actividad musical del año. Ignoro por qué causas tuve distancia a este género desde niño; me parecía vulgar y ridículo y debo confesar que sentía cierta vergüenza cuando veía a mis hermanas y primas, vestidas de japonesas, clavándose puñales con la música de Butterfly. La música me atraía; recuerdo con encanto la que escuchaba desde mi cama, por las noches, mientras los grandes hacían tertulia; cuando en estas veladas venían las sinfonías de Beethoven, a cuatro manos, no perdía nota, sobre todo con la Quinta Sinfonía, que con Carlos Humeres apostábamos en Concón a silbar de memoria...

En los últimos años de colegio, cayó en mis manos al hacer un catálogo de la Biblioteca de mi padre, en Pochay, un libro que me preocupó hondamente: «La musique, ses lois et son évolution», de Jules Combarieu. Fué para mí como un campo maravilloso que se abría. Por vez primera tomé conciencia de la técnica, de su evolución y de lo que había que estudiar para ser un músico. Me dediqué a adquirir biografías y la de César Franck por Vincent d'Indy me impresionó profundamente. Ingresado ya a la Escuela de Leyes y disuelta una pequeña orquesta casera que formé en 1916 (3), resolví estudiar armonía y fuí a buscar al maestro Enrique Soro, gran amigo de mi casa, muy apreciado por mi padre y compañero de mi hermano Gonzalo en el Congreso de Estudiantes de Lima, de 1912.

Soro me acogió con agrado y en 1917 empezamos la armonía, que seguí particularmente con dos clases semanales. Abandoné el violín y con la necesidad de ejecutar mis trabajos, fuí poco a poco progresando en el piano y más aún en el armonium paterno del que, de facto, me apoderé. Largas veladas con mi hermana Ana me permitieron conocer mucha música. En un verano ella me leyó las 32 sonatas de Beethoven y casi toda la obra de Schumann. Ese interés por la música que miraba a su lado mientras ella leía, determinó mi deseo de saber composición y aún de hacer algunos ensayos; Carlos Humeres, a quien los di a conocer, me alentó con los más entusiastas elogios.

Carlos Humeres era para mí la encarnación del buen gusto y de la cultura; ya a los 19 años era un verdadero sabio, había leído tanto y sobre todo pensado tanto, que lo llamamos «el filósofo» y así quedó para siempre catalogado. Fué debido a Carlos que me acerqué a García Guerrero, ese hombre cuya influencia cultísima uno encuentra en la raíz de todas las iniciativas musicales. Alberto García Guerrero

---

(3) En el colegio de los Padres Franceses formé un conjunto de violines y piano que se llamaba pomposamente «orquesta».

---

vió mis primeras composiciones, me alentó y me dió consejos y se propuso enseñarme el piano. Pronto se convenció de la inutilidad de su paciencia: yo no lograba aprender ningún dedaje y leía cada vez en forma distinta; resolvimos entonces que nuestras clases serían de lectura musical y de charla. Me prestó la Revista S. I. M. de París y procuró explicarme los cuartetos de Schoenberg y la técnica de este compositor. Con él escuché obras de Debussy, que ejecutaba maravillosamente y conocía a fondo. García Guerrero vino a relacionarme con Alfonso Leng, con quien de inmediato fuimos grandes amigos. Leng entró al coro de la Sociedad Bach y nunca faltó a sus reuniones. Su palabra serena, su profundo interés por la música y sus destinos, influyeron decisivamente en que nuestras veladas fueran, además de reuniones corales, una especie de academia en que se trataba de todo y en que, entre broma y serio, se hacían proyectos y se pensaba en que la vida musical de Santiago debía ser reformada a fondo.

He insistido, adrede, en este panorama personal y ambiental, para que lo que resultó de la Sociedad Bach tenga sentido. Pero quedan aún dos de nuestras preguntas sin contestar. ¿Por qué fuimos a dar a los coros y a Palestrina? La actividad coral, como ya he dicho, estaba un poco en el ambiente y en cuanto al repertorio coral se juntó la influencia del libro de Combarieu a las visitas muy frecuentes que con Carlos Humeres hacíamos al maestro Aracena Infanta que, ya fuera en la Catedral o en la Merced, nos ejecutaba las obras para órgano de Bach. En la Catedral trabajamos amistad con el maestro de Capilla, el Presbítero D. Vicente Carrasco, uno de los personajes más pintorescos que se hayan conocido en la vida musical de Chile. Era D. Vicente feísimo y desgarbado, y vivía en una permanente lucha con las «consuetas» del Cabildo Metropolitano, con el mal gusto de los canónigos, con los engaños de los cantores, que le llevaban sus libros y las bellaquerías de los niños del coro. Por dentro, D. Vicente tenía un alma angelical, era músico de fondo y vivía leyendo una edición de La Pasión según San Mateo de Bach que llevaba junto al breviario. Cuando componía salía otro ser de él mismo, y su música era en el género de los valeses o de los villancicos danzados de la Pascua. Tomó un gran cariño por nosotros y desde que supo que nos íbamos a reunir, nos prestó libros de los coros que le habíamos oído con Carlos Humeres en las «Tinieblas» de la Semana Santa; los coros que él ejecutaba para darse gusto y zafarse del «Miserere» operístico de un tal Bataglia que preferían los canónigos. Así fuimos a dar en el ascetismo total de las Lamentaciones de Palestrina.

En cuanto al nombre de Sociedad Bach, se lo pusimos, simplemente, por nuestro entusiasmo ante un artículo en que se reseñaba

---

la actividad de la «Société Bach» que en París dirigía el que más tarde fué mi amigo, M. Gustave Bret.

\* \* \*

II. LA PRIMERA ÉPOCA HASTA 1924.—La Sociedad Bach, desde Junio de 1917 estableció reuniones semanales y sus componentes aumentaron. Sin embargo, como nuestra absoluta intransigencia se oponía a salir de Palestrina, gran parte de los que venían, algunos salidos del gremio de los cantantes líricos, no duraban sino una sola sesión y calladamente se quedaban en sus casas. Así fué como nuestro coro resultó formado solamente por gentes de afición musical probadísima. Desde 1918 las reuniones se trasladaron a los Martes por la noche y, sin saberlo nosotros, tomaron todo el aspecto de los antiguos coros de madrigalistas: nos reuníamos en el comedor de mi casa, en torno de la mesa y cantábamos sentados, yo dirigía desde un extremo. Nuestro repertorio se amplió a coros de Mendelssohn, de Wagner (Tannhauser), corales de Bach; pero Palestrina siguió siendo el fondo sólido de nuestras sesiones.

Las reuniones nocturnas solían cambiar de sede y realizarse en casa de Ricardo Canales o de Guillermo Echenique; en esos casos el coro se integraba con voces de mujeres y el repertorio, sin cambiar mucho, se ensanchaba. Después de las reuniones que empezaban y terminaban con el Coral de Bach «Du Friedenfürst Herr Jesu Christ» transformado por Carlos Humeres en un «Lætificat anima mea», era costumbre ir, en corporación, a dejar a su casa a alguno de los socios. Estas peregrinaciones se hicieron famosas, porque era bien raro oír, de repente, por las calles, un coro de tal vez 25 hombres cantando a voces solas: las ventanas se iluminaban, la gente se asomaba, y no dejaron de pasar hechos memorables, como el encuentro con D. José Miguiel Besoaín, el mayor apóstol que tuvo la música en Chile, quien, debajo de un farol, en la calle Manuel Rodríguez, nos esperó y atajó con un bastón, «porque él tenía que ver las caras de esos niños que, de noche, le habían salido al paso con el Coro de los Peregrinos de Tannhauser». Don José Miguel pasó a ser de los nuestros y lo elegimos Presidente Honorario vitalicio de la Sociedad Bach. De edad como estaba, venía a nuestras sesiones y junto con don Vicente Carrasco, se dormían pasadas las once de la noche. Entonces les cantábamos la Canción de Cuna de Brahms. Despertaban a la hora del té, que se servía a media noche y marcaba el comienzo de las conversaciones y de las fantasías.

El coro de la Sociedad se mantuvo siempre como una iniciativa privada y sin ningún formalismo ni documentación; no quedan por

---

eso ni listas de socios ni actas, ni hubo jamás elecciones de Directorio hasta que, a fines de 1923, la entidad se convirtió en una organización pública.

Sin embargo nuestro coro apareció cantando en algunas oportunidades ante auditores extraños. La primera vez fué en un beneficio que se realizó en el Teatro de los Padres Franceses, para el cual se nos solicitó. Resolvimos concurrir y cantar lo que sabíamos: Palestrina. Nada pudo ser menos a propósito, ya que nuestra actuación venía, como es uso en estos detestables actos, a continuación de alguien que decía chistes o sabía alguna gracia. Aparecimos unos doce o catorce, solos en el proscenio: todo fué dar yo la afinación con un diapason y comenzar el ruido que, lógicamente, creció a medida que el auditorio se aburría con nuestras lamentaciones. Terminadas éstas, sin quitar ni una nota, hubo aplausos y lo que para nosotros fué molesto, algunas palabras desagradables. Entonces, a pedido de Guillermo Echenique, resolvimos cantar nuestra larga salmodia tres veces seguidas en castigo al auditorio. La gente, por fortuna, comprendió la lección y, ante el peligro que cantáramos toda la noche, optaron por oír en silencio y dejarnos terminar.

Actuamos también en algunos matrimonios y el 2 de Agosto de 1919, como una deferencia especial hacia mí, aceptaron cantar en el Te Deum que había compuesto para la inauguración de la Iglesia de San Alfonso de los PP. Redentoristas. Esta «mi primera salida» no pasó sin molestos incidentes, provocados seguramente por mi inexperiencia como Director, sumada a la hostilidad sorda y decidida de los elementos profesionales de orquesta de cuerdas, solistas y de coro que hubo necesidad de añadir. Fué la primera vez que encaramos el hecho de que el músico profesional tenía una marcada resistencia hacia el «aficionado» que irrumpe en sus actividades. Nosotros no éramos otra cosa, pese a que mis estudios ya daban cierto derecho a consideración. La obra (que más tarde destruí), era un muestrario de estilos, en que desfilaban Palestrina, Haendel, Bach y se mezclaban a incursiones en lenguajes modernos. Por cierto que ella había sido sometida al dictamen de Carlos Humeres, en un viaje especial a caballo que hice, desde La Cruz a Concón, partitura bajo el brazo, a oír su opinión.

En 1920, a mediados de Septiembre, comenzaron los ensayos de Parsifal que fué cantado en italiano en una excelente versión dirigida por el Maestro Falconi. Para nosotros la oportunidad fué casi como una alusión personal. Nos dedicamos a estudiar la obra, tuvimos reuniones preparatorias y nos sentimos Caballeros del Santo Graal hechos y derechos, por lo que resolvimos hacer un homenaje especial a

---

este acontecimiento que nos llenó de júbilo. Asistimos en masa, al ensayo general, y cuando terminó el primer acto y Parsifal es echado fuera sin comprender lo que pasa, nos pusimos de pie en la platea y cantamos dos o tres corales de Bach que causaron el más grande asombro, no sólo a los demás asistentes al ensayo, sino que, muy especialmente, a los artistas que no podían explicarse el sentido de este homenaje místico dirigido directamente a Ricardo Wagner y no a ellos. Sólo Falconi comprendió todo en el acto y pasó a ser un gran amigo nuestro. La asistencia a los ensayos de Parsifal fué, por lo demás, la causa que me llevó a pedir la baja en el servicio militar, al cual había entrado con toda la juventud de entonces y también lo que originó la expulsión de Carlos Humeres de una oficina en que trabajaba, a la cual no volvió nunca más mientras se tocó una nota de la partitura wagneriana.

Las actividades de nuestra Sociedad Bach se interrumpían de ordinario al llegar los meses finales del año con los trabajos de exámenes, y se reiniciaban en Abril. Así transcurrieron los años hasta 1921 en que ya todos los fundadores fuimos profesionales titulados. La lista del coro de esa época no ha quedado; en ella habría podido verse el desfilar de gente y el retiro de algunos antiguos como José Ovalle (que murió más tarde) y Wenceslao Vial, que dejaron de concurrir a nuestras sesiones. Al mismo tiempo veríamos la importancia muy grande que tomaron quienes encarnaron un verdadero apostolado de la Sociedad. Entre ellos, dos vascos, que se contaron entre nuestros amigos más queridos, ambos hoy día muertos: Vicente Yarza y Tomás M. Ozcáriz. El primero, comerciante y magnífico tenor, excelente músico, pasó a ser el verdadero instructor de las cuerdas altas del coro; Tomás Ozcáriz, cantante de la Catedral, personificó como nadie lo que la Sociedad Bach significaba, fué el segundo Director, el jefe de los bajos y en los años de más tarde el Secretario y dueño de casa de la Sociedad Bach. Ozcáriz, espíritu purísimo, noble y abnegado, era austero y caballeresco, lleno de esa clase de lealtad que sólo se da en las tierras de España. Su nombre debe figurar entre los verdaderos fundadores y promotores de la Sociedad. Junto a estos hombres tuvo también especial papel, como queda ya dicho, Alfonso Leng, que dirigió la Sociedad durante mi ausencia de los años 1922 y 1923.

A fines de 1921 se me presentó la oportunidad de ingresar al Servicio Diplomático, debido al ofrecimiento que me hizo don Luis Aldunate Echeverría de ser su secretario. Para mí, que acababa de terminar los estudios de contrapunto, era una ocasión especial que me permitiría completar la formación musical y ver otros mundos.

Acepté gustoso y partí rumbo a España, apenas dos meses después de obtener mi título de abogado. Después de algún tiempo en París, inicié mis estudios en Madrid con el compositor D. Conrado del Campo.

Entre tanto la Sociedad Bach siguió reuniéndose, pero según después se me dijo, un poco menos regularmente. En todo caso el grupo subsistió y el espíritu dirigido hacia una acción pública se hizo muy visible, especialmente a raíz del movimiento de opinión originado con ocasión del estreno del poema sinfónico «La muerte de Alsino» de Leng, en 1922, y de la aparición de Armando Carvajal como Director de Orquesta, que lo dirigió (4). La idea de dar conciertos sinfónicos permanentes afloró entonces como una meta posible.

\* \* \*

III. LA ORGANIZACIÓN PÚBLICA Y LAS PRIMERAS CAMPAÑAS (1924).—La segunda etapa de la Sociedad Bach, la de su actuación pública, se inicia el 25 de Diciembre de 1923, cuando, bajo la presidencia de Alfonso Leng, se reunió una Asamblea General con 28 socios en la casa de Agustinas 1170, de la familia Echenique Correa. Según reza el Libro de Actas, en mi poder, se eligió el siguiente Directorio: «Director, D. Domingo Santa Cruz W.; Sub-Director y Secretario, D. Guillermo Echenique C.; Tesorero, D. Ricardo Canales P.; Bibliotecario, D. Carlos Humeres S.; Director del Coro de Hombres, D. Adolfo Allende S.; del Coro de Niños, D. Tomás Ozcáriz; del Coro de Mujeres, D. Humberto Allende S.; Consejeros: los Sres. Alfonso Leng, Vicente Yarza, Alfredo Amenábar Ossa, Luis Vergara Larraín y Luis E. Figueroa».

En esta reunión, citada pocos días después de mi vuelta, se me investía nuevamente de la dirección de la Sociedad, pese a que mi regreso era sólo transitorio, porque debía volver a Europa a ocupar una de las segundas secretarías en nuestra Embajada de Berlín (5). En ella me cupo, en nombre de mis compañeros, proponer «el proyecto de ampliación de la Sociedad» porque, «siendo su fin el fomento del arte musical en Chile, ya *había llegado el momento de iniciar el movimiento correspondiente*». Se anunció, también, la creación

(4) La ejecución solemne de la «Misa» de Marta Canales, en la Catedral de Santiago, fué también un hecho trascendental que reveló la posibilidad, en 1922, de grandes oratorios.

(5) En Septiembre de 1922 había quedado convenido con el Embajador D. Alfredo Irarrázaval que se aceptaba mi permuta para su Embajada. Claudio Arrau se ofreció a servirme de guía; mi regreso a Chile era, pues, transitorio y con esa condición expresa.



de «tres coros», hombres, mujeres y niños (este último formado en la entonces Casa de Huérfanos), que darían conciertos públicos. Se habló también de la apertura de cursos y conferencias musicales, «uno de dichos cursos trataría de Historia de la Música y habría otros con temas libres». «Con idéntico fin», el de fomentar el movimiento musical, «se organizaría una sección de propaganda que tendrá por objeto dar a conocer la Sociedad Bach y sus fines y *fiscalizar el movimiento musical de Chile*». Este último aspecto es el que llevaría a la Sociedad a todas sus luchas de más tarde y el que, lógicamente, tenía que ser sumamente poco grato a las autoridades musicales de esos días.

El Acta, que es muy sugerente, dice que el Director «esbozó por último las proyecciones de la Sociedad, entre otras, la formación del *Cuarteto* y de la *Orquesta* y la creación de una *Revista Musical*». Todos aceptaron unánimes estos ideales y acordaron cooperar «con entusiasmo en su realización».

De las amistosas reuniones habidas en mi casa, pasábamos a encarar la acción pública; de ser un grupo de amigos, nos lanzábamos a la formación de conjuntos nuevos, salíamos a la calle en busca de quienes tuvieran el mismo fuego sagrado que nos animaba. El llamado no fué en vano. La unanimidad de votos de la Asamblea tampoco fué óbice, para que algunos discreparan con la nueva modalidad de la Sociedad y se retiraran, «porque se iba a volver sumamente anti-pática...» (6).

Es interesante leer las actas nutridísimas de las numerosas reuniones celebradas entre Diciembre de 1923 y Abril de 1924, por el Directorio: todo fué planeado y dispuesto, por todas partes la Sociedad encontró colaboración y acogida. Don Carlos Silva Cruz, Director de la Biblioteca Nacional, puso el edificio de ésta a disposición de la Sociedad para los ensayos generales; D. Joaquín Cabezas, Director del Instituto de Educación Física, facilitó su local para los ensayos nocturnos de los hombres; la Casa de Huérfanos aceptó la constitución de un Coro seleccionado. La prensa, unánimemente adhirió a la Sociedad y D. Carlos Silva Vildósola, Director de «El Mercurio», abrió ampliamente las columnas del diario a nuestras iniciativas (7).

(6) Uno de los partícipes de este momentáneo cisma fué Luis Vergara Larraín, que no creyó en el resultado de una nueva modalidad en la Sociedad. Como otros, regresó pronto al Coro y luego ocupó los cargos directivos que se detallan en esta reseña.

(7) Entre los más entusiastas propagandistas de ese momento inicial debe recordarse a Francisco Madrid Arellano, crítico del diario «La Nación». Firmaba con el pseudónimo «Mephisto».

Se pidió a Breikopf & Haertel el material completo del Oratorio de Navidad de Bach.

La inauguración oficial de las actividades tuvo lugar en una Asamblea pública, en la antigua Biblioteca Nacional, en donde mismo se proclamó la Independencia de Chile, el día 1.º de Abril de 1924. Bajo mi presidencia y la del Consejo Directivo, integrado por los nuevos directores Sres. Silva Cruz y Cabezas y con asistencia de 124 socios «entre activos y protectores», se llevó a cabo la reunión. Se había invitado por la prensa además, a toda la gente «que se interesara por el desarrollo de la vida musical del país». Estas categorías de socios habían sido creadas en un Reglamento Provisorio adoptado el 4 de Enero de 1924, como pre-Estatutos.

En dicha sesión, que ha venido a resultar memorable por las consecuencias que de ella se derivaron, me cupo, en nombre del Directorio, leer un largo discurso-programa, interesantísimo hoy día frente al desarrollo de nuestras actividades musicales. Si en ese momento nos hubiese sido dado el don de profecía, no habríamos descrito mejor el futuro ni anunciado cosas más utópicas. Eran toda la fe y todo el impulso de un grupo de muchachos de 25 años puestos al servicio de la decisión de reformarlo todo. Con la perspectiva del tiempo, hoy ese mensaje resulta increíble y se explica que fuera acogido con sorna por los que nos miraban desde un pedestal, como eran en general los elementos profesionales de la música, y con sorda irritación por quienes tenían responsabilidades en la vida artística y sentían, de improviso, irrumpir en ella a jóvenes inexpertos y atrevidos. Nosotros, en nuestro entusiasmo, no vimos nada de eso: toda reticencia nos pareció síntoma de actitud retrógrada, toda falta de aquiescencia inmediata, oposición velada.

Este discurso ha sido alguna vez transcrito en parte en artículos. En él había párrafos de una jactancia tan convencida como éstos: «En la vida de la Sociedad Bach se advierte *la línea creciente que caracteriza las grandes obras*», en su plan de acción «la comprensión perfecta de la necesidad social que viene a llenar en nuestro medio»; en otra parte se afirma que la entidad ha abandonado la esfera privada, para realizar una reforma de «*desconocida amplitud*», que ella no debe ser confundida «con los orfeones que mantienen numerosas instituciones docentes y asociaciones gremiales», ella es «ante todo un movimiento, una corriente renovadora de nuestro ambiente», su orientación irá hacia «*una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro medio musical*». Hay que dar a conocer el pasado completo, para que se comprenda el arte actual, hay que trabajar en forma generosa y amplia, no sólo dirigirse a grupos de inicia-

dos, sino a todo el mundo; la Sociedad Bach hará «obra apostólica en este sentido», «creando los organismos musicales sinfónicos, corales, de música de cámara y auspicando todos aquellos medios» que harán que no nos sea necesario salir del país «ni esperar la casual venida de artistas extranjeros para poseer una completa y equilibrada cultura musical». El discurso terminaba con una prolija enumeración de los medios que se pondrían en acción para lograr todo este vastísimo plan. Curioso es notar que se daba cuenta que formaban ya parte del coro 35 mujeres, 90 hombres, 60 niños y 72 socios protectores, (contribuyentes y abonados).

Sólo quienes estuvimos en medio de la euforia de este movimiento o quien lea los artículos con que fué celebrado por la prensa, podrán apreciar cómo estas cosas, dichas en 1924, produjeron de revuelo. El plan quedó lanzado y, cosa curiosa y hasta providencial, todo se encaminó a que fuera cumplido hasta mucho más allá de lo que nuestros sueños pudieron imaginarlo. Hay que pensar que el 1.º de Abril de 1924, todo lo que se dijo era absolutamente quimérico para cualquier persona de elemental sentido común: para nosotros era verdad inmovible que sería realidad. Una de las reacciones lógicas, fué la hostilidad con que, pese a las buenas palabras, se nos miró desde el Conservatorio Nacional; no podía ser otra la resultante de la falta absoluta de diplomacia en el planteamiento de nuestra futura línea de acción. Algunos periodistas, además, con exceso de celo, se encargaron de sembrar la cizaña con molestas comparaciones (8).

La lectura de las actas del Directorio de la Sociedad durante el año 1924 deja la impresión de que este primer período de actividades fué de difícil ajuste interno: problemas en el seno del mismo Directorio, dificultades en el funcionamiento de los coros, poca cooperación a pesar de tanto entusiasmo. Sin embargo todo caminó y ya, a los pocos días de realizada la Asamblea, la Sociedad estaba empeñada en una violenta campaña de prensa en contra de la mala música religiosa. El conocido y entonces prestigioso cantante P. Diego Rojas de la Merced, inflamó nuestra indignación al tratarnos de «dilettanti» y al señalar, con miseria, nuestros sueños y «delirios de arte y grandeza». Don Pedro Valencia Courbis hubo de intervenir, con mayor mesura, y poner tal vez atajo a una actitud aún más violenta de nuestra parte.

El Viernes 11 de Julio se verificó el Concierto inaugural de la Sociedad Bach, en el Teatro Imperio (el Municipal estaba cerrado

(8) El Maestro Enrique Soro, Director del Conservatorio, felicitó por oficio las nuevas actividades de la Sociedad y puso a nuestra disposición un nuevo curso de «Canto Coral».

después de un incendio), y se anunció como el primer Festival de obras de Bach dado en Chile (9). El programa lo componían: Concierto Brandeburgués N.º 3 para cuerdas, un grupo de arias y «Geistliche Lieder» cantados por la soprano Elisabeth Matthei, acompañada por su hermana Lotte, y el concierto para dos pianos y cuerdas en do menor, actuando como solistas Claudio Arrau y Armando Palacios. La dirección orquestal, que estuvo a mi cargo, no me trajo ningún agrado, prometí no volver a tentarme con la batuta y lo he cumplido. Las publicaciones de prensa dan cuenta del éxito inmenso del concierto: teatro agotado, aplausos interminables, entusiasmo eufórico de todo el mundo. Este concierto «tiene tanta importancia y es tan insólito, *en su definitivo aspecto*, que mueve a meditar y consignarse exclusivamente», escribió el crítico de «El Mercurio» FOP (Fernando Orrego Puelma), con ese tono profético que sorprende en todos los artículos con que se congratuló la aparición de la Sociedad Bach.

En el mismo Teatro Imperio, se verificaron, los días 18, 21, 25 y 29 de Julio, cuatro conciertos en que Claudio Arrau, para la Sociedad Bach, ejecutó íntegramente el «Clavecín bien temperado» de Bach, que acababa de presentar con gran éxito en la Meistersaal de Berlín. Me cupo inaugurar estas audiciones con un breve prólogo analítico y precisar el sentido absolutamente diferente del usual con que se realizarían. FOP, aplaudiendo una vez más nuestra valiente iniciativa dijo: «Naturalmente que a pesar de lo importante y trascendental de este concierto para nuestro país, la mayor parte de los dirigentes en la educación musical no asistieron a él» («El Mercurio», 19 de Julio). Armando Carvajal, en un vibrante artículo, exaltó la importancia de las audiciones el 29 de Julio.

La efectiva ausencia de los más connotados elementos musicales que, fuera de Humberto Allende, Armando Carvajal, Adolfo Allende, Werner Fischer, Alfonso Leng y el Dr. Enrique Arancibia, se mantuvieron alejados, y diversos párrafos de prensa con ostensibles alusiones desagradables al Conservatorio, provocó en nosotros una reac-

(9) El 7 de Agosto de 1914, «a las 5 P. M. en punto», el Maestro Enrique Soro hizo una «Presentación de Alumnos» dedicada a Bach; este es el primer concierto de sus obras que cronológicamente podemos anotar. Contenia un concierto para piano y orquesta con José Salinas de solista, el Preludio y Fuga en do sostenido mayor N.º 3 del c. b. t. I Parte), el Aria de la Suite N.º 3 (en violín y orquesta de cuerdas), la Toccata y Fuga en re menor para órgano, transcrita en piano y el Concierto a 3 pianos en re menor con los solistas Osvaldo Rojo, Luciana Matthei y Berta Abadie. El Maestro Soro dirigía y el programa contenía una excelente nota biográfica y crítica firmada por don Luis Sandoval, el recordado autor de la «Reseña Histórica» del Conservatorio.

---

ción muy chilena: nos sentimos menospreciados, y nos afirmamos en una actitud aún más belicosa que la que teníamos. En balde el Maestro Soro, Director del Conservatorio, anunció en el acto y realizó, dos conciertos íntegramente dedicados a Bach, en que estrenó diversas obras solísticas y para solistas con orquesta; recuerdo en ellos el Concierto en re menor para piano y orquesta. La situación de tensión debía ser muy grande, porque fuimos a estas audiciones en grupos y temiéndole algún incidente molesto que, por cierto, no ocurrió. En ellas reparé, por primera vez, en un niño pequeñito y rubio que tocaba violín con un aire de intensa dedicación: era Víctor Tevah. «De ore infantis et lactescentes procedit mel» dijo al verlo Luis Vergara Larraín, con sus latines siempre oportunos y sabios.

En Agosto de 1924 ocurrió un hecho que nos causó gran impresión: el Secretario de la Sociedad, el joven Luis Bahamonde Ruiz, hijo de D. Ruperto Bahamonde, que muy poco después fué Rector de la Universidad de Chile, murió a consecuencias de un tífus. Esta desgracia nos afectó hondamente y trajo un acercamiento hacia la familia de nuestro amigo. De esta amistad se derivó más tarde un decidido apoyo de parte del Rector hacia nuestra Sociedad y sobre todo, de parte de Enrique Bahamonde, Sub-secretario de Educación, que comprendió en forma decidida nuestros propósitos y se convirtió en el más firme pilar de la Sociedad ante las autoridades y el Gobierno. Estas relaciones de mutuo recuerdo y afecto habrían de ser más adelante de muy importantes consecuencias para la música chilena.

Al comenzar esta segunda etapa de la reseña de la Sociedad Bach, dije que yo me encontraba transitoriamente en el país. A fines de Junio de 1924 se me creó una situación difícil en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en cuya Sección Clave trabajaba: de seguro, mis discursos, artículos y campañas, debieron provocar más de una crítica hacia este funcionario de la Legación en España que actuaba en Santiago. El Ministro, D. Galvarino Gallardo Nieto, me notificó secamente que debía optar por irme en el acto a Madrid o permutar el cargo. La Sociedad Bach pudo más y acepté la permuta con Germán Vergara Donoso, el actual Embajador en Buenos Aires y quedé en la Sección Clave hasta mi salida del Ministerio, más tarde. Mi situación se tornó complicada: me había casado en París, y tenía ya desde Enero de 1924, un hijo. Mi suegra, Doña Luisa Lynch de Gormaz me tranquilizó, ofreciéndome su casa, según me dijo, «para que pudiera llevar adelante la obra tan magnífica en que estábamos empeñados». La quinta que ella poseía en la calle Arturo Claro, con una cuadra entera de parque por Antonio Varas, pasó a ser la sede de mil actividades de la Sociedad Bach, que esta admirable señora com-

prendía y ayudaba con la más generosa dedicación. Tuve, pues, la fortuna de encontrar, además de mi propia casa, otra fuente constante de estímulo en mi mujer, artista y música de fondo y en su familia que se ha distinguido siempre por la más alta veneración al arte y a los artistas. A la familia Morla Lynch se debe una parte muy grande de todo lo que pudimos realizar en bien de nuestra cultura musical.

En Septiembre de 1924 acaecieron los sucesos políticos que determinaron la caída del Gobierno de Alessandri y las conmociones que remataron en las Juntas de Gobierno de Altamirano, en la del 23 de Enero de 1925 y en el regreso del Presidente desde Italia. El día en que se disolvió el Congreso, nosotros ensayábamos música polifónica en la Bibliloteca Nacional antigua (hoy sitio del Palacio de los Tribunales), la muchedumbre gritaba y había un gran tumulto en la Plaza Montt Varas. Como nos pareció molesto el acompañamiento, hicimos cerrar las puertas de la Biblioteca, «porque la revolución hacía demasiado ruido...» nuestra actitud fuera del tiempo y del espacio queda retratada en este rasgo de gentes que vivían en otro mundo.

El Miércoles 12 de Noviembre, la Sociedad Bach, en el Teatro Comedia (hoy Lux), en la calle Huérfanos con Morandé, ofreció su primer concierto coral que es tal vez la primera vez en nuestra historia en que un coro a voces solas se presentó en público con obras del Renacimiento. El programa lo formaban: Concerto Grosso en re menor, de Haendel: un grupo de coros que comprendían, F. Roselli, dos «Adoramuste Christe»; Palestrina, «Ave María»; T. L. de Victoria «O vos omnes»; A. Gabrieli, «Filiae Hierusalem»; G. Costeley, «Mignonne, allons voir si la rose» y «Allons gay, gay, bergères»; R. de Lassus, «Fuyons tous d'amour le jeu»; y terminaba con el Concierto en sol menor para violín y orquesta de Vivaldi. La orquesta la dirigía Armando Carvajal, los coros mixtos, yo. Werner Fischer, el solista, tocaba en un Stradivarius que traía personalmente de su inapreciable colección, el socio protector de la Sociedad D. Antonio Antoncich, desde Valparaíso.

El repertorio coral procedía de las colecciones traídas por mí de Europa y de las que habíamos adquirido al Presbítero Valencia Courbis. Todos estos coros, hoy día perfectamente corrientes, comenzaron a divulgarse a partir de estas presentaciones nuestras y del interés con que fueron acogidas. La copia de partes se hacía entre todos nosotros, primero, en un polígrafo casero en cuya fabricación consumimos mucho tiempo y paciencia, y luego en el sistema «Ciclostyle» inglés, antecesor de las actuales máquinas Roneo.

---

Este concierto, novísimo en su género, respondía al propósito de ampliar el repertorio musical abriendo las ventanas del pasado. Por primera vez los siglos XVI y XVII salían de los textos de historia para revelar la grandeza de sus músicos. Por eso, D. Carlos Silva Vildósola, en el editorial de «El Mercurio» de 17 de Noviembre, pedía para la Sociedad Bach el Teatro Municipal, que se nos había negado, y afirmaba que nuestra Sociedad era «el más sólido, más inteligente y más eficaz esfuerzo que hasta ahora se haya hecho para la difusión del gusto musical en Chile». Una declaración así nos llenó de profundo orgullo y partimos en el acto en contra de la Empresa Concesionaria del Teatro Municipal... Artículos de prensa, solicitudes, visitas y gestiones personales, remataron en un memorial impreso que se elevó a la Junta de Vecinos (que substituía a la Municipalidad), «sobre la necesidad de reorganizar la administración y modernizar los rumbos del Teatro Municipal». Este documento, del que existen aún ejemplares, vale la pena de ser leído porque, en algunos aspectos de ese teatro, no hemos evolucionado nada hasta hoy.

El año 1924, año que podríamos considerar de Bach, porque siete conciertos de sus obras, en Santiago, constituyen los verdaderos primeros festivales que se le hayan dedicado a Chile, finalizó una reunión en el Estadio del Llano Subercaseaux, del cual queda una memorable fotografía y con la Primera Asamblea General de Socios que se celebró en la Biblioteca Nacional el día 7 de Diciembre. En esta Asamblea, junto con la Memoria que el Directorio presentó, fueron aprobados los Estatutos de la Sociedad y acordada la petición de personalidad jurídica de ella (10). Los Estatutos fueron muy originales: una especie de gobierno democrático mitigado que aseguraba, por todos los medios posibles, la conservación de los rumbos de la Sociedad y aún la permanencia casi indefinida de su grupo directivo. Desde luego el Directorio duraba seis años en sus funciones y el Consejo, de quince personas, no se elegía libremente, sino dentro de listas que preparaba el Consejo saliente, el Director por su parte, nombraba cinco consejeros. Este sistema, como lógica consecuencia, aseguró a la Sociedad una férrea continuidad sin perjuicio de los muchos cambios que se produjeron a medida que personas venidas de todas partes se revelaron como apóstoles celosos de su obra.

La Mesa Directiva permanente, de seis años, quedó formada por el que esto escribe como Director General (Presidente y Director Artístico); Guillermo Echenique, Vice-Presidente; Carlos Hume-

---

(10) La personalidad jurídica nos fué concedida por Decreto del Gobierno de 22 de Diciembre de 1925.

res S., Sub-Director Artístico; Eduardo Arrau Allende, Secretario; Luis Vergara L., Tesorero y Jorge Urrutia Blondel, Bibliotecario. Arrau y Urrutia habían sido elegidos para sus cargos a fines del año de trabajo. La lista completa de los 15 miembros del Consejo fué la siguiente: Sras. Rosario Echenique de Edwards, Marta Petit de Huneus, Wanda Morla de Santa Cruz, Rebeca Barros de Salinas, Filomena Salas de Orrego, Luisa Larrazábal de Sutil; Srtas. Ana Behnke, Felicitas Subercaseaux y Laura Humeres; Sres. Tomás Ozcáriz, Dr. Enrique Arancibia, Eugenio Pereira Salas, Juan Grimm, Alfredo Amenábar y Alfonso Leng. Este fué nuestro primer Consejo legal.

Los elementos técnicos de la Sociedad, directores de actividades diversas, eran: la Sra. Margarita Th. de Boetsch, y los Sres. Armando Carvajal, Werner Fischer, Humberto Allende y Vicente Yarza.

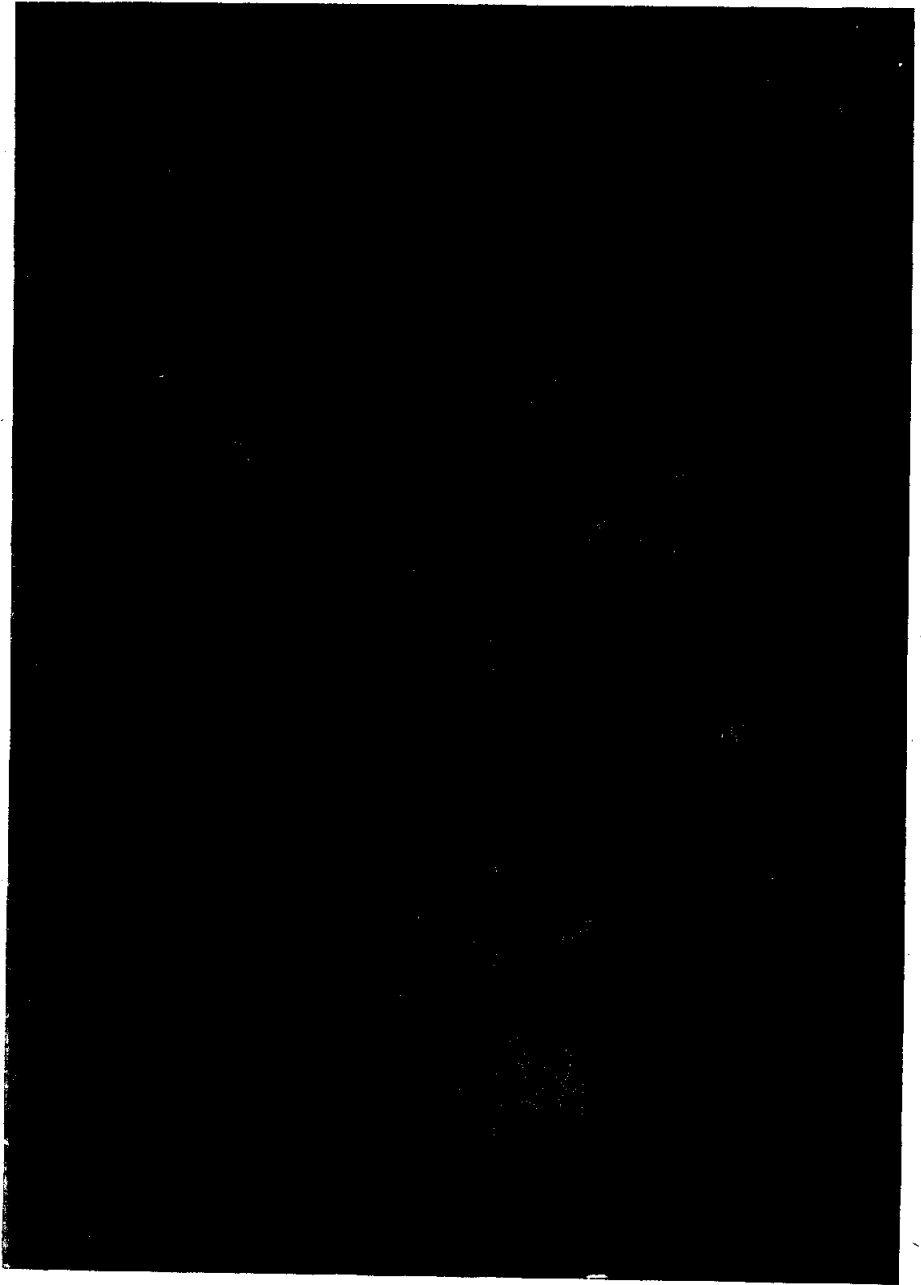
La muy numerosa falange directiva aseguraba a la Sociedad una amplia distribución de funciones. Elementos del coro de mujeres entraban a participar en las tareas directivas generales, señoras y niñas que habían mostrado la más profunda comprensión en el trabajo de la Sociedad durante el año que iba corrido.

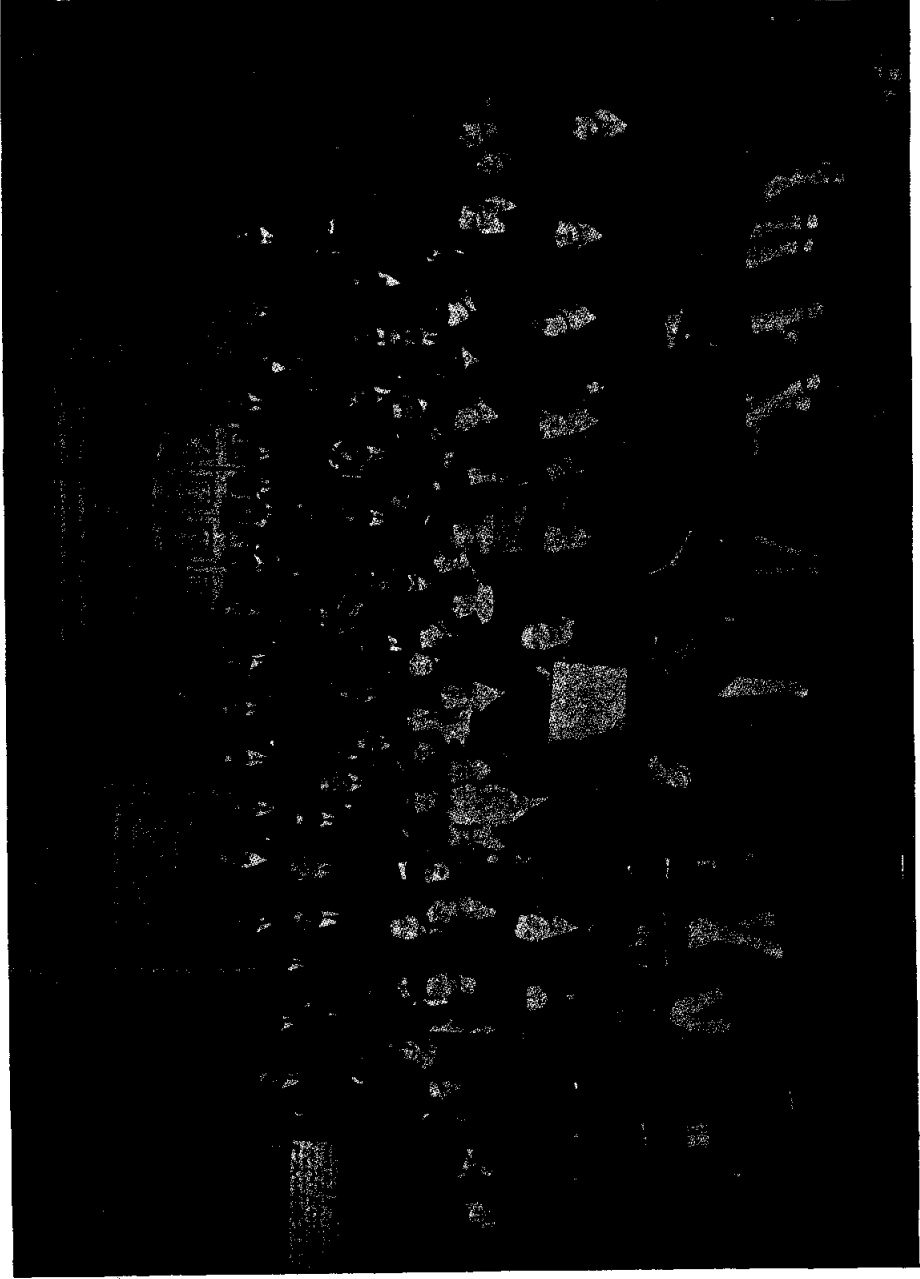
El 18 de Diciembre de 1924 la prensa anunciaba el acuerdo de la Junta de Vecinos de proceder a la reconstrucción total del Teatro Municipal de Santiago, y a poner fin al régimen de concesiones a fin de quedar en libertad de desarrollar actividades culturales de todo género. Fué la primera victoria oficial de nuestra institución.

Carlos Humeres, el 23 de Diciembre daba, en «El Mercurio», la despedida a Claudio Arrau que, de un modo tan generoso, había colaborado con nuestra Sociedad (a nadie se le pagaban honorarios fuera de los elementos de orquesta), y recordaba que había Arrau dado a conocer «a pesar de las protestas» a Schönberg, Bela Bártok «y al visionario Scriabin de la V Sonata» y, sin reparar «en el fastidio de los necios», había ejecutado el «Clavecín bien temperado» de Bach y las últimas sonatas de Beethoven. Claudio fué despedido cariñosamente por todos nosotros en una comida cuyo retrato conservo. Muchas veces, mirando este retrato, he sentido la nostalgia de que nunca más hayamos tenido que agradecerle una visita en la forma como fué celebrada su venida de 1924. El engranaje de los empresarios, el comercio de los conciertos, dieron cuenta de este Arrau juvenil, lleno del espíritu de avanzada y pronto a sacudir la rutina pesada de las audiciones de piano.



De izq. a der. Jorge Iruñia, Carlos Humberes, Domingo Santa Cruz, Eduardo Arrau y Luis Vergara.





Coro mixto de la Sociedad Bach en 1925.

IV. EL ORATORIO DE NAVIDAD Y EL COMIENZO DE NUESTRAS LUCHAS POR MEJORAR LA ENSEÑANZA MUSICAL (1925).—El año 1925 fué otro de los años gloriosos de la Sociedad Bach; grandes cosas se proyectaron y transcurrió con toda suerte de alternativas, para cerrarse con el estreno del Oratorio de Navidad de Bach.

El día 1.º de Enero, en la Basílica de la Merced, nuestros coros ofrecieron lo que, tal vez, sea el primer Concierto Espiritual que se haya dado en Chile. En unas tribunas altas, construidas a la izquierda de la puerta principal, al fondo de la iglesia, a las 11 de la mañana se dió comienzo al siguiente programa: «Tocatta e Ricercare cromático doppio il Credo», de G. Frescobaldi, en órgano; luego cantamos los «Adoramuste» de Roselli, el «Ave María» de Palestrina y el «O magnum mysterium» de Victoria. En seguida Aníbal Aracena Infanta, que tenía a su cargo las partes organísticas, ejecutó de G. Böhm el coral variado «Christ, der du bist Tag und Licht» y el coral «an Wasserflüssen Babylon» de Bach; luego el coro cantó de Victoria el «Jesu dulcis», el «Christe Dei soboles», de Lassus y el «Filiae Hierusalem» de Gabrieli; el concierto terminó con la Tocatta y Fuga en Fa Mayor de Bach y el Coral en La Menor de César Franck. Cerca de dos mil programas explicativos, con un excelente estudio de Carlos Humeres acerca de la música renacentista, fueron distribuidos.

Durante el período de vacaciones, el Consejo Directivo preparó un ambicioso programa para el año 1925; dos conciertos con participación coral y el Oratorio de Navidad y una doble serie de audiciones sinfónicas y de música de cámara. El 25 de Marzo se aprobaron las bases para la contratación de una orquesta de 60 miembros por un período de tres meses, un mes de ensayos y dos de conciertos, con seis audiciones en que se hablaba de ejecutar obras de Beethoven, Wagner, Strauss, Debussy y Strawinsky... Como un dato curioso anotaré que las primeras partes solistas ganarían un sueldo de \$ 250.— al mes. El Cuarteto de Cuerdas lo organizaría Werner Fischer y Armando Carvajal habría de dirigir la orquesta. La Sociedad Bach no pudo llegar a ningún acuerdo con respecto a la Orquesta, porque el Teatro Municipal, todavía en reparaciones, estaba sin poder ser usado, y el arriendo de otra sala desfinanciaba totalmente el proyecto; a mediados de Junio el Consejo Directivo acordó suspender indefinidamente la iniciativa orquestal. En cuanto al Cuarteto de Cuerdas, se trajo de Valdivia al violoncellista alemán señor Pelz y se alcanzó a anunciar el primer concierto. Súbitamente este artista se trasladó a Buenos Aires sin aviso alguno y la Sociedad tuvo que resignarse, también, a la posposición de su proyecto.

El día 5 de Mayo se verificó el primer concierto con participación de los coros. El programa comprendía el cuarto concierto Brandeburgués de Bach, con Werner Fischer como solista, un grupo de obras polifónicas, más o menos las mismas cantadas en el concierto espiritual del 1.º de Enero y el Concierto en La menor para violín y cuerdas de Vivaldi, con Emilio Tromben como solista. En el desarrollo de este concierto ocurrió lo más extraordinario e imprevisto: cuando Armando Carvajal que dirigía la Orquesta, iniciaba la Fuga del movimiento final del Concierto Brandeburgués, el flautista don Pablo Bonaccini, haciendo un gesto como de cansancio y apoyándose en el hombro de su compañero, cayó muerto en el escenario ante toda la concurrencia. Primero se creyó en un ataque y los miembros de la Orquesta lo condujeron al interior del Teatro, luego vimos llegar apresuradamente al Dr. Manuel Torres Boonen, gran aficionado a la música, quien, con gran consternación nos comunicó la muerte instantánea del músico.

La concurrencia, atónita y desconcertada se puso de pie y me cupo a mí, la angustiosísima misión de anunciar la desgracia ocurrida. «El flautista ha muerto», dije simplemente y el teatro se vació en silencio.

Ocurrió entonces, lo más insospechado y característico de la época: vi un grupo de ejecutantes que me miraban llenos de odio, ¿tengo yo la culpa, pensé, de lo sucedido? No, no podía ser, lo que les había herido profundamente, era que había dicho «el flautista» y no «el profesor Sr. Bonaccini. . .» Signo de los tiempos en que ser flautista, violoncellista o clarinetista llevaba una especie de estigma infamante. Si se hubiera dicho «el abogado ha muerto», o «el médico», nadie se habría admirado, pero, en 1925, la gente todavía sentía vergüenza de su profesión musical. La impresión penosa que tuve, encima de la consternación en que todos nos hallábamos, fué extremadamente angustiada. La verdad es que en medio de lo inesperado de las circunstancias no me habían venido otras palabras a la mente y, en el fondo de mi pensamiento, el ser flautista no envolvía ningún calificativo desagradable. El hecho debió tener transcendencia porque conservo un artículo aparecido en «La Nación», en que se defiende mi actitud en la mejor y más noble forma que se podía (11).

El concierto interrumpido continuó una semana después con el resto del programa y se dió al público el derecho de ir, bajo su palabra a pedir a la casa Grimm y Kern el duplicado de las entradas que

(11) Ante la muerte, decía el artículo, no hay retórica, no hay circunloquios, las cosas se dicen simplemente, con las menos palabras posibles.

cada cual había tenido. La concurrencia fué honrada y sin incidentes, llenó de nuevo completamente el Teatro Municipal.

El día 4 de Junio la Sociedad dió un segundo concierto, semejante al anterior, dedicado al siguiente programa: Concerto Grosso en Fa menor de P. Locatelli, un grupo de arias italianas antiguas, de Falconieri, Monteverdi, Cesti, Scarlatti y Marcello, cantadas por M<sup>ã</sup>rta Petit de Huneus y María Pellizzari y la Suite en Re mayor, la N.º 3, de Bach. La orquesta, como siempre, fué dirigida por Armando Carvajal.

A fines del mismo mes de Junio, la Sociedad Bach se vió envuelta en una pintoresca polémica. En un concierto sinfónico se anunció la Sinfonía Doméstica de Strauss, obra que era de las últimas del maestro alemán y se ejecutó la Sinfonía en Fa mayor que este compositor escribió en su juventud. Cumpliendo la misión «fiscalizadora» de la Sociedad, me tocó denunciar el hecho, que, por desgracia, no había sido corregido ni explicado en los programas. La prensa recogió truenos y relámpagos que dejaron en todo caso establecido que la Sociedad Bach no dejaría pasar cosas de este género (12).

La Sociedad dedicó todo el fin de año y, prácticamente, todo 1925, a preparar el Oratorio de Navidad. Entre tanto se nos echó bastante en cara el fracaso de nuestros anunciados conciertos sinfónicos y de cámara, publicados a los cuatro vientos en unos carteles rosados que estaban por toda la ciudad. No dejamos de tener fastidio por esta causa y tuvimos que soportarlo con paciencia (13).

Pero el año, estaba escrito que era de luchas y por el mes de Octubre se enhebró la más grande de todas, la disputa en torno de la reforma de la enseñanza que nos debía llevar a un conflicto sin cuartel con el Conservatorio Nacional de Música. A mediados de ese mes el Gobierno que, no olvidemos, carecía de Parlamento y dic-

---

(12) El hecho, que nosotros juzgamos una superchería, no pasó de un error y luego de una falta de seriedad de parte de quien hacía de empresario, que juzgó más comercial anunciar la Sinfonía Doméstica, obra reciente de Strauss. La polémica, enconada, envolvió a muchos: Casanova se vió atacado por Carlos Humeres, Fernando Orrego P., Jorge Huneus y defendido por uno de sus hermanos y por el inflexible crítico de «El Diario Ilustrado», D. Santiago Cruz Guzmán, que había oído en la inocente Sinfonía juvenil todo el complicado programa hogareño que Strauss envuelve en la Doméstica.

(13) Los carteles y programas de la Sociedad Bach se hicieron famosos y eran inconfundibles, porque llevaban arriba un emblema con la figura de Bach en líneas, y la frase de San Agustín «cantet vir, cantet vita, cantet facta», verdadero escudo de la institución, atravesando un pentagrama con las notas de la melodía en que el coro reconoce la divinidad de Jesús en la Pasión según San Mateo: «Wahrlich, dieser ist Gottess Sohn gewesen» (En verdad éste era el hijo de Dios).

taba Decretos-leyes, promulgó uno, creando pensiones en Europa para los artistas plásticos. En nuestro Coro cantaban varios de ellos, entre otros, el actual Decano de Artes Plásticas, Romano De-Dominicis. La Sociedad Bach, de inmediato se dirigió al Gobierno y encontró excelente acogida para que se dictara una ley análoga para los músicos. Al tomar contacto con las esferas gubernativas pudimos darnos cuenta que la Sociedad Bach gozaba de un gran prestigio y que lo que nosotros pidiéramos sería otorgado. Vinieron entonces a nuestra mente todos los proyectos de mejoramiento del ambiente musical y resolvimos, el día 2 de Noviembre, una larga serie de puntos que comprendían gestiones ante la Facultad de Humanidades y ante el Ministerio de Educación, que iban encaminados claramente a la reforma del Conservatorio, a su elevación al rango universitario y al establecimiento de mecanismos de divulgación de la música. Un Decreto-Ley, que clasificaba las cátedras de la Universidad, acababa de reconocer el carácter de Enseñanza Superior a la Escuela de Bellas Artes, mientras el Conservatorio quedaba relegado, como entidad inclasificable, junto a la Escuela de Ciegos y Sordo Mudos... (14). Ya podrá imaginarse la terrible indignación que esto nos produjo y, emulando a don Quijote, resolvimos partir en batalla contra todo a un tiempo.

Sin embargo, nuestra deferencia hacia el Director del Conservatorio don Enrique Soro, nos hizo concebir la posibilidad de una acción conjunta, que fué preparada por el Profesor Samuel Negrete, que había ingresado a la Sociedad Bach.

Nuestras gestiones, desgraciadamente, no tuvieron éxito alguno. Muchas pequeñas cosas, cuentos y díceres y no pocas faltas de diplomacia nuestras, habían ido creando un ambiente de sorda resistencia en el personal del Conservatorio hacia la Sociedad Bach. Se nos suponía enemigos y dispuestos a acabar con la organización existente. De este modo toda posibilidad de acuerdo desapareció, pese a nuestra vieja amistad con el maestro Soro y a la intervención tranquilizadora de Alfonso Leng.

Al dar cuenta de nuestras gestiones ante el Ministro de Educación, D. Oscar Fenner y ante S. E. el Vice-Presidente de la República D. Luis Barros Borgoño, se produjo la dictación de un Decreto que nombraba a una comisión compuesta por el Secretario General de la Universidad, el poeta D. Carlos Mondaca, el Director del Con-

---

(14) D. N.º 6894 de 22 de Octubre de 1925. Otro Decreto-Ley N.º 701 creó efectivamente y de acuerdo con nuestro pedido, una beca en Europa, beca que fué más tarde, ganada en concurso público, por Jorge Urrutia (1928).

servatorio D. Enrique Soro, el Profesor del mismo establecimiento don Raúl Húgel, el compositor D. Humberto Allende y el Director de la Sociedad Bach que esto firma.

Posteriormente se agregó Juan Casanova, como Director de Bandas del Ejército. Esta Comisión sesionó activamente hasta mediados de Diciembre y elaboró el Decreto-Ley 801 (15) que dispuso una extensa organización de la enseñanza musical, descentralizada en toda la República. Por desgracia, como no indicó un financiamiento especial y los vientos cambiaron, el Gobierno del Presidente don Emiliano Figueroa dejó durmiendo la ley sin cumplirla. De todas maneras las ideas quedaron lanzadas y se habló aún ya de crear una Facultad universitaria para los estudios musicales.

El proyecto de Decreto-Ley aprobado por la Comisión, fué consultado al Consejo de Instrucción Pública (Consejo Universitario), organismo que lo señaló como inconveniente y absurdo en un largo informe debido a la pluma de D. Tomás Ramírez Frías; nada mejor que este documento para demostrar el concepto que la Universidad tenía acerca de la música en 1925. Lo curioso es que el Gobierno, mejor dicho el Ministerio de Educación, no compartió el pensamiento universitario y nos encargó a Humberto Allende y a mí, refundir los artículos del Proyecto de la Comisión con las ideas de la Universidad. Rápidamente hicimos este trabajo y la ley promulgó idéntico nuestro texto. Fué la segunda vez que a la música sirvió mi carrera jurídica.

El año 1925 terminó con la presentación completa del primer oratorio de Bach que se haya cantado en Chile, el Oratorio de Navidad, ejecutado el día 12 de Diciembre, bajo la dirección de Armando Carvajal. Como solistas actuaron las sopranos Graciela Matte de Bell, la contralto Marta Petit de Huneus, el tenor Oscar Jiménez y el bajo Jorge Balmaceda Pérez (16). La obra se cantó en castellano y con eso la Sociedad sentaba una doctrina de que la música dramá-

---

(15) El D. L. 801 de de Diciembre de 1925 establecía el «Consejo de Enseñanza Musical» de Chile, el Conservatorio se llamaría en adelante el «Conservatorio Superior», con jurisdicción sobre los conservatorios regionales, (Valparaíso, Concepción y Valdivia) y las «secciones musicales» que se creaban en los liceos. Este consejo promovería iniciativas de conciertos, fomentaría la composición, las investigaciones, es decir todo lo que hoy existe centrado en torno a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Como expresión del pensamiento de la Sociedad Bach no hay nada más preciso que el D. L. 801. En el curso de los años posteriores todo se encaminó a que se crearan los organismos que él establecía, el Instituto de Extensión Musical es una de las ideas que quedaron en el ambiente, la Facultad de Bellas Artes fué otra.

(16) También las sopranos Guillermina Tinkler e Inés Santa Cruz de Pinto.

tica debía darse en el idioma en que los auditores pudieran comprenderla. El teatro se llenó completamente y el éxito fué extraordinario. Nunca, tal vez, los preparativos de una obra musical habían despertado un celo y una actividad más grandes en los organizadores: los carteles murales eran pegados de noche por nosotros mismos, vendíamos entradas en la calle, y se publicaron artículos en toda la prensa durante muchos días antes y después del Oratorio. La ejecución y la concertación del maestro Carvajal no desmerecieron, a mi juicio, en absoluto del Oratorio de Navidad que me había tocado escuchar poco antes en Europa. Con esto cerramos el año 1925 en forma brillante. La Sociedad Bach clausuró sus actividades con la Asamblea General Ordinaria de Socios de 26 de Diciembre y las elecciones correspondientes del nuevo Directorio.

La Memoria de las actividades de 1925 fué impresa en un folleto con unas feísimas tapas amarillas y rojas; en ella se reseña todo el año y se encarece la necesidad de una Revista Musical para que se conozcan los levantados propósitos de la Sociedad y no suceda que la prensa silencie las actitudes que ella tome, como acababa de ocurrir con la protesta pública que había hecho, por la «vergonzosa ejecución» de la IX Sinfonía de Beethoven cantada sin ensayos y en forma irrespetuosa por elementos de la Temporada Oficial de Opera. La Memoria termina con una larga lista de 188 socios activos, miembros del Coro. Es interesante anotar en la Sociedad la presencia de mucha gente que en lo sucesivo ha descollado en diversas actividades.

Los cantantes del Oratorio, que se pueden ver en una rara fotografía panorámica que parte en ángulo recto la calle Agustinas, agrupan a personas como las siguientes: entre las damas, Marta Petit de Huneus, Lucrecia Moreno Sanfuentes, Filomena Salas, Magdalena Petit, Laura Vergara S. C., Julia Pastén P., Lila Bianchi, Andréa Haas, y entre los hombres, además del grupo de los fundadores, que está en el retrato presidido por D. José Miguel Besoain, de Tomás Ozcáriz, Armando Carvajal, Humberto Allende, Alfonso Leng y los solistas, figuran Benjamín Claro Velasco, Eugenio Pereira Salas, Roberto Humeres, Oscar Dahm, Humberto Barrera, Hernán Gazmuri, Mauricio Mena, Romano De-Dominicis, Simón Perelman, Eduardo Betteley, etc.

\* \* \*

V. LA SOCIEDAD COMO CENTRO MUSICAL, SU CONSERVATORIO Y EL RESULTADO DE SU ACCIÓN EN LAS REFORMAS DE 1927, LA REVISTA MARSYAS.—Bajo la impresión del gran éxito del Oratorio de Navi-



---

dad, el Consejo Directivo planeó brillantes perspectivas para el año 1926: muchos conciertos, entre los cuales, es curioso anotar, se mencionan festivales completos dedicados a Haendel, en Junio; a los italianos antiguos, en Julio; a Schoenberg y Strawinsky (!), en Agosto; a la música chilena, en Septiembre; y a la polifonía española renacentista en Octubre. Todo esto encuadrado entre dos otros festivales Bach: el Oratorio de Navidad, en repetición y un estreno de cantatas a fin de año. Estos planes, manteniendo su actividad, debían sufrir grandes cambios.

En las sesiones del Directorio se resuelve, además, un problema de la mayor importancia: el alquilar una casa para la Sociedad. Sus coros, su secretaría, no podían continuar dispersos. La casa no sólo le daría cohesión íntima, sino que permitiría llevar adelante el anhelado proyecto de establecer cursos y conferencias públicas y hacer de la Sociedad Bach, el centro de mayor vida musical del país. Se habló también de fundar una Revista, cuya aparición quedaba para más tarde. Las señoras Filomena Salas, Rebeca Barros, Marta Petit y Carmen Subercaseaux y los Sres. Guillermo Echenique y Humberto Allende, quedaron encargados de buscar la casa más apropiada. El 15 de Marzo se resolvió arrendar la Casa de la calle Catedral 1747, a la Srta. Laura Palazuelos Maturana, dignísima persona que descendía de uno de los fundadores del Conservatorio que se convirtió en uno de los mejores apoyos de la Sociedad: no sólo allanó cualquier dificultad, facilitó elementos, contribuyó con cuotas, sino que, cuando sabía que la Sociedad pasaba por momentos difíciles, ella misma rebajaba el canon de arriendo. Merece ser recordada con especial agradecimiento y cariño.

El año 1926 comenzó para mí con una terrible desgracia personal: mi mujer falleció el 14 de Abril y con ello mi situación y mis actividades cambiaron radicalmente. Mi naturaleza soportó apenas esta prueba; el trabajo se me hizo imposible y sólo la Sociedad Bach y el cariño de quienes me rodeaban, mi familia y mis amigos, lograron darme alguna resignación. Resolví pues dejar el Ministerio de Relaciones Exteriores en la primera oportunidad obrando de acuerdo con mi afectuoso jefe y buen amigo, el Subsecretario D. Miguel Luis Rocuant y dedicar la totalidad de mi tiempo a la Sociedad Bach. La música pasó desde entonces a ser en definitiva mi actividad y la ocupación fundamental de mi vida.

Durante la temporada del año que me ocupa, la Sociedad Bach ofreció siete conciertos y ejecutó, en la ceremonia inaugural de la Capilla de Cristo Rey, la primera audición íntegra de la Misa «Quarti Toni» de T. L. de Victoria. Los conciertos fueron los siguientes: el

1.º de Enero un Concierto Espiritual, como el del año anterior, en la Iglesia de la Merced; luego, el 3 de Junio una audición privada para los socios, en el Teatro Municipal, con estrenos de Bach, Concierto en Do Mayor, a dos pianos; de W. F. Bach, concierto en Re Menor y obras italianas antiguas para canto. Todo esto a cargo de Marta Petit de Huneeus y Elena Petit de Matte y de María Canales, Felicitas Subercaseaux y Julia Pastén. El 19 de Junio, bajo la dirección de Armando Carvajal, se repitió el Oratorio de Navidad, con la colaboración de la recién formada Orquesta Sinfónica Municipal. El 21 de Junio hubo una audición de canto a cargo de la Sra. Eugenia Schostakowsky. La quinta presentación fué el 31 de Octubre, con la colaboración del distinguido barítono belga M. Armand Crabbé y dedicada a la música francesa, composiciones de Rameau, Grétry, Méhul, Debussy, a las que el Coro nuestro añadió el estreno de un programa con obras de Costeley, Jannequin, Debussy y Ravel. Fué sin duda la primera vez que en Chile se divulgó música coral contemporánea y junto a la de los maestros renacentistas, sus precursores. El 6 de Noviembre los mismos elementos, Crabbé y los coros, ejecutaban obras de Bach, Haendel, Gluck, Debussy, Respighi, Pizzetti, de Falla y obras polifónicas de Palestrina, Victoria y Lassus. El 25 de Noviembre, en su séptimo concierto, la Sociedad se atrevió a presentarse, por primera vez, en una audición coral íntegra, con un programa que repetía todo lo mejor de su repertorio, con obras que abarcaban desde fines del siglo XV hasta Debussy y Ravel, más un pequeño confite popular en los «Bateleros del Volga» de Balákireff. Naturalmente, en este panorama, como era costumbre, se saltaba del siglo XVI al XX. Nuestra dedicación concreta era la polifonía antigua y lo de hoy. Esfuerzo muy grande fué el concierto del 31 de Octubre, que se verificó al día siguiente del estreno de la Misa Quarti Toni; ambas audiciones fueron simultáneamente preparadas. La existencia, ese año, de la Orquesta Sinfónica Municipal que, dirigida por Carvajal dió una serie de conciertos, nos dispensó de toda ejecución instrumental fuera del conjunto requerido por el Oratorio de Navidad.

Aparte de esta intensa actividad de conciertos y el fenómeno de cohesión que trajo la casa de Catedral 1747, la actividad pública de la institución fué mucho menor que en 1925: el año era de «hacer un aro» constitucional, en medio de la agitada sucesión de cambios que el país sufrió entre 1924 y 1932. D. Emiliano Figueroa encarnaba la vuelta a los antiguos presidentes patriarcales, su Ministro de Instrucción, como se le llamaba entonces, D. Alamiro Huidobro, nos miraba como una peligrosa asociación de gente sin sentido común. El Con-

---

servatorio, por su parte, herido y alarmado por la embestida de 1925, había persuadido al Ministro que todas las disposiciones del Decreto-Ley 801 eran quimeras absurdas e irrealizables. «Ese joven Santa Cruz parece ser un poco loco», dijo el Ministro a nuestro excelente amigo Enrique Bahamonde, después de una visita mía en que, obediendo un encargo de la Sociedad, le entregué un voluminoso Memorial representándole la ilegalidad de no cumplir el Decreto-Ley y probándole que, si los decretos leyes no valían, ni el Presidente era Presidente, ni él era Ministro. Por Decreto-Ley se había llamado al país a elecciones y en igual forma se acababa de reformar la Constitución de 1833... indudablemente que, decir todo esto a propósito de la música, era locura. En la misma sesión en que se acordó el arriendo de la casa, se menciona ya, como una consecuencia del aplazamiento o fracaso de nuestras gestiones reformistas, la formación gradual de un Conservatorio independiente del Nacional, sin conexión con él, para practicar libremente planes nuevos. Nosotros pensamos, entonces, en el caso de la Schola Cantorum de París frente al Conservatorio, con títulos propios que hiciera cambiar en el futuro, por el precio de su prestigio y de su competencia, los rumbos de nuestro primer establecimiento musical.

En esa misma sesión, Humberto Allende dió cuenta que el Decreto-Ley no había sido cumplido, porque el Ministro «desea formar un Consejo Artístico independiente del Consejo de Instrucción, que abarcará no sólo la música sino todas las artes». Nunca supimos si este proyecto llegó a algo, pero sería el antecedente directo de la Facultad de Bellas Artes de más tarde pedida por la Comisión de 1925.

La actividad docente de la Sociedad se desarrolló por medio de cursos públicos y su organizador fué nuestro consejero, Samuel Negrete Woolcock. Werner Fischer, Humberto Allende, Alberto Spikin, Julia Pastén, Armando Carvajal, Mme. Boetsch, la Sra. Schostakowsky y el propio Negrete, figuran entre los profesores, lo que permite ver que ya la Sociedad contaba con valiosas colaboraciones.

Como acción pública, la Sociedad, en ese año, se dedicó a apoyar entusiastamente la labor de la Orquesta Sinfónica Municipal que, debida al entusiasta apoyo del Intendente Municipal D. Luis Phillips Huneus, logró vivir ese año. La Orquesta fué atacada por los fracasados candidatos a directores de ella, la Sociedad Bach hizo toda clase de gestiones y de publicaciones en su defensa y le facilitó música para sus conciertos. Esta orquesta fué mezquinamente suprimida y como fruto de desgraciadas intrigas, la Municipalidad la estimó «demasiado cara». Dió, sin embargo, la primera verdadera Temporada Sinfónica que Chile haya conocido y fué el peldaño inicial de

---

la brillante carrera de director que ha tenido Armando Carvajal. El repertorio que en ese solo año 1926 se conoció es de capital importancia futura.

Así como el año 1926 fué año de conciertos y de relativa calma exterior, el de 1927 fué de pocas audiciones pero de intensas actividades en otros sentidos: el «Conservatorio Bach», la Revista Musical «Marsyas», las Conferencias públicas, las presentaciones de alumnos, los Concursos de Composición Musical, fueron realidad; ellos se añadieron a intervenciones decisivas de la Sociedad en la organización docente musical en general, en el Conservatorio Nacional, en la Educación Secundaria, etc. . . . Fué tal la actividad de este año, que en el Manifiesto de 13 de Mayo, a que más adelante aludiremos, el Consejo Directivo afirma que la Sociedad Bach, en ese momento ha asumido «de hecho» la verdadera dirección «de los asuntos musicales del país». A su influencia directa, se han debido las «tres primeras leyes de la República que han tocado a la música» (Decretos-Leyes 707 y 801 y la creación de la Dirección General de Enseñanza Artística). También la Sociedad Bach, en 1927, inició un viejo proyecto, que no debía prosperar: la creación de filiales en otras ciudades; sólo Talca, debido al profesor Teobaldo Meza, logró establecer su coro.

Los conciertos comenzaron por la conmemoración solemne del Centenario de la muerte de Beethoven, el 27 de Marzo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. La parte oratoria estuvo a cargo del Dr. Ramón Clarés, quien leyó una bella conferencia, y mía que pronuncié un breve discurso en nombre de los músicos chilenos. Cora Bindhoff, Arnaldo Tapia, Armando Carvajal y Corrado Andreola tomaron a su cargo la parte musical. El 7 de Mayo, la Sociedad ofreció un concierto sinfónico dedicado también a Beethoven, dirigido por Carvajal y con Arnaldo Tapia de solista: Obertura Coriolano, Concierto en do menor y Sinfonía Heroica. El 13 de Agosto los coros de la Sociedad cantaron en el Salón Alemán en Valparaíso (D. Víctor Roepke, cuñado de nuestro recordado amigo Luis Bahamonde, nos costó el viaje). El 3 de Noviembre, en el Teatro Splendid, Helvecia Padlina ejecutó sonatas de Scarlatti y Paradisi; Armando Carvajal (violín), Derosa (flauta) y Arnaldo Tapia, (piano) acompañaron arias de Bach cantadas por Isa K. de Leuschner y Elena Petit de Matte. El Coro Mixto, bajo mi dirección como siempre, cantó una serie de madrigales de Palestrina escogidos entre los más bellos, y desconocidos en Chile hasta entonces. Se cantaron dos veces seguidas para que el auditorio los apreciara mejor. El día 25 de Diciembre se ejecutó un nuevo Concierto Espiritual en la Iglesia de los Padres Alemanes (del Divino Verbo).

Junto a los conciertos se inició un ciclo de conferencias el día en que se verificó la conmemoración de la muerte de Beethoven; los conferencistas fueron: el Dr. Ramón Clarés, que disertó sobre «El significado de Parsifal» y «Lo fugaz en el arte»; Carlos Humeres, sobre «Tomás Luis de Victoria»; Jorge Urrutia sobre «Maurice Ravel y su obra»; Armando Carvajal, acerca de «Cultura Musical Chilena»; Bruno Leuschner, sobre «Hugo Wolf» y «Algunas ideas estéticas de Richard Wagner» y yo mismo sobre «Cl. Debussy y su obra».

Pero, en donde se hizo uno de los trabajos de mayor consecuencia fué sin duda en el terreno de la enseñanza. He dicho antes, que ante la improbabilidad de una reforma total, la Sociedad Bach había resuelto fundar su propio Conservatorio e influir, si se puede decir, por contagio, sobre el medio ambiente. La realidad nos impuso algunas rectificaciones a esta política radical: el alumno que nos llegaba pedía, ante todo, que sus exámenes fuesen «válidos ante el Conservatorio Nacional». ¿Cómo conciliar esta circunstancia que tenía efectos económicos para nosotros con nuestras doctrinas? Una Comisión de Enseñanza del Consejo de la Sociedad, presidida por mí e integrada por las profesoras Cora Bindhoff y Magdalena Petit y los profesores Humberto Allende y Samuel Negrete, examinó prolijamente el problema y llegó a formular un plan de estudios, publicado en la Memoria de la Sociedad de 1927 y que, en sus grandes líneas, es el que hasta hoy día rige el Conservatorio Nacional de Música que lo adoptó en la reforma de 1928.

Comprendió este plan, como dice la Memoria, «más que el fiscal»; dividiendo la enseñanza por primera vez en «grados» o ciclos, contraponiendo la programación rígida de ciertas materias a la flexible de otras que involucran adquisición de habilidades y de técnicas; igualmente la diferenciación clara de las diversas carreras, agregando los estudios paralelos de técnica musical general a las carreras instrumentales (ramos analíticos), y de Historia de la Música e Historia General del Arte, para todos los cursos superiores. La Sociedad Bach establecería sus propios exámenes y, además, pediría los fiscales, para cuya obtención solicitó directamente del Gobierno la validez de sus estudios. El 31 de Marzo de 1927, el Ministro de Educación aprobó el reconocimiento oficial del Conservatorio Bach. El plan se aplicó durante ese año, sin imaginar nosotros que estábamos ensayando la reforma del Conservatorio Nacional. La Memoria a que hago referencia está impresa en el N.º 9 de la Revista «Marsyas».

Otra de las iniciativas importantes del año, fué la realización de nuestro anhelado proyecto de tener una revista musical. De la organización de ella y de su dirección se encargó al Sub-Director de la So-

---

ciudad Carlos Humeres y justamente el día del Centenario de la muerte de Beethoven, vió la luz el N.º 1 de «MARSYAS», como se denominó nuestra publicación, recordando aquel sileno que fué «símbolo patético y sublime del artista». En la revista colaboramos todos: Jorge Urrutia, Filomena Salas, Alfonso Leng, Alberto Spikin, Armando Carvajal, Samuel Negrete, Luis Vergara, Fernando García Oldini, el Dr. Ramón Clarés, etc. y en parte gráfica Ximena Morla, Hernán Gazmuri, Romano De-Dominicis, etc.

En el terreno de las gestiones generales, la Sociedad obtuvo en 1927, éxitos de suma importancia. Se recordará que el año anterior se había consumido en alegatos en pro de la aplicación del Decreto-Ley 801; las sesiones del Parlamento y la revisión de muchos decretos-leyes dieron la convicción de que nuestra ley estaba definitivamente muerta. Sin dejarla de lado, nos interesamos directamente en los proyectos de reforma educacional que se anunciaron en 1927, durante el Ministerio de D. Aquiles Vergara Vicuña. Se trataba de crear la superintendencia de Educación y las direcciones generales en que se dividiría la enseñanza pública, cada una con un consejo propio. En D. Enrique Molina, Superintendente de Educación, encontramos un apoyo a nuestra petición de que la música formara una sección propia y no se la englobara en la Universidad de Chile que no había dado muestra alguna de tener aprecio por sus estudios. D. Enrique nos puso como condición que hiciéramos un sólo movimiento con los artistas plásticos y que seguramente así obtendríamos éxito. Recordé, entonces, mis conversaciones con Carlos Isamitt, a quien había conocido en las reuniones musicales de Humberto Allende; fuí a verlo y juntos empezamos a persuadir de nuestras ideas a quienes hacían los proyectos. Fué éste el comienzo de la alianza plástico-musical y el origen preciso de la futura Facultad de Bellas Artes.

Por fortuna fuimos oídos y la Superintendencia contó con una Dirección General de Enseñanza Artística, primer organismo de su género en Chile. Sorpresivamente, el 12 de Mayo, se designó Director General a D. Alberto Mackenna Subercaseaux; en un primer momento nos sentimos burlados y desconcertados; ¿volvíamos para atrás? ¿era éste el resultado de una maniobra oculta del Conservatorio Nacional, con el cual ya la guerra era sin cuartel? No, supimos que relaciones familiares lo habían impuesto al Ministro y que el nuevo Director General venía animado de los mejores propósitos. Recuerdo, en nuestro apasionamiento, haber ido a visitar a Alberto Mackenna para «pedirle explicaciones» por su nombramiento. Admiro hoy la paciencia y buena voluntad con que oyó mis impertinentes observaciones y cómo supo tranquilizar nuestros temores.

---

Como Secretario de la Dirección General fué nombrado Carlos Humeres y así la Sociedad tuvo desde un comienzo una ingerencia interna en este organismo, del que sólo la Sección Musical del Consejo respectivo logró funcionar y en el cual me cupo, como Director de la Sociedad Bach, ocupar un asiento por derecho propio.

En este Consejo nos encontramos nuevamente con D. Enrique Soro, Director del Conservatorio, con los profesores de ese establecimiento D. Julio Guerra y Américo Tritini y con el entonces Rector del Instituto Nacional, el poeta Carlos Mondaca, nuestro gran y entusiasta colaborador. Las actividades del Consejo duraron pocos meses: el nuevo Ministro D. José Santos Salas las interrumpió para abocarse al estudio de una nueva reforma educacional: estábamos en los tiempos en que cada Ministro hacía de la enseñanza un laboratorio de sus ideas personales.

Para la situación que vivíamos, de extrema tensión, fué útil la existencia de este Consejo. Sociedad Bach y Conservatorio Nacional parecían casi estar por irse a las manos: la conmemoración del Centenario de la muerte de Beethoven había producido un violento incidente en torno a la negativa de materiales y de permisos a ejecutantes que la Sociedad denunció por la prensa, denuncias que culminaron en el «Manifiesto» insertado en «El Mercurio» del 14 de Mayo, documento que refleja, como ninguno, hasta dónde había llegado la exacerbación de los ánimos. El texto de esta publicación fué aprobado por nuestro directorio e insertado íntegramente en el acta del día 13. Armando Carvajal presentó su renuncia como Profesor del Conservatorio, mientras Humberto Allende, situándose en lado opuesto, en una inesperada solidaridad con quienes había contribuido a atacar, renunció a la Sociedad Bach. Su renuncia fué en el acto aceptada.

Las deliberaciones del Consejo permitieron evidenciar que en toda esta polémica no había rencores personales. Los profesores señores Guerra y Tritini ejercieron una amigable mediación y Enrique Soro recibió excusas de mi parte por algunos desbordes en conferencias de la Sociedad y en artículos de Marsyas. De común acuerdo se modificaron aspectos del Conservatorio Nacional y, todo parecía en camino de llegar a reformas graduales y pacíficas, cuando el Consejo cesó de funcionar. Hicimos también gestiones encaminadas a mejorar las condiciones de la enseñanza musical en la Educación Secundaria, a hacer cesar las llamadas clases de «canto» y reemplazarlas por verdaderas clases de música.

Merece también mencionarse aquí la realización del primer Concurso de Composición, en el que triunfaron, con sus trabajos presen-

tados anónimamente Samuel Negrete y Héctor Melo Gorigoytía. El Jurado, que yo presidí, lo integraban Javier Rengifo y Alfonso Leng.

El año no terminó sin un incidente en extremo pintoresco. Por esos días, S. E. el Presidente de la República, General D. Carlos Ibañez, contrajo matrimonio; desde el caso análogo del General D. Manuel B. ynes, nunca había ocurrido algo tan inusitado, todo se dispuso grandiosamente para la boda en el templo de San Agustín. No supimos a sugerencia de quién el Gobierno pidió que el Coro de la Sociedad Bach tomara parte en la ceremonia y así se nos solicitó por oficio. Aun cuando nuestros Estatutos lo prohibían, (17) no pudimos negarnos a acceder y se acordó cantar obras a voces solas y el Primer Coro del Oratorio de Navidad con la orquesta que dirigiría Armando Carvajal a quien se encomendó la música nupcial. Después de un ensayo general al que asistieron los contrayentes, y de las felicitaciones del caso, bruscamente el Gobierno prohibió la concurrencia del Coro y desconoció las tarjetas rompe-filas en la mañana misma del matrimonio. ¿Qué había ocurrido? Unos atribuyeron el hecho a temores de atentados, otros dijeron haber oído a un coronel de Carabineros ponderar la «indisciplina» del coro, porque las voces entraban unas después de otras, en el Ave María de Palestrina... Es muy posible que, dentro de la justa concepción militar, la polifonía fuera ciertamente algo digno de censura. Para nuestra Sociedad fué un hecho insoportable, pese a las explicaciones del Intendente D. Manuel Salas Rodríguez.

El año 1927 terminó con la brillante Memoria a que hemos aludido varias veces; toda ella respira un verdadero orgullo de que la Sociedad, «sin capitales, sin títulos oficiales, sin más divisas que el entusiasmo probado por mucho tiempo en una labor enteramente ajena a toda vanagloria personal y a todo interés mezquino, ella ha logrado conquistar *una situación única* en nuestro mundo cultural».

\* \* \*

VI. LA REFORMA DEL CONSERVATORIO DE 1928 Y LAS NUEVAS MODALIDADES DE LA SOCIEDAD; SE EVITA UN CISMA.—Al comenzar el año 1928, la Sociedad Bach fué sorprendida por un hecho de capital importancia: el Ministro D. Eduardo Barrios, a petición perso-

(17) La prohibición se refería a los «beneficios», que se nos solicitaban cada semana, y a toda actuación ajena a su programa de actividades. Para no atropellar los Estatutos resolvimos que el matrimonio del Presidente pasaba a ser «un concierto dado al Gobierno para que conociera la música polifónica». Los gobernantes de entonces no llegaron a oírla.



---

nal de Armando Carvajal y de Alfonso Leng, había resuelto entrar de lleno en la reforma del Conservatorio, de los estudios musicales y de la vida artística en general. La V Memoria, la de ese año, es muy precisa en narrar los hechos: «Nuestras gestiones últimas, como se detalló en la pasada Memoria General, fueron encaminadas a la reforma paulatina de la enseñanza y se hicieron por intermedio del Consejo de Enseñanza Artística, Sección Musical, que alcanzó a funcionar durante dos meses del año pasado. Nuestra institución se preparaba para continuar sus gestiones culturales, cuando, en Febrero último, el Director General de la Sociedad fué invitado al Ministerio de Educación a formar parte de una Comisión que examinaría un proyecto del Gobierno referente a la enseñanza Musical. Presidía esta Comisión el Ministro D. Eduardo Barrios y la integraban, además, el Director del Conservatorio, D. Enrique Soro, los profesores de este establecimiento Srta. María Luisa Sepúlveda y Sres. Carlos Debuysere y Fernando Waimann y los señores Armando Carvajal, Alfonso Leng y Próspero Bisquertt. En dos sesiones, previo un estudio personal hecho por cada uno de los miembros de la Comisión, se aprobó el proyecto gubernativo con pequeñas reformas». D. Enrique Soro se había acogido a la jubilación y D. Armando Carvajal había sido designado Director después de decretarse la reorganización del establecimiento.

En la sesión del Consejo de la Sociedad, de 22 de Marzo, me cupo dar cuenta de los hechos ocurridos y en ella puede leerse lo que fué verdad: que la reforma se hizo por iniciativa directa del Ministro; natural y lógica en un hombre que había vivido siempre en estrecho contacto con el arte, no sólo en cuanto uno de los más grandes escritores chilenos, sino que particularmente por ser un intelectual de muy amplia cultura. Referí que esta reforma la había sabido, como ya acordada, un día por la calle de boca de Armando Carvajal. Que él mismo, Alfonso Leng y Esteban Rivadeneira eran los promotores de la innovación.

Para la Sociedad Bach, estos hechos iniciaban una nueva etapa: la de la colaboración con el Gobierno y con el Conservatorio; muchos socios y personas allegadas a ella fueron llamados a la enseñanza, entre ellos me contaba yo mismo, que fuí nombrado profesor de Historia de la Música y de Análisis; Carlos Humeres, Cora Bindhoff, Julia Pastén, Samuel Negrete, Werner Fischer, Humberto Allende, Alberto Spikin, etc. Los planes de estudio eran simplemente los nuestros y sobre todo, la concepción estética era la que todo nuestro movimiento artístico había ido imponiendo a través de cuatro años de intensas campañas de prensa y persuasión individual.

---

El Conservatorio pasaba a depender del Departamento de Educación Artística del Ministerio, a cuya cabeza quedó el escritor Armando Donoso y en él prestaron servicio Esteban Rivadeneira y nuestro Sub-Director Carlos Humeres.

En la sesión de 22 de Marzo a que me he referido, di por terminada la gestión que se me había encargado el 2 de Noviembre de 1925. En adelante, la Sociedad «debe abstenerse de toda iniciativa de carácter general que corresponda a las autoridades docentes musicales», ha llegado para ella el momento «de concentrarse en una labor directamente artística, de perfeccionar sus organismos, y de ayudar la obra de reforma a la cual cree ligado el porvenir musical del país». Era éste el lenguaje que nos correspondía.

Esta reforma, ocurrida de carambola, significó la asunción por parte del Estado de muchas de las iniciativas de la Sociedad; gradualmente ellas irían siendo absorbidas por él, hasta llegar, cuatro años más tarde, a tener nuestra institución que inventar modalidades para sobrevivir. La primera consecuencia fué una doble actividad docente, en nuestro Conservatorio y en el Nacional, con la consiguiente congestión de horas de clases y sobre todo, de preparación de clases que íbamos estudiando junto con el desarrollo de los cursos. Falta de personal, tiempo escaso y poco dinero produjeron una merma en la actividad de conciertos. Fuera de una participación de los coros en una velada en la Escuela de Bellas Artes, organizada por su Director Carlos Isamitt, la Sociedad sólo ofreció un Concierto Espiritual en San Agustín, el 16 de Octubre y otro, un Festival Bach, el 21 de Diciembre, en que ejecutó: el Concierto Brandeburgués N.º 3 en Sol mayor (ya tocado en 1924), y la primera audición de cantatas hechas en el país, la Cantata 105, «Herr, gehe nicht ins Gericht» y 106 (Actus Tragicus) «Gottes Zeit», ambas cantadas en castellano. Solistas fueron la soprano Adriana Herrera de López, contralto Marta Petit de Huneus, tenor Oscar Jiménez y bajo Lautaro García. Este concierto fué dirigido por Armando Carvajal.

A solicitud de la Sociedad, se estudiaba desde el año anterior el cumplimiento del Decreto-Ley de Pensionados en Europa. Aprobado un reglamento hecho por nosotros, se verificó el Concurso y fué becado el joven compositor y activo socio Bach, Jorge Urrutia, Secretario del Conservatorio, quien partió a París en Septiembre de 1928.

El Conservatorio Bach continuó con éxito, pero la Revista Marsyas fué suspendida a solicitud del Departamento de Educación Artística que deseaba que una sola publicación sobre arte reuniese todas las fuerzas del momento. La magnífica «Revista de Arte» de

1928, por desgracia, sólo duró un número y en cambio mató para siempre nuestras publicaciones. Fué ésta, sin duda, una grave equivocación que cometimos y que solemnizamos en un pacto escrito con el Ministerio que no paró mientes en el perjuicio causado, ni pensó en ayudarnos a repararlo.

Un dato digno de recordarse es la petición de la Sociedad al Ministro de Educación para que establecieran los Festivales periódicos de Música Chilena, iniciativa que tardaría veinte años en realizarse.

Con el año 1929, la Sociedad sigue el camino de buscar su perfeccionamiento interno y de ayudar las tareas reformadas del Conservatorio, salvado milagrosamente de la absurda clausura con que el Ministro D. Pablo Ramírez paralizó la enseñanza de las artes plásticas y estropeó el camino paralelo de las reformas. Las consecuencias de este desatino las palpé como nadie más tarde, al ser Decano de la Facultad de Bellas Artes y ver que no se pudieron arreglar algunos aspectos de la enseñanza. Nunca ha habido una época más bochornosa para el Ministerio de Educación como el período del Ministro Ramírez, todo se hacía en las sombras y se resolvía en corrillos de compadrazgos; en ellos se planeó el envío en masa de los jóvenes artistas plásticos a Europa, clausurando la Escuela, en vez de hacer todo gradualmente y por etapas. Isamitt, con persuasión y Carvajal, con energía, supieron imponerse ante quien demolía bibliotecas para construir piscinas y lograron conjurar el cierre del Conservatorio. Este período, que nosotros asimilábamos al gobierno de Calígula, nos hizo ver los peligros de la dependencia directa del Ministerio de Educación. Sin una tradición larga de respeto por las artes, todo estaba a merced del capricho del Ministro, y no sólo de él, sino del de los amigos y allegados que tenía. Más tarde podría fatalmente ser el arte el pasto de los políticos. Volvimos entonces nuestros ojos hacia la Universidad de Chile, que había sufrido también vejaciones y que proyectaba su autonomía como único medio de poder enseñar y no ser juguete de las contingencias arbitrarias. Nos acordamos que D. Andrés Bello la había inaugurado protegiendo las ciencias, las artes y las letras, ¿podría ella amparar la música?, ¿había ya la música llegado a ocupar el sitio de un arte y de un arte que no era infamante en su ejercicio? En el Ministro D. Mariano Navarrete C., viejo general retirado, hombre ecuánime y cuidadoso, encontramos la persona que oyó nuestros temores dichos con ruda franqueza y los comprendió. No era él un entendido; tan poco sabía, que conservo una tarjeta suya, firmada, pidiéndome lo excuse «ante el señor Monteverdi» por no poder ir a una conferencia que yo daba acerca del gran Claudio y de sus óperas. . . pero «estos niños», como nos decía, «iban tras de

---

cosas nobles y desinteresadas», nos recibía y a su iniciativa se debe que don Gustavo Lira, al hacer el Estatuto Universitario de Noviembre de 1929 pudiera crear la Facultad de Bellas Artes y quitar al Ministerio de Educación la ingerencia directa de los asuntos artísticos, con los cuales había ensayado cuatro regímenes en menos de dos años.

En todas estas conversaciones me cupo intervenir más bien como Profesor del Conservatorio que como Director de la Sociedad, pero ya se me había identificado de tal modo a las campañas que veníamos haciendo, que, en verdad mi palabra fué siempre escuchada como si ella envolviese una delegación especial suya. La Memoria VI, correspondiente a 1929, deja muy en claro que la Sociedad «se ha abstenido de participar en las discusiones relativas a la reforma del Teatro Municipal y de la organización de la Dirección General de Enseñanza Artística». Esta Dirección había resucitado el rótulo de la época de Alberto Mackenna al ser liquidado el Departamento ministerial que funcionaba en la calle Moneda al llegar a Amunátegui. Carlos Humeres debe recordar el pintoresco salvataje de la Biblioteca del Departamento, sacada a media noche, en mi propio coche y trasladada de facto a la Escuela de Bellas Artes, en donde hasta hoy están los libros de arte que se habían adquirido. Había el temor de que el Ministro Ramírez los dispersara como había ocurrido con la Biblioteca del Instituto Nacional.

Los años 1928 y 1929 fueron pobres de conciertos para la Sociedad Bach, además, por una causa muy lógica: porque Armando Carvajal, en el Conservatorio, emprendió la excelente serie de audiciones de esos años, en el primero de ellos con la Orquesta Sinfónica que reunió el Departamento de Educación Artística y en 1929 con los bellísimos conciertos que se realizaban en el mismo Conservatorio. Todo nuestro sueño de buenos programas, de amplitud de repertorio, de novedad, estaba realizado y en mucho mejor forma. La actividad de Carvajal en el Conservatorio en esos años no podrá ser nunca bastante realzada, fué de una abnegación total, de una dedicación absoluta aún a costa de sus propias condiciones de vida y de su salud.

No obstante todo este aparente eclipse de la Sociedad Bach nunca pensamos en clausurarla. Las cosas estaban muy frescas, la reforma era demasiado inestable, y se sabía que en cualquier momento, todo este bello sueño podía volver atrás. Si no, ahí están las violentas arremetidas en la Cámara de Diputados en contra del Conservatorio reformado y de la Sociedad Bach, ocurridas en Diciembre de 1928 y Enero y Febrero de 1929. Ellas crearon, sin embargo, una sensación algo molesta entre nosotros y el Conservatorio: se nos identifi-

caba demasiado y, confieso, me sentí incómodo en mis actividades docentes durante bastante tiempo.

Por otra parte, en el seno mismo de la Sociedad Bach, se había producido un principio de cisma entre los que veíamos su futuro cada vez más estricto y más musical, más «profesional», y los que querían conservar el antiguo ambiente de camaradería y amistad, sin tantas exigencias ni reglamentos. El 14 de Agosto de 1929 comenzaron reuniones puramente de socios, frente a las asistencias corales obligatorias; estas reuniones llamadas «sociales», en que participaron escritores, pintores y músicos, fueron a rematar, al año siguiente, en la fundación de la «Sociedad Amigos del Arte», que arrendó la vieja «Posada del Corregidor» y cuyos promotores fueron Filomena Salas, Marta Petit, Carlos Humeres, Guillermo Echenique, Sergio Larraín G. M. y muchos otros. La desaparición de Marsyas nos había llevado también a una discusión larga, en la que no pudimos llegar a acuerdo, en el sentido de que la Sociedad Bach volviese a su revista, pero transformándola en una publicación general sobre arte, idea que a muchos nos pareció fuera de la índole puramente musical de la Sociedad. La Sociedad Amigos del Arte publicó el periódico «Más», que es idéntico en espíritu y distribución al actual «Pro Arte».

La situación económica de la Sociedad Bach ya era crónicamente difícil. El Conservatorio Bach, que debía ser una ayuda, se costeaba pero no daba utilidades debido a que nosotros no queríamos explotar a nuestro profesorado; teníamos, desde 1928 subvención fiscal que llegaba a \$ 12.000.— anuales y se nos había decretado la exención de impuestos, pero, a pesar de todo, nuestros gastos eran subidos. Las tentativas de interesar a personas acaudaladas para que nos dieran cuotas a fondo perdido, fueron infructuosas. Solo doña Luisa Lynch de Gormaz respondió generosamente, organizando una Exposición de Arte Japonés, con su colección privada, cuyo producto fué obsequiado a la Sociedad Bach.

Todo esto hizo que nuestras audiciones fueran pocas. El 31 de Mayo, bajo la batuta de Armando Carvajal, Director del Conservatorio Nacional, nuestros coros tomaron parte en un concierto en que se ejecutó el Concerto Grosso N.º 6 de Haendel, se repitieron las Cantatas 105 y 106 (Actus Tragicus) de Bach, y de este mismo maestro se cantó el Coro inicial de la Cantata N.º 38, el Coral variado «Aus tiefer Noth». El 19 de Agosto en la Sala de Conciertos del Conservatorio, se verificó un concierto-conferencia en que me cupo disertar acerca de «La polifonía profana en el Renacimiento» y dirigir un grupo de madrigales y canciones francesas. Tres de los más bellos madrigales de Palestrina y el extraordinario «Itene, o miei sospiri» del

Príncipe Gesualdo de Venosa fueron cantados, junto a varias obras de Jannequin, Costeley y Lassus. El 25 de Noviembre, en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, dimos un Concierto Espiritual en que nuestro amigo Aníbal Aracena Infanta ejecutó obras de Bach para órgano solo y acompañó arias de la Pasión según San Mateo cantadas por Marta Petit de Huneeus y Adriana Herrera de López. El programa se completó con motetes de la polifonía española del Renacimiento: Tomás Luis de Victoria, Cristóbal Morales y Francisco Guerrero.

Con el año 1929 terminó, por vez primera y única, el largo período de seis años que los Estatutos asignaban al grupo permanente del Consejo Directivo; hubo, por consiguiente elecciones generales, que no dejaron de inquietarnos porque en ellas afloraron las tendencias a que ya me he referido, de una Sociedad Bach más específicamente musical o más amplia en sus orientaciones.

Para la Presidencia y Dirección Artística (Dirección General), fuí reelegido y, juntos volvimos a quedar en el Directorio, Luis Vergara L. como Vice-Presidente y Carlos Humeres como Sub-Director Artístico. En el Consejo siguieron las infatigables y permanentes colaboradoras Marta Petit y Filomena Salas y los directores Guillermo Echenique, Tomás Ozcáriz, Samuel Negrete y Vicente Yarza. Entraron al Consejo María Aldunate Calvo, Enrique López Lawrence y Adriana Herrera de López. Estos tres consejeros fueron dentro de poco nombrados en cargos permanentes.

\* \* \*

VII. LA UNIVERSIDAD DE CHILE ASUME LA DIRECCIÓN DE LA VIDA MUSICAL; LA SOCIEDAD VUELVE A SU ORIGEN CORAL.—El 31 de Diciembre de 1929 fué organizada la Facultad de Bellas Artes y disuelta la Dirección General de Enseñanza Artística, con esto pasó a la Universidad de Chile, hecha autónoma, la tuición total de la música y de las artes plásticas. Este definitivo giro de nuestras cosas, sin embargo, no dejó de causarnos inquietud porque la Universidad no era la de hoy día y la Facultad, por otra parte, se establecía sobre bases muy peligrosas, como era el maridaje con la Escuela de Bellas Artes, reabierta a espaldas de los pensionados y por lo tanto de todo el ambiente moderno. Además, como un resguardo contra quienes debíamos ser considerados individuos peligrosos, se nos imponía una larga lista de personalidades como Miembros Académicos, en la que figuraban nuestros más enconados adversarios, junto a algunos excelentes amigos y a señores que no se acertaba bien a saber por qué estaban allí. Sin que quedara constancia en las actas, acordamos

abrir bien los ojos y vigilar. Muchos artistas plásticos, además, lo pedían desde Europa, sobre todo a nosotros que fuimos incorporados al Claustro Universitario junto con establecerse la Facultad. El Rector no tenía mucha confianza en nuestra posición y Armando Carvajal se había dirigido a Europa, enviado por el Gobierno a visitar establecimientos y adquirir los valiosísimos materiales de estudio que trajo.

La VII Memoria, correspondiente a 1930, define el año con precisión y claridad, diciendo: «El año que termina se caracteriza, ante todo, por una intensa reorganización dentro de la Sociedad. A juicio de este Consejo, la institución ha pasado ya a una etapa de trabajo artístico más preciso; han desaparecido las causas que la habían obligado a intervenir en asuntos que competían a las autoridades artísticas docentes, lo que se traduce para ella en la obligación de consagrarse al perfeccionamiento de sus organismos, abandonando todo aquello que, artísticamente, no tenga una justificación evidente».

Esta declaración, tan categórica, está en perfecta consonancia con el Manifiesto de 13 de Mayo de 1927, en que el Consejo deplora reiteradamente el que la Sociedad se haya visto arrastrada a ocupar una situación que, ella reconoce antes que nadie, debe corresponder a las autoridades del Estado y no a una entidad particular. Estos, y otros documentos, igualmente explícitos, desvirtúan toda aseveración que haya podido hacerse (y se hizo más de una vez en el Parlamento), de que la Sociedad Bach se hubiera fundado para adueñarse del Conservatorio o de los cargos oficiales. Si éstos cayeron en muchos de sus miembros, y si aún muchos de ellos siguen dirigiendo actividades musicales, fué porque los acontecimientos arrastraron a nuestra Sociedad y porque en ella se revelaron personas determinadas, luchábamos por ideales y, una vez conseguidos éstos, nos retirábamos a la Sociedad Coral que habíamos sido y que, ahora, con mayor experiencia, queríamos hacer en excelente forma.

La Sociedad recogió velas en todo sentido: el 12 de Marzo de 1930, se resolvió clausurar el Conservatorio Bach, porque, formado, «como manera de ir preparando un nuevo ambiente para los estudios musicales», era algo «que ya no se justificaba». Se pensó dejar la casa de Catedral 1747, pero la generosa propietaria Srta. Laura Palazuelos nos rebajó el cánón de alquiler so pretexto de que nos arrendaría sólo una parte de la propiedad y, en el hecho nos la dejó siempre íntegra a nuestra disposición. El 30 de Marzo se aprobó un voluminoso Reglamento para el Coro, que fué disuelto el 11 de Abril y comenzado de nuevo, examinando a cada postulante «como si nunca hubiese pertenecido a la institución».

---

112 personas solicitaron ser admitidas en el nuevo Coro y de éstas, sólo 90 fueron aceptadas, entre las que 43 antiguos socios quedaron dentro. Ser socio y miembro del Coro quedó separado, como calidades. Todos los componentes del Coro debían, en lo sucesivo, seguir un detallado programa de estudios de Solfeo y de Canto, esta última asignatura con don Adolfo Ferroni. De este modo la Sociedad se transformaba en una Escuela de Canto Coral que desembocaba en un Coro Mixto. No es necesario decir que, cumplidas estas medidas, la Sociedad tuvo un Coro más pequeño, pero el mejor y el más disciplinado que nunca formó. «Por primera vez hemos tenido un Coro seriamente disciplinado y del cual podemos estar justamente orgullosos», dice la Memoria al referirse a él. Lo componían sólo 17 sopranos, 13 contraltos, 11 tenores y 12 bajos, en total, 52 personas. Para mí fué un verdadero agrado dirigirlo.

Todas estas reformas trajeron o coincidieron con cambios importantes en el Directorio: Tomás Ozcáriz, nuestro pilar mayor, dejó la Secretaría por haber tomado trabajos personales imprescindibles para su vida y fué nombrado Consejero, reemplazándolo María Aldunate; Samuel Negrete, muy ocupado en el Conservatorio Nacional, fué substituído en el cargo de Tesorero por Enrique López; la Biblioteca quedó a cargo de Adriana Herrera de López; Guillermo Echenique se ausentó de Chile.

El Rector de la Universidad nos autorizó, por Decreto y de acuerdo con Armando Carvajal, para que la Sociedad Bach se reuniera en el local del Conservatorio Nacional cuando lo estimara conveniente.

Como se comprenderá, con estas reformas el nuevo Coro sólo pudo presentarse tarde: el 6 de Julio volvió a cantar en un Concierto Espiritual en la Iglesia de Santa Ana, luego se preparó un programa de madrigalistas italianos que debió ejecutarse en Septiembre y que se aplazó a Noviembre a causa de una enfermedad mía (en cuya convalecencia compuse mi Primer Cuarteto de Cuerdas). El 4 de Diciembre, en la Sala del Conservatorio, nuestro Coro participó en un programa de obras de Arkadelt, Gero, Palestrina, Marenzio, Venosa y Monteverdi, en que tomaban también parte el violinista Josef Matza, Rosita Renard y Adriana Herrera de López. Este concierto fué repetido en su parte coral, el 12 de Diciembre, con una disertación acerca del madrigal italiano y una serie de partes de las óperas de Monteverdi cantadas por Adriana Herrera.

La VIII Asamblea General de Socios se verificó el 15 de Diciembre de 1930 y fué la última reunión normal de todos los miembros de la Sociedad Bach. En ella, como un gesto de deferencia y de agradecimiento a los socios, que habían soportado una dura disciplina, se



acordó suprimir el sistema de las listas para las elecciones del Consejo y, al mismo tiempo, crear una especie de voto proporcional de valor de 10 para los socios protectores y relacionado al número de años que cada socio activo hubiese permanecido en la Sociedad, sin que pudiesen individualmente exceder de 10 en el valor de cada voto. Los consejeros nombrados fueron Marta Petit de Huneeus, Filomena Salas de Orrego, Adriana Herrera de López, Dora Villarroel, Laura Vergara S. C., Guillermo Echenique, Tomás Ozcáriz, Nelson Salvo, Guillermo Cortés, Vicente Yarza y Jorge Ulriksen. La parte permanente del Consejo no debía variar, según lo establecido hasta 1935.

Las perspectivas que la Sociedad enfocaba para el año 1931 eran bastante difíciles, porque ya se aproximaban las medidas provocadas por la gran crisis económica y la subvención fiscal nos fué suprimida por el Congreso. La ayuda que el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, dirigido por nuestro buen amigo Armando Donoso prometía, era bastante incierta, como había podido verse con motivo de la repetición del concierto coral realizado en el salón de Honor de la Universidad de Chile el 12 de Diciembre. Una de las posibilidades de ayuda, que mencionan las actas, es la que vendría de la «Radio del Estado» que entonces el Gobierno creía aún poder establecer. También circulaba entre nosotros la idea muy romántica de creer que el Banco de Chile, que en esos momentos construía el Teatro Central, haría de él, como era el propósito del entusiasta Presidente del Banco y gran aficionado a la música don Pedro Torres, una nueva Sala Pleyel dedicada por entero a la música y no cinematógrafo. Por cierto que el Consejo del Banco no secundó a don Pedro Torres, y su interés por la cultura no pasó de ser una bonita fantasía personal que el apetito de lucro se tragó muy pronto.

VIII. LA SOCIEDAD PROCURA SOBREVIVIR A PESAR DE LAS DIFICULTADES.—Con el año 1931, la Sociedad Bach inició un período en que poco a poco se fué haciendo más evidente la imposibilidad de continuar su obra en ninguno de los sentidos en que la había iniciado: como nervio de la cultura musical chilena ya obraba en plena fuerza el Conservatorio Nacional de Música, entidad de rango universitario, de alta jerarquía, parte de la Facultad de Bellas Artes y coincidente con las mismas orientaciones que ella había auspiciado; los conciertos sinfónicos, después de un breve eclipse, habían sido reanudados por la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos bajo la dirección de Carvajal y con el apoyo de la Universidad de Chile; el Coro de la Sociedad no parecía poder ser estable dado el cambio constante de su personal y menos aún, con quienes lo dirigíamos intensamente ocupados en el Conservatorio; la situación económica, por

---

añadidura era mala. Nos retuvo, sin embargo el ideal de poder realizar buenas ejecuciones corales y la necesidad de mantenernos unidos para defender lo conquistado en cualquier momento en que peligrara. No debe olvidarse que 1931 fué año de graves conmociones políticas y de aguda crisis.

Al comenzar nuestras actividades del año, el Departamento universitario que dirigía Armando Donoso propuso a la Sociedad la realización de seis conferencias históricas que fueron distribuidas entre Carlos Humeres, Samuel Negrete, Enrique López y yo; cada uno de nosotros hablaría sobre un tópico diferente de la época polifónica y nuestro Coro ilustraría los ejemplos. Las conferencias debían ser pagadas a la Sociedad lo que para nosotros era el financiamiento del año, completado en el segundo semestre por conciertos de nuestra iniciativa.

Comenzó el Coro por trabajar con irregularidad, luego las conferencias se atrasaron y sólo yo logré dar la primera en el mes de Julio, conferencia en que ilustramos el desarrollo de la música desde los griegos hasta el siglo XIV. Se cantaron himnos griegos, en su lengua, música gregoriana y luego una serie polifónica que comprendía desde los «organa» medievales hasta terminar en Landino, partes de la Misa de Guillaume de Machault y canciones de Dufay. Un programa novísimo, que causó la mayor admiración y que era nuevo, entonces, en cualquier país. Seguramente fué ésta una de las primeras ejecuciones modernas de la Misa de Machault, que ejecutamos con violas doblando el coro, en vez de bronces como lo hace Curt Sachs en la «Anthologie Sonore».

Los acontecimientos políticos que pusieron fin al gobierno del General Ibáñez, con el transtorno consiguiente en la Universidad, hicieron retardar las conferencias y lo que fué muy grave, el pago de la ya ofrecida. El 29 de Agosto, el Tesorero Enrique López informa al Consejo que la Sociedad tiene solamente \$ 532,70, era ya nuestra quiebra a corto plazo.

Entre tanto, no podíamos precipitarnos, nada se sabía del curso que las cosas habían de tomar. En Septiembre, Armando Carvajal fué elegido Decano de la Facultad de Bellas Artes y empezaron a soplar vientos de renovación; Jorge Urrutia regresó de Alemania y volvimos a tener fe preparando un concierto y proyectando reeditar Marsyas que, después de larga discusión se resolvió sería una publicación de índole artística general. La designación de Carvajal como Decano desencadenó nuevamente una violentísima campaña de prensa, no sólo en su contra, sino que también hacia todos nosotros. La impulsaba Carlos Melo Cruz, que ya había tomado el control de

la «Sociedad de Compositores Chilenos», y que en lo sucesivo, estaría a la cabeza de todo ataque en contra de cualquier iniciativa seria que se llevara adelante en música.

La situación se hizo dramática tanto en lo artístico como en lo económico, y el 26 de Octubre presenté mi renuncia como Director General de la Sociedad: no estaban en relación los esfuerzos gastados con lo que se obtenía, el Coro no funcionaba bien y fuera de la Conferencia de Julio, solo había cantado en un matrimonio y en una misa fúnebre en memoria de Alberto Zañartu Campino, «el Dr. Zañartu», muerto en los baleos de la caída del Gobierno de Ibáñez. Además, no teníamos un centavo. Se resolvió convocar una Asamblea General Extraordinaria que se verificó el 6 de Noviembre y que reemplazó a la ya tradicional de fin de año; el Consejo fué reelegido, por un año más, para que continuara buscando solución a nuestra difícil coyuntura. No se hizo tampoco la ya tradicional Memoria.

Lo que no veíamos, ninguno, o no nos resignábamos a ver, era que la Sociedad Bach ya carecía de objeto. Hablamos mucho, nos culpamos unos a otros de falta de entusiasmo, llegamos a concebir la Sociedad Bach como una pura iniciativa cultural, sin su tradicional Coro. Como elemental medida de prudencia, resolvimos dejar la casa de la calle Catedral 1747, lo que fué, en verdad, producir el deceso de la Sociedad. La Srta. Palazuelos se negó a aceptarlo y, cosa admirable, nos ofreció la casa gratis con tal de que nos quedásemos en ella. Nosotros creímos indelicado aceptarlo y trasladamos nuestros muebles a la casa de Adriana Herrera de López en la Calle Moneda, quien, gentilmente, nos la ofreció; los coros sesionarían en el Conservatorio.

\* \* \*

IX. LA SOCIEDAD ENTRA EN RECESO.—Así llegó el año 1932, que no fué sino la continuación del estado de desánimo y de impotencia ante las circunstancias adversas. No se veían perspectivas posibles, pero nos aferrábamos a sobrevivir a pesar de todo. Las cosas fueron llegando a tal grado, que, después de una larga y acalorada discusión, se convocó a una nueva Asamblea General, el día 7 de Julio. En esta reunión se pasó largamente revista a todo el panorama del momento y se determinó, por votación, (18) que *la Sociedad Bach entraría en receso indefinido*, entendiéndose con esto que dejaría de *actuar en público*, a menos que las circunstancias lo requiriesen nuevamente y tuviese ella que salir a la lucha como antes. Su labor esta-

(18) Contra este acuerdo votaron sólo dos socios: Jorge Urrutia y Guillermo Cortés.

ba cumplida, el Estado la había hecho suya, le había substraído su gente: no tenía más que hacer.

No nos olvidemos que, en ese año de 1932 ya estaban en potencia todas las cosas de hoy. Después de las graves conmociones de 1931, que en el terreno educacional afectaron hondamente a la Universidad de Chile, se había reunido la primera y numerosa «Comisión de Reforma Universitaria», que sesionó todo el verano y de la cual me cupo ser elegido Vice-Presidente. Actuaba en ella con el escultor Lorenzo Domínguez, como delegados de la Facultad de Bellas Artes que sufría las consecuencias de todas las trabas con que se la había hecho nacer. La necesidad de esta reforma era pues, para nosotros, no sólo de índole general, sino que de urgencia íntima; con la vieja Universidad el arte no tenía nada que hacer; había que lanzarse de lleno en reformarla. A poco andar, la Universidad, en el mes de Marzo, quedó bajo la rectoría interina de D. Juvenal Hernández que debía pasar a ser desde entonces y hasta hoy, 1951, nuestro jefe y por sobre todo eso, el más efectivo sostén que las artes hayan conocido en la historia de Chile. Trabó amistad personal con Armando Carvajal, colega suyo como Decano y con su ayuda los conciertos de la ya fundada «Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos» siguieron con éxito bajo el Gobierno del Presidente Montero. Esta Asociación fué el primer paso directo hacia el Instituto de Extensión Musical.

El 4 de Junio comenzó la última embestida revolucionaria del agitado período iniciado en Septiembre de 1924, con la caída de Montero y las conmociones de la breve «República Socialista». La Universidad se desorganizó por completo, renunció el Consejo Universitario y se tentó un gobierno mixto de profesores y alumnos. A mí, como Vice-Presidente de la Comisión de Reforma, única entidad teóricamente con vida (el Presidente, Luis Barriga Errázuriz había sido nombrado Ministro de Relaciones Exteriores), se me encargó la reestructuración y aun se me ofreció el nombramiento de Rector que yo, por fortuna, rechacé, indicando como la única forma de vida normal el respeto de la autonomía universitaria, tan poco probada todavía. Después de muchas conferencias, llegamos a la fórmula de crear un «Consejo Ejecutivo» de decanos, que gobernarían la Universidad, harían la reforma de ella y durarían en funciones hasta que estuviese cumplida. En este organismo, que se instaló el 2 de Agosto en conformidad a un Decreto-Ley redactado por mí, me cupo suceder a Carvajal como Decano de la Facultad de Bellas Artes y ser uno de los que eligieron a D. Juvenal Hernández como Rector en su calidad de Decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.

---

La Sociedad Bach, ya en receso, tuvo un último brillo recién iniciado mi período de Decano; fué como esas luces de las velas próximas a apagarse. El 5 de Septiembre de 1932 convoqué nuevamente al Consejo Directivo de la Sociedad y, según el acta, les expuse: que «después de la reforma de la Facultad de Bellas Artes (ya conseguida), se hacía notar «la falta de una entidad musical que no sea el Conservatorio y que reúna en ella todos los artistas de valer. Esta agrupación puede estar bajo la personalidad jurídica de la Sociedad Bach, y los elementos con que ella cuente, unidos a los que se incorporen, se agrupen divididos en: socios compositores, ejecutantes, profesores, críticos, conjunto coral, alumnos del Conservatorio, alumnos universitarios y como socios cooperadores el público que desee adherirse».

Indudablemente que, después de las experiencias pasadas, lo que se perseguía era la creación de una élite muy extensa que sirviera como de sostén a toda la actividad musical ya bastante aumentada. Los fines de la Sociedad serían, en consecuencia, los que hoy cumplen muchas entidades diversas: 1) Hacer una activa propaganda musical (no olvidemos que estábamos en medio de renovados y violentos ataques de prensa, desencadenados otra vez por Melo Cruz y esta vez ya con el tinte de agresividad personal que supo comunicar a las polémicas en que intervino); 2) Ayudar y fomentar la composición musical chilena; 3) Dar conciertos de música de cámara, incluyendo en ellos obras antiguas y modernas y música chilena; 4) Apoyar la crítica musical «de manera que pueda hacerse crítica artística e imparcial» (!!); 5) Ocuparse de la educación musical en los liceos; 6) Dar conferencias; 7) Mantener las relaciones dentro del país y el intercambio con el exterior y, 8) «cuando haya dinero», contratar buenos artistas extranjeros. Se mencionó a continuación la circunstancia de la fundación de una filial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, (S. I. M. C.) y se habló de que la Sociedad Bach podía englobarla en su seno. Era una tentativa en que la Sociedad pasaba a ser una especie de alma mater de la música, la transfiguración de su fisonomía englobando de nuevo todo lo impulsado por ella.

Este enorme plan se cumpliría en una especie de federación de secciones que, cada una con su directiva, se entroncarían en el Consejo de la Sociedad Bach.

Tan bello programa no era ni remotamente realizable, pese a toda la actividad que desplegamos, a las constituciones escritas y a largas reuniones. Cada actividad requería, para ella sola, todo el impulso progresista y la capacidad de invención que, por desgracia, sólo tiene muy poca gente.

Es inútil detallar todo el proceso en que este bello sueño fracasó: una gran Asamblea General (émulo de la de 1924), tuvo lugar en el Conservatorio Nacional, en que se aprobó en general el proyecto y se acordó hacer nuevos Estatutos para la Sociedad Bach (15 de Septiembre); dos nuevas Asambleas Generales dieron aprobación a dichos Estatutos y eligieron el nuevo Consejo Directivo, que empezó sus reuniones el día 14 de Octubre. La Universidad de Chile concedió una subvención a la Sociedad Bach para que realizara antes de fin de año algunos conciertos de cámara, incluyendo en ellos música chilena. Estos conciertos se realizaron en Diciembre en el Conservatorio y fueron los últimos en que se vió el emblema de la Sociedad Bach. El primero fué con orquesta y solistas, dedicado a Bach. Los tres restantes del Cuarteto Mutschler en los que se ejecutó música de repertorio y los cuartetos de Allende, Negrete y el 1.º mío.

Para presidir la organización, es interesante que se recuerde, se eligió al siguiente Directorio: Presidente, fuí elegido yo; Secretario, Srta. María Aldunate C.; Tesorero, D. Enrique López; Representante de los Socios Permanentes (los antiguos pilares de la Sociedad Bach), Vicente Yarza; de los cooperadores, Carlos Humeres; de los socios activos, Elcira Castrillón; Director de la Sección Composición, Humberto Allende; de la Sección Ejecutantes, Armando Carvajal; de la de Estudios y Difusión Musical, Carlos Isamitt; de la Sección Folklore, Adolfo Allende y de la Sección Coral, Adriana Herrera de López.

Este Directorio celebró siete sesiones entre la ya mencionada del 14 de Octubre y el 12 de Agosto de 1933. El trabajo de estas sesiones pertenece por completo a la órbita de actividades que tomó a su cargo la rama musical de la Facultad de Bellas Artes y que fué desenvolviendo poco a poco a través de los años. Nosotros creímos haber revivido la Sociedad Bach, en el hecho, sólo hicimos desembarcar, podría decirse, casi físicamente su actividad en las que la Universidad de Chile impulsaba. El día 7 de Agosto, en mi casa de la Calle San Antonio 530, en donde mismo se había fundado la pequeña iniciativa de 1917 y aun en el mismo sitio, se dió por terminada la nueva modalidad de la institución que, veíamos a las claras, era impracticable. Nunca, por lo demás, llegamos a legalizar, como estaba resuelto, esta reforma social; queda, por lo tanto, si se piensa en lo que las leyes dicen, vigente el Estatuto original de la Sociedad Bach de 1924 y válido el acuerdo que se adoptó en Julio de 1932 de que la institución quedara en «receso indefinido» hasta que circunstancias graves no la obligaran a salir nuevamente a la palestra. Graves cosas han pasado muchas veces desde entonces, pero nunca pen-

---

samos en revivir la Sociedad; ya las instituciones musicales universitarias eran válidas por sí mismas, sin que fuera necesario sostenerlas desde fuera. Una parte muy importante del espíritu de la Sociedad Bach y del celo de sus miembros más activos, pasó a la Sociedad Amigos del Arte, que se mantuvo en iniciativas artísticas útiles desde 1930 hasta casi 1944. El último acto de esta institución, llevado a cabo por Ernesto Galiano, fué obtener la Ley que ordenó erigir un monumento público a Juan Sebastián Bach. Por eso este monumento, que hoy se alza en el Parque Forestal, lleva los nombres de la Sociedad Bach y de la Sociedad Amigos del Arte. Además, ostenta (correcto), el lema que figuró en todos los documentos de la Sociedad Bach: «Cantet vox, cantet vita, cantent facta». Es así cómo nuestras voces cantaron, cómo nuestra vida se consagró a la música a través de esos cantos, y cómo los hechos siguen cantando hasta ahora lo que la fe, el idealismo y la nobleza de propósitos, pudieron crear en Chile, pese a todas las circunstancias adversas que se atravesaron a lo largo de casi 16 años de trabajo.

\* \* \*

X. SIGNIFICADO DE LA OBRA DE LA SOCIEDAD BACH.—El presente trabajo no quedaría completo, si no tentara hacer un juicio que, a más de veinticinco años de distancia, sitúe la acción de la Sociedad Bach a la luz de los acontecimientos posteriores que han estructurado la vida musical chilena. Ya se puede hablar de su obra con la suficiente perspectiva y también sin herir reputaciones.

Tan falso e injusto sería decir que la Sociedad Bach es la autora única del actual sistema musical universitario y de Estado, como sería el de reducirla a una asonada de muchachos impetuosos que se lanzaron contra todo y tentaron iniciativas por doquier sin llegar a completarlas nunca.

La Sociedad Bach, como toda cosa que determina cambios decisivos, no habría podido existir y menos desenvolverse si no hubiese llegado en el momento oportuno y agrupado en su derredor el conjunto de personas que en ella colaboraron. Que el momento era oportuno es evidente; si se considera sólo que la institución actuó en medio de la etapa de profundas transformaciones de todo género que se desarrollan en este país después de 1920. Todo cambia, desde la Constitución Política, las leyes, la actitud nacional para enfocar grandes reformas de nuestro sistema de convivencia social, hasta, lo que es su obligado corolario, las manifestaciones de la cultura. Vientos nuevos soplan hacia América desde el final de la Pri-

mera Guerra Mundial y, en la música, se hace patente una necesidad de hacerla variar de jerarquía y darle el papel que en el mundo contemporáneo ella había tomado. Aparecen hombres que están al día, surgen los primeros verdaderos compositores y, en poco tiempo nos encontramos con que Chile ha saltado como cincuenta años de golpe.

El ambiente en que la Sociedad Bach inició sus actividades públicas estaba preparado en muchos sentidos. Vida musical, en la forma como hoy la concebimos, no existía pero sí la necesidad de crearla. Las actividades se repartían en las que se desarrollaban en muchos pequeños centros que eran las casas particulares, con diversos niveles de refinamiento, y el ejercicio profesional, reservado a la actividad pedagógica y a la práctica que muchos ejecutantes encontraban, en conjuntos de teatros, restaurantes, cines y los mejores elementos en el acontecimiento central del año que era la «Temporada Oficial» de ópera. Estas temporadas venían ya decayendo, siendo más breves y perdiendo definitivamente el brillo aristocrático y social que las había sostenido. Los «remates de llaves» del Teatro Municipal (institución de vanidad sabiamente explotada por los empresarios), se vieron desiertos porque la alta clase buscó otros horizontes.

Nuestro Conservatorio Nacional, venerable y convencional, se mantenía en la situación de una escuela profesional inclasificada que luchaba por ganar una mayor atención de las autoridades. Después del período de las «Juntas de Vigilancia», en que señoras y caballeros de alta posición social ejercían una especie de patronato como de beneficencia, había pasado en 1910 a depender del «Consejo Superior de Bellas Artes» y luego en 1924, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile; pero sin que su profesorado tuviera el rango de catedráticos. Era lo que hoy llamamos una «escuela anexa», a la cual se entraba sin bachillerato y cuyos estudios se proseguían sin exigencias de la enseñanza general.

El nombramiento de Enrique Soro marca ciertamente un paso de trascendencia, ya que era él el primer compositor chileno seriamente preparado que ocupaba la dirección, sucediendo a un caballero que la había tenido por amistades presidenciales y méritos electorales. Soro abrigaba grandes proyectos, pero no tenía en torno de él quien le ayudara a realizarlos y éstos tampoco eran los que el movimiento llamado «del año 20» exigía, con su imperativo de integración cultural y la necesidad de una postura rápida al día en consonancia con la literatura y las artes plásticas.

La actividad de conciertos era esporádica y casi nula. Lo más eran las giras de solistas que, como Rubinstein, enloquecían multitudes y daban largas series de audiciones. Conciertos sinfónicos se rea-



lizaban de vez en cuando, al arriesgarse alguien a contratar los elementos de orquesta. Se habían dado muchos, dispersos en los años sucesivos, desde los del Maestro Giarda, de Betteo, Marcelli, Casanova, Dumesnil, Stefaniai, que todos recordamos, porque fuimos, poco a poco, oyendo obras y sintiendo la necesidad de que se nos creara la oportunidad constante y normal de escucharlas. Soro, en el Conservatorio, daba buenas audiciones con la Orquesta del establecimiento y solía también fuera de él organizar presentaciones sinfónicas. Será muy interesante un día hacer el recuento de todos estos conciertos; veremos a Nino Marcelli presentando en 1913 las nueve sinfonías de Beethoven; Mascagni, haciendo furor con su orquesta en los años del Centenario de 1910; Dusmenil, dirigiendo Wagner y Strauss y Casanova como precursor al revelar a Debussy y Ravel en orquesta. Pero rara vez había al año más de tres o cuatro conciertos, entre los que invariablemente estaba el de Américo Tritini, en que presentaba como pianista obras que llegaron hasta Grieg y hasta la azucarada mermelada sinfónico-pianística de Bortkiewicz. Cuando volví de Europa en 1924, Santiago me hizo el efecto de un desierto; parecía una lejana ciudad de provincia que vivía, salvo pequeños cenáculos, con treinta años de atraso.

El cenáculo que había dispersado más gérmenes de inquietud intelectual era ciertamente el que formaban «Los 10», en que, literatos, músicos y artistas plásticos se habían estimulado recíprocamente y creado el primer puente serio con la avanzada europea de la cultura. Recuerdo haber leído de muchacho la Revista de «Los 10» como lo más revolucionario de su tiempo. En torno de «Los 10» había, hacia 1924, mucha gente con la que nos sentimos inmediatamente afín. Cuando uno de ellos, Acario Cotapos, se ausentó ese año a Nueva York, en el retrato de la despedida que le ofrecimos, figuramos Carlos Humeres y yo, junto a Alfonso Leng, Armando Carvajal, Eduardo Barrios, Pablo Neruda, Hugo Silva, José Santos González Vera, Roberto Meza Fuentes, Joaquín Edwards Bello, etc. Allí se leyó el famoso telegrama del poeta Pedro Prado, que estaba en el norte: «Acario puede partir, barca aparejada, Pez lucio listo, coro sirenas estupendo, enciendo diez hogueras latitud Chañaral» (19).

La conexión del movimiento de la Sociedad Bach con el de «Los 10» es innegable aun cuando no tuviéramos nunca relaciones de grupo

---

(19) El grupo de «Los 10» comprendió originalmente a: Alfonso Leng, Pedro Prado, Manuel Magallanes, Alberto Ried, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Juan Francisco González, Julio Bertrand, Armando Donoso y Augusto D'Halmar. Por fallecimiento de Bertrand y Magallanes fueron admitidos Eduardo Barrios y Julio Ortiz de Zárate.

---

a grupo. No solo el carácter semi-esotérico y casi de logia asemejó a ambos cenáculos, sino que su proximidad está en que, en buena parte, tuvieron hombres comunes.

Alfonso Leng es sin duda el que estableció el vínculo más fuerte. Su posición de Director de la Sociedad Bach entre 1922 y 1923 y el estreno de «Alsino», infundieron vigor y precisaron nuestras aspiraciones en forma que al regresar yo, ya se sabían todos los trabajos que teníamos por delante. Leng ha tenido una gran influencia en el desenvolvimiento musical chileno, mucho más de lo que él mismo se imagina. Su cultura, su juicio reposado, la situación que se creó un tanto al margen de las cosas y de los conflictos, pero firmemente partidario de las reformas, nos hizo tenerlo siempre un poco como el hermano mayor, aliado y «fiador» de la honestidad de nuestras embestidas. Alberto García Guerrero, expatriado al Canadá antes de 1924, fué otro «decimal» que dejó, como ya he dicho, rumbos de importancia capital. En la reseña anterior hemos visto también la decisiva participación que, en los destinos musicales, cupo a Eduardo Barrios y junto a él a Armando Donoso, ambos también del grupo de «Los 10».

Ahora, en torno de Leng estaban los hermanos Allende; Humberto, sobre todo, que fué el músico de avanzada con mayor solvencia técnica de 1920 y el campeón de la conexión con la escuela francesa de Debussy. Junto a ellos, Armando Carvajal se había revelado como talento incuestionado de director de orquesta desde 1922.

En este medio vinimos a actuar y a lanzar nuestro temerario manifiesto del 1.º de Abril de 1924. La reacción fué lógica: para el grupo afín al «clima» de avanzada, fuimos hermanos menores, niños atrevidos, impulsivos, a los cuales había que ayudar y estimular, ya se vería hasta dónde llegaban; para los que estaban lejos de la corriente reformista, para los apegados a la tradición, representamos el papel de intrusos y de aficionados con «sueños de arte y de grandeza». Tan lejos estábamos de comprendernos, que en una nota de 14 de Abril de 1924 el Director del Conservatorio, junto con aplaudir con todo entusiasmo «la loable iniciativa» de la Sociedad Bach, ponía a nuestra disposición «para cuando se perfeccione, el Curso de Conjunto Coral recientemente creado en el establecimiento». Esto era seguramente muy sincero, pero para nosotros sonó a burla y a ofensa el que, por toda respuesta a los propósitos de la Sociedad, se nos invitara a ingresar como alumnos al Conservatorio... a nosotros que teníamos un coro de más de 200 voces y que nos creíamos capaces de reformar el mundo.

La Sociedad Bach se anunció ante todo como «un movimiento,

---

una corriente renovadora» y eso fué lo que substancialmente constituyó. Encarnó como la representación de la música y partió en batalla por sus fueros, sin cejar un día, desde que anunció su pública aparición. «Desde que Uds. han venido», dijo alguien, por allá por 1926, «no se puede vivir en paz» y esto fué la verdad; no dejamos nunca en sosiego lo que debía ser cambiado, ni aceptamos la actividad de personas que a nuestro juicio representaban atraso o falta de seriedad en las actividades musicales.

El movimiento que, como he dicho, captaba todas las inquietudes del medio y las estructuraba según nuestras ideas, se caracterizó porque creamos una atención pública hacia la música. Inmediatamente abrimos polémicas por la prensa: en 1924, fuera de los artículos en que expusimos nuestras ideas en general y de todo lo que se escribió acerca de los conciertos que dimos, se atacó la mala música religiosa, la mala crítica y luego el entronizamiento de la ópera italiana en el Teatro Municipal. Cada uno de estos tópicos generó artículos y réplicas y dió ocasión para que fuéramos diciendo una porción de cosas que debían conocerse y que indudablemente quedaron en el ambiente. Sentamos fama de polemistas y de belicosos, pero se logró que se escribiera muchísimo acerca de la música y sus problemas.

El planteamiento de 1924 fijó también otros aspectos a nuestra acción. Dijo que ella sería: *depuradora*, *renovadora*, *encauzadora* y *organizadora*. Es decir, que nos proponíamos traer nueva vida a la música en Chile, que deseábamos purificarla y, en seguida canalizar los esfuerzos hacia una actividad organizada.

La cosa parecía, y lo era, no sólo ambiciosa sino hasta petulante. Sin embargo se cumplió en todas sus partes y es ello lo que sintetiza mejor lo que la Sociedad fué e hizo.

Deseábamos nuevas cosas y seriamente abordadas. La novedad no significaba tanto para nosotros mostrar éstas o aquellas obras; consistía ante todo en la renovación del concepto que en Chile predominaba acerca de la música. Basta leer el archivo de la Sociedad para ver que esta preocupación es casi obsesiva. La música no tenía la situación que le correspondía en la cultura, era algo aparte, añadido, cosa de especialistas o actividad de entretenimiento y pasatiempo. Dijimos cosas que hoy son moneda corriente y que nadie discute, pero que eran casi de mentecatos entonces: que el arte es uno, que no hay jerarquías y que el músico es y debe ser un intelectual; que no se puede ser culto conociendo a Cervantes o a Shakespeare e ignorando a Palestrina o a Bach, que la música tiene también educación superior y que ésta es de rango universitario. Esto último es un verdadero

---

leit-motiv en nuestros alegatos de la Comisión de Reforma de la enseñanza musical de 1925. En esta Comisión, de la que no salió más que un proyecto, quedó asentada la idea de que las cosas no podían seguir como estaban. El Consejo de Instrucción Pública, que se opuso al Decreto-Ley 801, aceptó que en la Facultad de Humanidades hubiese un Consejo especial para los asuntos artísticos. En la sesión de 27 de Noviembre de 1925, se acordó «dejar estampado en el acta, como un deseo de la Comisión, la creación de una Facultad universitaria de Bellas Artes», de la cual fué partidario el Maestro Soro, y en cuyo planeamiento estuvimos en absoluto acuerdo.

No olvidemos que la Sociedad Bach, con su gran coro y su núcleo tan activo, tenía vinculaciones por todas partes y esto trajo el que el Gobierno y la Universidad se preocuparan seriamente de lo que ella decía. Con el respeto que la palabra escrita tiene en Chile debió ser muy grande el efecto que el Editorial de «El Mercurio» tuvo, cuando D. Carlos Silva Vildósola afirmó que la sociedad era: «el más sólido, más inteligente y más eficaz esfuerzo que hasta ahora se haya hecho para la difusión del gusto musical en Chile». Es un hecho incuestionable que se debe a la Sociedad Bach la elevación del nivel de las cosas musicales, su categorización como actividades de rango educacional superior y su entroncamiento a la Universidad, que tardó en producirse hasta 1930 y que sólo fué pleno en 1932 (20). En todas las gestiones educacionales que se realizaron desde 1924 en adelante, la Sociedad Bach, oficialmente, o nosotros que la representábamos, hizo oír su voz.

A esta renovación de valores se agregó otra, ya en un terreno más técnico, que fué la que trajo el hecho de incorporarse a la vida de los conciertos el pasado y, diríamos, el ante-pasado musical, y junto a éstos, la música actual contemporánea. La Sociedad Bach actuó como un instituto de divulgación histórica y como una sociedad de conciertos de obras modernas.

Esto, para nosotros tenía, aparte del valor musical, un significado cultural. ¿Por qué la música no tenía situación?, porque carecía de pasado, porque fuera del romanticismo y del período vienés, parecía no haber existido antes y haber muerto con Beethoven y Schumann. Había que abrir las ventanas de par en par y probar que en la Edad Media, junto a las catedrales góticas, ya había grandes músicos. Recuerdo que un Ministro de «Educación», en un concierto

---

(20) La Sociedad, ya lo he dicho, fué enemiga del entronque universitario en 1927, después de la experiencia de 1925, pero decidida partidaria de la creación de la Facultad en la Universidad autónoma de 1929.

---

en que se oían obras de Alessandro Scarlatti me dijo, «yo no creía que hubiera música *tan antigua*...».

La revelación del Renacimiento y de la Edad Media para el público, fué obra íntegramente de la Sociedad Bach; la programación de estas épocas junto a la música instrumental de los siglos XVII y primera mitad del XVIII, también es obra suya; es curioso notar hoy día que los repertorios de los coros de Concepción y Universitario, por ejemplo, tienen en sus programas una parte muy considerable de las mismas obras que cantó la Sociedad Bach. El repertorio de ella está hoy incorporado hasta en los coros escolares.

Se cumplió con esto un postulado nuestro: que la Historia de la Música se hiciera activa; que la gente culta sintiera que al lado del Tasso, de Ronsard, del Greco, de Velázquez, de Lutero y de Leibnitz, había músicos íntimamente ligados a ellos y que nuestro alegato de la unidad cultural no era una invención del día. Si la música subía de nivel, sería seriamente estudiada por mucha gente de alta cultura, y, como consecuencia, los músicos no podían seguir ajenos a la educación general. El «artesano» musical, nivel único entonces de nuestro arte, se complementaría con la capa superior que faltaba. Este fué el sentido y el resultado de los conciertos con participación de los coros y por qué distribuíamos a granel largos programas explicativos, verdaderos capítulos de Historia de la Música.

La Sociedad Bach, pues, fué una empresa educacional. Sus conciertos no fueron tantos como podría creerse, ni seguramente tan perfectos como hoy los tenemos, pero marcaron rumbos y rumbos que pasaron en 1928 al Conservatorio Nacional y de ahí a toda la vida musical del país.

Una circunstancia favorable a todo el éxito de este movimiento, fué el que en Chile hubiese sido necesario luchar por hechos tan fundamentales como la revelación de la verdadera figura de Juan Sebastián Bach. Cuando se oyó el Oratorio de Navidad, fuera de gente que seguramente se fatigó, surgieron una cantidad de adeptos de la Sociedad que nos hicieron llegar su entusiasmo desde todas partes. Bach fué el mejor puente de pasada hacia otra etapa cultural y como el antídoto para hacer desaparecer la vulgaridad. En nuestra lucha tuvimos verdaderamente «ein feste Burg» (una plaza fuerte) en Juan Sebastián y, detrás de él, en toda la gloriosa falange política renacentista. Era la lucha por la música misma y todo lo demás vendría por añadidura. Así sucedió exactamente.

La Sociedad Bach tuvo en cuanto acción canalizadora y organizadora una consecuencia definitiva en el Conservatorio, en el destrocamiento de la ópera como centro de gravedad de la vida musical y

en las tentativas sucesivas de crear organismos permanentes de conciertos corales sinfónicos y de cámara. También en la idea de descentralizar la vida musical sacándola de Santiago.

Nuestra preocupación por el Conservatorio existió desde antes de nuestra acción pública, era motivo de proyectos verlo en gran pie no solo material, sino de consideración educacional y de rango docente. Su papel subalterno nos dolía y era el signo inequívoco del menosprecio oficial por la música. Por eso fué nuestro deseo de ayudarlo, de «pelear por él» como decíamos. La reticencia del grupo de profesores que en sus aulas enseñaba, nos fué distanciando hasta hacernos ir por nuestra propia cuenta en pro de sus destinos.

Ya se ha visto cómo la Sociedad Bach toma la iniciativa de mejorar la enseñanza a fines de 1925 y sigue en 1927, fundando este último año su propio establecimiento y abogando por reformas dentro del Consejo de Enseñanza Artística. Si se leen las actas de la Comisión de Reforma de 1925, los planes y programas del Conservatorio Bach y los proyectos de las gestiones en el Consejo de 1927, queda de manifiesto que la reforma emprendida en 1928, decretada en un largo código, en el lenguaje del momento, lleno de literatura y de declaraciones de principios, es lisa y llanamente la realización de todo lo que la Sociedad Bach venía diciendo y pidiendo. No olvidemos que Carvajal era uno de nosotros y muchas ideas suyas pasaron a nuestros proyectos como nuestras a los que él tenía. Como he dicho antes, las líneas generales del Conservatorio hasta hoy son las que en 1928 se establecieron.

En cuanto a la vida de conciertos, la Sociedad Bach dió los suyos y habló por todas partes que los conciertos debían ser el eje musical de cada temporada y no la trajinada «temporada lírica». La Sociedad atacó la ópera no en cuanto ópera (21), sino en cuanto que simbolizaba todos los males musicales: la rutina, la vulgaridad del verismo italiano que era su encarnación más auténtica en Chile, la improvisación, la sobre estimación del divo, individuo vanidoso, inculto y ridículo en su comportamiento.

Algo debió pasar desde 1910 en adelante, porque ninguno de los que iniciamos la Sociedad Bach había padecido jamás de la manía lírica, ni había sentido frente a la Bohème o Cavallería la menor atracción. Y no es que rehuyéramos la ópera. Recuerdo haber tomado, siendo estudiante, abonos completos a balcón y asistido noche a

(21) No olvidemos el curioso homenaje a Parsifal en 1920 y pueden verse los entusiastas elogios de la Sociedad a la temporada de Opera Rusa de 1929, dirigida por Fitelberg.

noche a muchísimas óperas; pero algo nos rechazaba y no éramos ya la juventud de nuestros hermanos de cuatro o cinco años de diferencia.

La falta de apoyo social había determinado la decadencia de las presentaciones de antaño y el repertorio se había vuelto definitivamente fastidioso. La ópera, para nosotros, simbolizaba la protección oficial de un género que absorbía las energías y el interés real, hacia una clase de música exterior, superficial y de entretenimiento, desligada de la intelectualidad y cuyas actividades habían dado la medida del músico que había desprestigiado la música. «Todo lo que de puro tonto no se puede decir, se canta», había dicho Voltaire refiriéndose a la ópera y, agregábamos, «se canta en italiano», por tenores fatuos que nos habían impuesto este «género parásito» que, en casi un siglo de protección oficial, no había arraigado ni hecho nacer una sola obra chilena de valor. Habíamos leído ya las observaciones de Romain Rolland cuando afirma que en ningún país de habla española la ópera ha podido arraigar, porque existe en ellos demasiado sentido del ridículo.

Todas estas cosas, dichas en 1924, sonaron terribles y nuestro pedido de que la ópera fuera sólo un género, entre todos los de la música, pero no *el género* por excelencia, nos dió fama de iconoclastas. Pero lo dicho hizo su efecto y la lucha de ópera versus conciertos se resolvió en favor de estos últimos para buena fortuna del arte chileno.

Como eje del movimiento musical, la Sociedad Bach proclamó los organismos sinfónicos y de cámara que el país necesitaba. Lo dijo desde el primer día y lo sostuvo en todas sus polémicas. La existencia de una orquesta permanente había sido propiciada por todos los músicos y por el Conservatorio, la Sociedad la hizo suya y trató de formar su orquesta en 1925; fracasada ésta, volvió a luchar por ella y en el Decreto-Ley 801 puso como una *obligación* del Consejo de Enseñanza Musical, la mantención de una orquesta y de conjuntos de cámara.

Armando Carvajal logró la creación de la Orquesta Municipal en 1926 y la Sociedad lo aplaudió en toda forma; igual cosa hizo con los conciertos de 1928. El gran mérito de Carvajal fué, con un tesón férreo, crear la necesidad de una orquesta en Chile. Sin capitales, sin mecenas, la orquesta sólo podría existir en torno de un leader y ese fué Carvajal, que tuvo a su cargo, sin jamás recibir un centavo, todos los conciertos instrumentales de la Sociedad Bach. Ya hemos visto cómo Sociedad Bach y Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos se tocan y cómo la primera cede el paso a la segunda y cesa de actuar. La Asociación desemboca más tarde en el Instituto de Ex-

tensión Musical y de este modo se cierra la cadena de esfuerzos que, casi sin interrupción, señalan la evolución de los conciertos entre 1924 y 1940.

Finalmente, aunque ya se haya dicho implícitamente, la Sociedad fué la iniciadora del movimiento coral, de eso no hay ninguna duda. Todos los coros de hoy tienen algún nexo con ella.

Este es, en resumen, el panorama de la acción que nos cupo desarrollar en los mejores años de nuestra vida, luchando contra muchas dificultades, fracasando a menudo, pero dejando las semillas esparcidas en el ambiente. Esta labor no habría sido ni remotamente posible sin un conjunto de factores que hicieron que nuestro grupo lograra resultados inmediatos y cobrara ímpetu. La obra hecha por otros, antes que apareciésemos en escena, el medio preparado por diversos factores, y una especie de buena estrella que nunca nos abandonó, hicieron que las circunstancias se fueran presentando siempre favorables para salir adelante en cada dificultad y ganar una conquista nueva.

Por eso dije que si bien es cierto que la Sociedad no edificó en el vacío, ella fué el vehículo que renovó, depuró, encauzó y organizó el brillante desenvolvimiento musical de estos últimos treinta años.



# LA MUSICA CHILENA EN LOS PRIMEROS CINCUENTA AÑOS DEL SIGLO XX (1)

P O R

Eugenio Pereira Salas

**S**ON siempre suaves los fines de siglo, parece que una grata lasitud invadiera los espíritus para dulcificar la transición promisoras. El siglo XX fué esperado en Chile en un marco de frívola elegancia. Nadie en los primeros días del 1900 hubiera podido diagnosticar los síntomas que iban a producir los cambios fundamentales que esa fecha significa en la cronología histórica contemporánea. Todavía los racionalistas median con el rasero de la biología la marcha del espíritu. Todo parecía clasificado en marcos rígidos y las ideas renovadoras o perturbadoras del irracionalismo, la complejidad filosófica, la angustia fundamental del siglo estaban ausentes del cuadro. La alegría dominaba por doquier. Los poetas construían paisajes míticos para su evasión y las musas tocaban dulces flautas sonoras en los prados ideales. La humanidad parecía comprenderse en los límites de un justo medio, en que cada cual sacrificaba lo más suyo en aras de una aparente armonía. Fué suave por eso el comenzar del siglo. Los chilenos acuñaron medallas con tréboles de cuatro hojas y en la víspera del 1900 recorrieron las calles al son de las «Estudiantinas» entonando himnos elocuentes a la ciencia, a la verdad y al progreso.

La música fué el telón de fondo de variadas perspectivas desplegado para entretener los ocios del trabajo o dar realce a la vida social. En la cúspide, la ópera era el gran espectáculo. La música sentimental de las romanzas se derramaba por los elegantes palcos del Teatro Municipal, irisando las felpas rojas y las formas francesas de la moda. Los espectadores veían la música con los ojos o los prismáticos multicolores, arias tradicionales, que les repasaba el maestro de música a las niñas de sociedad y repetían como eco popular los organillos, en las esquinas ciudadanas. Era la música seria. Para el humor alegre existía un repertorio fácil y asequible. El género chico, que el inimitable Pepe Vila había llevado a su apogeo, brindaba en sus «tandas» una rapsodia de aires populares españoles, en la tenue argamaza de simples partituras que a veces alcanzaba la legítima inspiración de un Chapí o de un Bretón. Era esa la música popular, aquella que se silba con descuido en las

---

(1) Conferencia leída en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 25 de Enero de 1951.

calles y acude a los labios a manera de un reflejo condicionado. La frivolidad imperante encontraba en la opereta vienesa, su expresión musical picaresca o bien en la gracia sajona de Gilbert y Sullivan que triunfaba en Valparaíso, con el *Mikado* o *Pinafore*, rivales de *La Viuda Alegre* y de *La casta Susana*.

En la señalada perspectiva cruzaban, sin embargo, figuras solitarias que con su labor precursora encendían las primeras luces titilantes de la música chilena contemporánea. Habían abierto las cerradas puertas del ambiente filarmónico a las influencias renovadoras de Europa. Moisés Alcalde Spano animó la «Asociación Artística», que le permitía ofrecer de vez en cuando conciertos sinfónicos a la juventud santiaguina. Luis Arrieta Cañas, peregrino de Bayreuth, admirable en su empuje hacia adelante, había librado las primeras y espectaculares batallas en favor de Wagner y la nueva ópera. Y en las soledades agrestes de Peñalolén organizaba reuniones musicales en que se hacía oír un repertorio con las tendencias imperantes en el mundo del arte. Entre risas, indiferencia y entusiasmo, el Teatro Municipal impuso a los divos italianos, el pesado trabajo de programar *Lohengrin*, *Tanhauser* y *Las Walkirias*. Don José Miguel Besoain, a quien se ha definido «como el apóstol que supo ver a tiempo la generosa posibilidad de nuestro medio», es también punta de lanza en esta campaña de dignificación.

La herencia del siglo XIX fué modesta pero honorable. En la música de cámara, la sociedad «Cuarteto», integrada por Juan Gervino, Alberto Ceradelli, Germán Duncker y Arturo Hugel, puso en sus programas nombres definidores: Beethoven, Mozart, Haydn, Juan Harthan y las comisiones de reforma, trataron de despertar la siesta burocrática que dormía el Conservatorio Nacional de Música, estimulando a los alumnos con conciertos de calidad. En 1889, Luis Arrieta pudo exclamar: «No creo equivocarme al asegurar que por primera vez en Chile se ejecutaba una pieza instrumental del viejo Bach».

En la literatura para piano se conocía a Chopin, popularizado por el virtuoso chileno Federico Guzmán, pero la música pianística no trascendía del templo íntimo y familiar de los aficionados. Sólo el órgano de la iglesia de San Pablo en Valparaíso, en manos de Mr. Hill, unía música y liturgia en los recitales de los servicios protestantes. En 1895, en el Teatro de la Victoria del vecino puerto, se ejecutó *El Mesías* de Haendel, preparado por la Sociedad Británica de Beneficencia.

A partir de 1900 el ritmo de penetración melódica en el am-

biente es más rápido y hasta 1917 los valores del romanticismo musical van llegando al público en tentativas dignas de mención. En 1906, Luis Stefano Giarda logra organizar temporadas de música de Cámara en el Teatro Novedades, en que toman parte instrumentistas prestigiosos como Paoli, Varalla, Ceradelli y Guerra. Por la misma época Celerino Pereira dirige series de conciertos en la Universidad Católica. En 1913 Nino Marcelli asombra al público con la audición completa de las Sinfonías de Beethoven. En 1914 el Trío Penha, pone una simpática nota de arte en el ambiente y en el Conservatorio que ahora dirige un músico de verdad, Enrique Soro, se dedica una velada completa a la música de Bach.

Javier Rengifo se preocupa de estimular a los valores nacionales.

El sentimiento que anima a los compositores de esta época se expresa en el lenguaje tradicional. Si seleccionamos influencias de autores, Verdi, Beethoven y sobre todo, el dulce y nostálgico Grieg, son las más efectivas. La producción es así ecléctica, dotados temperamentos artísticos asimilan la lección de los maestros, con alguna condescendencia al medio ambiente filarmónico.

Eleodoro Ortiz de Zárate, autor de la ópera *La Florista de Lugano* y Remigio Acevedo, con su *Caupolicán*, sostienen la tradición del siglo XIX que sitúa la ópera italiana en la cúspide de los géneros musicales. Marta Canales, de gran nobleza mística, inicia por entonces la valorización del género polifónico y anima una tertulia de poderosa influencia en el devenir de la música chilena. Javier Rengifo, brilla por su notable talento de improvisador y ensaya múltiples caminos melódicos. Celerino Pereira Lecaros, pasa de la finura de su *Minuetto* a la exaltación religiosa de su *Gran Misa*.

Si el sentimiento musical es constante y sus estímulos encuentran espontánea expresión, una figura emerge entonces con las características de un verdadero compositor, en que sensibilidad y técnica se hermanan para destacarlo, Enrique Soro.

Nuestro papel en esta ocasión recordatoria, y queremos dejarlo en claro, es el de mero cronista, buscaremos por eso los hechos a nuestro parecer significativos y afirmaremos su importancia dentro del cuadro genérico que tratamos de esbozar, pero nos abstendremos de análisis musicológicos formales y de juicios categóricos de valor, pues mucho de lo que aquí decimos forma parte de nuestra experiencia y nos sentimos dentro del panorama como testigos y a veces como actores partiquinos.

1905 será, sin duda, una efemérides en nuestra evolución musical: Enrique Soro regresa de Italia a la que tendía por atavismo

y por temperamento. Allá, en el Conservatorio de Milán, había sometido sus intuiciones de niño prodigio que a los cinco años expresaba en el piano la pugna de su ser predestinado, a un entrenamiento serio y profundo. Se forma junto a una pléyade de profesores prestigiosos y en 1904 su talento y su esfuerzo son coronados por el Gran Premio de Composición que lo honra y lo consagra. Vuelve a Chile rico en bagaje técnico y con una misión específica. Ha fijado para la música chilena el sitio que le corresponde. No debe ser un espectáculo social, ni una recreación adjetiva sino simplemente un arte. En 1905, Enrique Soro ofrece al auditorio nacional la gama bien construida, sólida en su estructura, lírica en su expresión de cuartetos, quintetos, lieder, que representan la transición entre el siglo XIX y el XX. Escapan a los rígidos moldes académicos y la férrea unidad interna de su música tan henchida de sentimiento, clara, directa y equilibrada; se fijó en obras de solidez definitiva en la producción del continente y cuyos nombres *Andante Apassionato*, *Danza Fantástica*, se incorporan a los programas habituales de los conciertos de la época. Otra fecha, en su biografía es la de 1921, año en que compone la *Primera Sinfonía*, que es en verdad cronológica la primera que haya brotado de la inspiración nacional. Su magisterio en el Conservatorio Nacional de Música al lado de la figura noble de Luis Stefano Giarda, es fecundo; son muchos los discípulos que prolongan su línea melódica.

En el rodar vertiginoso de los años, 1917 en el panorama universal y 1920 en el cuadro regional de Chile, son fechas que se leen ya como simbólicas. Pegando el oído al corazón del siglo se podían sentir entonces las palpitations arrítmicas de su latir apresurado. Nuevos conceptos, hasta el momento inadvertidos, entran en juego. Un novel sentido de la belleza angustia las artes y divide el ambiente en porciones rivales. Wagner, el revolucionario, es unido como clásico, es decir, eternamente actual. Se deja oír la voz del pueblo en la restauración del folklore que conduce al nacionalismo musical. El lenguaje delicado de los simbolistas, todo sordina, insinuación e imagen es oído con devoción. El sistema tonal y sus cadencias de armónico reposo, encuentra impugnadores geniales en Schoenberg, el atonal, Hindemith, el contrapuntista y Stravinsky, polifacético, que buscan sendas no holladas.

En Chile la adecuación a este tumultuoso mundo inédito de formas es lento. Pequeños cenáculos van comentando estos temas sensoriales. Merece especial mención la tertulia de los hermanos García Guerrero. En la biblioteca de Alberto, el pianista y compositor, se mezclan los tratados de Rieman y D'Indy con las parti-

turas de Debussy, Ravel y Schoenberg, que ejecuta en audiciones privadas, de resonantes efectos. Carlos Lavín lleva a los periódicos y revistas estimativas de la estética musical de Francia que promueven la discusión, el encono o la risa campechana de los indiferentes. El grupo de «*Los Diez*» realiza la síntesis fraterna de poesía, arte y música. En la Biblioteca Nacional señeras conferencias divulgan la biografía de los maestros. Pedro Humberto Allende explica las bases técnicas de la orquesta contemporánea. Juan Casanova Vicuña logra concertar ejecuciones sinfónicas de Debussy y Ravel.

Pronto aparece en el ambiente una personalidad que toma en sus manos enérgicas, de voluntad decidida la inmensa labor de coordinar esfuerzos, luchando, con los ojos puestos en un ideal renovador, en una campaña de trascendencia. Es Domingo Santa Cruz Wilson, que surge como en sus clásicas e hispánicas lecturas adolescentes armado «caballero de la música» para una cruzada sociológica que va a decidir de los destinos actuales de este arte. Tres aspectos cabe señalar en este aporte. Por un lado, la realización personal creativa; por el otro, la obra de proyección que prepara el campo indispensable; por último, la valorización de la música en la jerarquía de las bellas artes. Santa Cruz, con su esfuerzo, ha dado rango de cultura a esta disciplina y los requisitos técnicos para un progreso permanente.

Venía de los medios universitarios. La primera palanca de su acción, dejando aparte sus intentos escolares de la formación de una orquesta, fué un grupo decisivo.

En la «tabla redonda» de su casa de San Antonio se fueron sentando Carlos Humeres, Ricardo Canales, Guillermo Echenique, Luis Vergara, Gerando Wolter. Pronto fueron más de doce los caballeros tradicionales que cantaban en la sobremesa espiritual. Se habían bautizado con el nombre de Sociedad Bach y paseaban por las tertulias santiaguinas repartiendo con místico entusiasmo los mensajes de Palestrina, de Bach, de Wagner, y las voces madrigalistas velaban el sueño confiado de la ciudad. Nos duele silenciar los pintorescos episodios de la vida de esta esforzada empresa juvenil, pero debemos cubrir un área intelectual dilatada y tememos cansar la atención del auditorio. Por la Pascua de Navidad de 1923, la Sociedad Bach enarbola el estandarte de su campaña de bien público. En sus manifiestos y proclamas están contenidos en potencia todo aquello que iba a transformarse en realidad nacional: un cuarteto, un coro y una orquesta sinfónica como medios permanentes de expresión; una revista para definir y popularizar

---

el pensamiento teórico animador y arma en la lucha por la depuración del ambiente. Hermosos afiches pegados artísticamente por los artesanos de la causa, indicaron al público la extensión insospechada de los anales de la música. Era necesario revivir la experiencia estética universal en audiciones abiertas. Madrigalistas, polifonistas, música del Barroco, del Rococó, del Romanticismo, se fué dando a conocer. La cooperación fué grande de parte de los compositores, de quienes luego nos ocuparemos. La verdad histórica obliga a destacar a una personalidad, cuya batuta de maestro dió estructura técnica al entusiasmo: Armando Carvajal, vida de luchador y artista, que con estudio supo encarar los múltiples problemas y ser la cabeza visible de la organización funcional de la orquesta y los conciertos

Cuatro hechos definidores jalonan la dinámica carrera de Domingo Santa Cruz y de sus compañeros. La organización de la Orquesta Sinfónica en 1926; la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928; la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929 y el establecimiento del Instituto de Extensión Musical en 1940. La trascendencia de ellos es obvia. La Orquesta Sinfónica, en manos de Armando Carvajal y más tarde bajo la dirección de Víctor Tevah, incansable en el estudio y en la concertación metódica e inteligente, es parte de la vida del país. Los Viernes del Sinfónico son fechas marcadas de preferencia en el calendario santiaguino y sus jiras por el territorio son esperadas con inquietud de augurio.

La reforma del Conservatorio Nacional fué el primer paso del proceso que culmina en 1929 con la creación de la Facultad de Bellas Artes. Ellas adquieren el rango que les habían pronosticado próceres del espíritu como don Ignacio Domeyko y don Diego Barros Arana. Los estudios se dignifican en profundidad técnica y humanística. La noble figura científica de don Ricardo E. Latcham, el reputado etnógrafo, es su primer Decano. Armando Carvajal lo sucede. En 1932, Domingo Santa Cruz toma la directiva y obtiene años después, la unidad de acción al surgir la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. De ella dependen el Conservatorio Nacional que tiene al frente una personalidad destacada, el compositor René Amengual, que ha llevado al establecimiento a un nivel de prestigio americano, y el Instituto de Investigaciones Musicales, dirigido por el musicólogo Vicente Salas Viu, cuyo fin es realizar la indispensable compilación erudita y folklórica.

En 1940 nace el Instituto de Extensión Musical, organismo

financiado por el Estado, que proyecta hacia el público y el ambiente las inquietudes superiores. Dependen de él la Orquesta Sinfónica de Chile, la Escuela de Danza que dirige con notables resultados Ernesto Uthoff y la «Revista Musical Chilena» que con Vicente Salas Viu, su primer director y enseguida Juan Orrego Salas, divulga y actualiza los conceptos básicos de este arte.

El ambiente está maduro. La música ha alcanzado una divulgación que no soñaron los más optimistas. «Santa Cruz cumplió esta tarea—escribe un profesor norteamericano, William Berrien,—inculcando el amor por la gran música y en los últimos años el standard de los programas sinfónicos y corales de Santiago pueden compararse con aquellos de las grandes metrópolis del mundo».

Múltiples organizaciones privadas prolongan hoy día esta obra: la Escuela Moderna de Música, los Conservatorios de Providencia y Nuñoa y el Conservatorio Católico, en Santiago. Sociedades como Pro Arte en Viña del Mar, Sociedad Mozart, Nueva Música, en Santiago, Coral en Antofagasta, Sociedad Bach en La Serena, Curicó, Talca y Los Angeles, Santa Cecilia y Grupo Musical Adventista en Chillán, Grupos Palestrina y Chopin en Temuco, Amigos del Arte en Valdivia y Osorno. Son innumerables los conjuntos corales que se han organizado. A la cabeza destacaremos el Coro Polifónico de Concepción, que tiene en Arturo Medina su apóstol espiritual y su brillante animador y el Coro de la Universidad de Chile en las manos dinámicas de Mario Baeza. La educación primaria y secundaria va evolucionando en sus programas. Los maestros sostienen esta labor y la Asociación de Educación Musical, con filiales en Antofagasta, La Serena, Copiapó, Concepción y Los Angeles, va reuniendo elementos que trabajan en una dirección común, que comienza en los grados pre-escolares con kindergarten musicales.

El proceso que hemos venido señalando en sus etapas principales contó con la decidida ayuda de los Poderes Públicos y autoridades educacionales, en especial del Rector de la Universidad de Chile, Sr. Juvenal Hernández, y del Consejo Universitario.

Hasta el momento nos hemos ocupado de preferencia de la serie de tentativas de solución de los problemas sociológicos del ambiente musical, imposibles de comprender sin tomar en cuenta las condiciones plasmadoras del tiempo histórico. Debemos ahora preocuparnos de dos otros aspectos fundamentales. El uno, lo soslayaremos tan sólo y es el de la interpretación y ejecución, es decir, el vínculo necesario entre la música y su público, entre el compositor y el auditor inteligente y refinado. La intuitiva musicalidad de

---

Chile aparece como una constante en su historia intelectual y en los diversos períodos del siglo XIX y XX ha contado el país con grandes intérpretes. No en vano alrededor de 1850 virtuosos cual Federico Guzmán se pasearon por las primeras salas de conciertos arrebatando al auditorio romántico de Europa y América. Isabel Escalante y María Luisa Tagle fueron escuchadas con el mismo fervor en los escenarios líricos. Esta genealogía se continúa en progreso creciente con destacados valores cosmopolitas como Juan Reyes, Rosita Renard, Armando Palacios, Arnaldo Tapia Caballero y Claudio Arrau, la figura más excelsa que hemos producido en el arte del teclado. En el canto, a través de Pedro Navia, los Zanelli, Ramón Vinay, etc. el nombre de Chile ha estado siempre presente en las catedrales del «bel canto», como la Scala de Milán, Metropolitan, Colón y Covent Garden. Y hoy día, el Conservatorio Nacional de Música puede estar orgulloso de sus valores instrumentales como lo prueban los profesores de la Sinfónica, y nombres tan representativos como Herminia Raccagni, Hugo Fernández, Alfonso Montecino, Oscar Gacitúa, etc.

El apogeo de la vida artística de un país se mide, sin lugar a dudas, por el estudio de la música partiendo de la música misma, es decir, la creación en el arte pentagrámico. Resultaría aventurado, sin un examen fundamental previo, agrupar a los músicos chilenos por generaciones, sistema cronológico que tiende a imponerse en las ciencias históricas. Don José Ortega y Gasset, que ha realizado profundos análisis críticos de esta doctrina, define la generación «como una zona de quince años, durante la cual cierta forma de vida fué vigente». El filósofo español insiste en distinguir entre los conceptos de «coetaneidad» y de «contemporaneidad». Y en verdad, alojados en un espacio-tiempo común, conviven «tempos» vitales diferentes. Aplicando el esquema de las generaciones al Chile contemporáneo, vemos que en el ámbito de la música viven, y aún más, conviven, cuatro generaciones y es por eso doblemente interesante escuchar los Festivales de Música Chilena organizados por el Instituto de Extensión Musical, pues allí se puede palpar de una manera, por decirlo así, plástica, este fenómeno que valdría la pena investigar con mayor conciencia y detención.

En la sucesión de las formas artísticas de la música contemporánea de Chile, la primera dirección la imprime, como ya hemos visto, Enrique Soro y dentro de ese mundo en que él se mueve como maestro se destacan Javier Rengifo, Aníbal Aracena, María Luisa Sepúlveda y Roberto Puelma. Sentimos no poder ofrecer en esta



---

charla detalles biográficos de los compositores, páginas de indudable interés psicológico que harían resaltar el hondo dramatismo de la existencia del músico chileno en pugna contra un medio ambiente adverso que al fin ha abierto sus brazos acogedores.

Pronto una nueva inquietud se deja sentir en el país y es el movimiento llamado internacionalmente «nacionalismo musical» que encabeza en Chile una personalidad resuelta, Pedro Humberto Allende. Los teóricos de esta doctrina tratan de captar en sus ritmos esenciales y definidores ese misterioso nódulo unido a la palabra nacionalidad. Basados en esa especie de historia natural de la música que es el folklore, tratan de construir las estructuras que contengan las esencias de la Patria, el paisaje, el alma del pueblo. El abolengo de este movimiento es universal. Se plasma a base de los hallazgos rítmicos del folklore eslavo, escandinavo, sajón, español y americano. En el ámbito hispánico es Felipe Pedrell la gran voluntad teórica y entre nosotros Pedro Humberto Allende, el supremo artífice de una labor fundamental. Allende, atado al proceso de desarrollo que hemos venido analizando, es un estudioso que escucha con íntima complacencia y recoge con cuidado erudito, las manifestaciones vernáculas. Conoce la fiesta chilena expresada en alegrías y tristezas criollas. Ha estudiado el misterio de los ritos tribales araucanos. Profesor de fina antena receptiva, Allende ahonda en estas esencias que luego difundió en legítimas campañas que restauran el sentido nacionalista en el arte. En su cátedra universitaria insiste en estos conceptos y en la cima de su carrera es el creador que modela en partituras hondas y plenas, el alma popular que ha oído vibrante en los pies de la zamacueca y en el jugoso canto de las tonadas. «Allende—ha escrito Lira Espejo— entra en la música chilena cuando Chile estaba ausente de la música». Las *Escenas Campesinas* (1913) son saludadas como fechas de liberación de espíritu. Pedrell las recibe con frases de admiración y de cariño. Adolfo Salazar, otro gran musicólogo español, las define como «de notable belleza de líneas e impregnadas de una particular emoción». En 1919 su poema sinfónico *La Voz de las Calles* confirma los augurios que se habían puesto en su personalidad.

De la crítica, a raíz del estreno en Barcelona, seleccionamos estos párrafos de Baltazar Samper: «El encadenamiento sinfónico está admirablemente conducido y estructurado con seguridad técnica. La orquestación es excelente, siempre de una bella sonoridad y matizada con toda la sutileza que permiten los recursos de la instrumentación moderna... En esta atmósfera creada por el

---

artista en torno de «los gritos» aparece su comentario íntimo, están admirablemente expresadas las sugerencias reveladas por estos pregones, que se destacan en el desarrollo del cuadro con insistencia obsesionante. La evocación de las vidas misérrimas de los vendedores le dan a esta música el aire melancólico y plañidero que resulta su nota característica».

De 1921 datan sus Tonadas al estilo campesino, ricas de contenido, en que aprovecha la estructura formal de este género para dar rienda suelta a su inspiración, que en el ritmo alternado de un grave y un alegre, logra, a fuerza de invenciones melódicas originales, expresar en espíritu una auténtica chilenidad musical. Y en la obra de Allende hay además partituras que registran las múltiples tendencias de su imaginación artística.

Carlos Isamitt pertenece, al igual, a este grupo y ha hecho de la pedagogía, como tantos músicos de Chile, su profesión dilecta. Artista pintor y compositor, estas disciplinas paralelas le han permitido abordar los problemas estéticos en una unidad conceptual. Su temática parte del folklore. Largas permanencias en el suelo de Arauco le permitieron penetrar en el conocimiento de la vida anímica del aborigen y a través de sus leyendas, de su música y de sus costumbres tribales, pudo conocer la idiosincrasia araucana. Este venero casi virgen lo adentró en zonas musicales inéditas que ha sabido utilizar en sus estudios monográficos y le han servido de estímulo a su producción. La dulzura de los cantos infantiles, el sortilegio de las invocaciones mágicas, los cantos de amor, están incorporadas en su obra que culmina con el *Friso Araucano*, su original aporte a la música contemporánea.

Carlos Lavín, otro explorador del campo vernáculo, se dió a conocer en Europa por sus obras basadas en el primitivismo rítmico de los pueblos indoamericanos. Sus *Cadencias Tehuelches* y *Lamentaciones Huilliches* contienen páginas elocuentes de uno de los aspectos creadores de su interesante biografía.

El movimiento neo-romántico está representado en Chile por una mentalidad original, Alfonso Leng. Hombre de ciencia en el campo de la parodontia, doblado a un filósofo contemplativo de reciedumbre moral, se expresa en el campo musical por medio de un concentrado sentimiento, una zona de afectividad que le es propia y en que se mueve magistralmente. Su entrada en la música es significativa. Puso en el pentagrama el eterno idilio pintado por Jorge Isaacs en su novela *María*. El sentimentalismo inicial se depura en sus piezas para piano, las *Doloras*, hojas de un diario íntimo en que descubre su jardín interior en que

el canto mana como de una fuente nostálgica. Sus «lieder» en su fluir melódico, denotan la raigambre sajona de su mentalidad, pero la nota personal es constante y alcanza en *Cima*, inspirado en una poesía de Gabriela Mistral, una profundidad expresiva admirable.

En 1920, compuso la *Muerte de Alsino*, poema sinfónico inspirado en la novela de Pedro Prado. Allí se funden los tres complejos que presiden su creación espontánea e intuitiva, en una trabazón indisoluble: aliento místico, hondura de sentimiento y vaga desesperanza. Esta nota es constante en su música que tiene un sello característico e inconfundible. La *Fantasia para piano y orquesta* prolonga este estado anímico que podría definirse en el «Sehnsucht» germánico.

Con las debidas limitaciones que merecen todos los intentos de clasificación sea la más rigurosa del campo científico, incluiremos dentro del «simbolismo impresionista» la labor de otro músico de importancia en el panorama nacional, Próspero Bisquertt. Desde sus primeras partituras adolescentes y juveniles, tales como el *Preludio Lírico*, *Poema Pastoril* y *Suite Patética*, de contorno italianizante, se advierte en Bisquertt un valioso temperamento emocional que busca el camino de una expresión justa. En 1924 se consagra entre los valores contemporáneos con su poema *La Taberna al Amanecer*, delicado en sus tonos y en el que el manejo hábil de la orquestación lo define como a un sinfonista valioso. En marcha ascendente, las etapas sucesivas de su brillante carrera son la *Procesión del Cristo de Mayo*, *Noche Buena*, y *Metrópolis*, en que se armonizan la intención a ratos descriptiva y folklórica, como esos cuadros de la vieja Cañada, con sus ventas pintorescas en que arde el bullicio popular y el lenguaje melódico de timbres bien logrados, que desenvuelve los temas en forma original y poética.

Bisquertt aborda el folklore de manera indirecta, sin buscar la fidelidad del motivo, sino que los recrea, ajustándolos a su sensibilidad e invención, tratándolos luego con delicadeza en el contexto formal del todo sinfónico.

La misma atmósfera de recreación poética puede encontrarse en las obras de una pléyade de compositores nacionales, por supuesto dentro de la diferenciación temperamental y la varia índole del vocabulario armónico. Surge de la producción pianística de Samuel Negrete, profesor y meritorio ex Director del Conservatorio Nacional de Música, sobre todo en sus *Armonías Campes- tres*. Toma acento lírico en las canciones de Adolfo Allende, crítico del diario *La Nación* y pedagogo, reunidas en un volumen primoroso intitulado *Talagante*, canciones que brotan del fondo

de una inspiración caudalosa y forman remansos de auténtica poesía, clara y sencilla como la psicología chilena que él interpreta con deleite. Está latente en las composiciones de Héctor Melo.

La chilenidad expresada por medios indirectos está presente también en la labor de Jorge Urrutia Blondel, otro de los elementos que contribuyera con talento a las campañas de depuración de la Sociedad Bach. Urrutia Blondel siente el campo chileno, conoce el repertorio de sus canciones y tonadas que ha analizado en sus trabajos teóricos y ha encontrado en ellas, lo que es más importante, la presencia de un alma. Pero su «nacionalismo sustancial» como se lo ha definido, está presente más bien en la intención, aunque se le deban diversas recopilaciones y transcripciones. Sus procedimientos técnicos, fruto de un sólido aprendizaje en Alemania y su voluntad perfeccionista, se plasman en la *Pastoral de Alhué*, fina, delicada, con sutiles combinaciones orquestales. El mismo tratamiento sonoro, es la tónica de su ballet *El Guitarrón del Diablo*, que conocemos tan sólo en su versión sinfónica y que confirma el juicio sobre sus dotes de refinado orquestador.

Citaremos en este tramo evolutivo, la personalidad de Juan Casanova Vicuña, proteico en sus actividades de director de banda y de orquesta, pintor y concertador de los iniciales conciertos sinfónicos. La paleta plástica de Casanova ha sabido dar colores rítmicos de calidad a sus *Estampas chilenas*, simpáticas, elegantes, nostálgicas. En el terreno lírico dramático, Casanova es el autor de una ópera *Era un Rey*, estrenada con éxito en la temporada oficial del Teatro Colón de Buenos Aires.

Si definimos el «expresionismo» como el intento tácito de expresar contenidos esencialmente espirituales fuera de la objetividad material, oponiendo a la naturaleza sus propias creaciones, en símbolos expresivos, podríamos incluir como la figura señera de esta actitud que no escuela, a Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, cuya semblanza de animador y creador de ambiente, hemos trazado con anterioridad.

Santa Cruz aparece de inmediato con contornos definidos. Ya la evolución musical de Chile había transpuesto las etapas iniciales del verismo italiano que encontró en Santa Cruz uno de sus más decididos opositores; las del romanticismo operístico de Wagner que había escuchado con fervor en Europa y la época delicada del simbolismo de Debussy y la secuencia formalista de Ravel. Estaba cerca en posición ideológica con Hindemith, aunque la comparación es aparente. Bach y los polifonistas son sus buenos compañeros de todas las horas.

La primera cosecha ganada en su campo creativo, está contenida en *Viñetas* (1925), *Cuatro Poemas* (1927) y *Cinco Poemas Trágicos* ( ), en que sus dolorosas vivencias personales están interpretadas con hondura y dignidad de sentimiento. Ellas— escribe un profesor norteamericano—«están henchidas de una rara y oscura belleza, rara vez sobrepasada en la música moderna». En estas obras, apunta Vicente Salas Viu en su libro «Músicos Modernos de Chile», «puede decirse que se ofrece al desnudo y por entero el espíritu del músico en sus cualidades esenciales: sólida construcción, sin sujetarse a las normas rígidas de ninguna forma preestablecida, riqueza armónica, en un pandiatonismo, más que politonalidad, propicio al movimiento contrapuntístico de las partes, expresión austera, en la que con frecuencia prevalece el sentido de lo trágico»

En el ciclo cronológicamente recién abierto de su madurez espiritual, la línea de su inspiración corre por dos líneas caudales; la una, comprende su variada producción de música de cámara y sinfónica: «el complejo juego dramático de su *Sinfonía Concertante*; la maestría de su Cuarteto N.º 2, en que la nota psicológica dominante, es atávicamente hispánica, de acendrado misticismo castellano que retiene la partitura encuadrada en una austeridad noble y elevada. En sus «Sinfonías», ya consagradas ante el auditorio internacional, el sentimiento brota de regiones abisales, en un bullir de formas densas, de gran variedad temática, tejidas con esmerada diligencia técnica que denotan su amplia y refinada cultura musical.

En su área polifónica, la *Cantata de los Ríos*, símbolo de una geografía del espíritu, define nuestras esencias de paisaje y sensibilidad, sin recurrir a la nota folklórica. La *Egloga*, su última producción laureada en los Festivales de 1950, vierte en un elevadísimo plano musical un texto de Lope de Vega y conduce a un climax de insuperable dramatismo el conflicto interior de idilio, vida y muerte, amor y pasión contenido en el verso del clásico hispano.

Alfonso Letelier Llona cabe—según nuestro criterio— en un marco expresionista fraterno al de Domingo Santa Cruz. Mentalidad profundamente religiosa, católica en el más estricto sentido filosófico, Letelier se mueve en un medio que favorece su creación. Alrededor suyo cantan las suaves voces de un Coro de Madrigalistas, familiar e íntimo, en recogimiento de oración. En sus «Sonetos de la Muerte», de acento doloroso, entrecortado, vibran en tonalidades de sombra, las palabras desgarradas de Gabriela

Mistral. Pero Letelier, mentalidad equilibrada, ríe a veces como en su *Suite Grotesca* y su frase corre serena, límpida en sus villancicos y canciones. Afín a este grupo es la música de Carmela Mackenna.

Escapa a toda clasificación y lo nombraremos como un «rebelde impenitente», una de las personalidades más bizarras y singulares de nuestro mundo musical: Acario Cotapos. Hermano errabundo del señero grupo de «Los Diez», Cotapos «levantó—dice Ríos Gallardo— un día su tienda de colono en San Bernardo y se marchó con ella a Nueva York sin más inglés que Good-Bye». Ahora tiene contertulios bajo todos los planetas, que acuden presurosos a escuchar la espiritualidad que brota a raudales, en imágenes insospechadas, de su imaginación inagotable.

Intuitivo, genial, «radical autodidacta, temperamento vehemente», Acario Cotapos postula a una estética musical propia que nunca ha codificado por escrito, pero que expresa con todo su ser. Su lenguaje, en rebeldía con los cartabones escolásticos es variado, de ricas pastas orquestales, hermético a veces. En las *Voces de Gesta*, sobre el libro poemático de don Ramón del Valle Inclán, evoca un mundo primigenio, arcaico, en una prosodia musical de una frescura originalísima. Sus *Preludios Sinfónicos*, contienen dentro de una belleza formal, hallazgos rítmicos novedosos. En el *Pájaro Burlón*, Acario Cotapos integra sonido, voz y escena lírica en una simultaneidad artística que podría clasificarse de «monismo» estético.

La última promoción de los compositores nacionales podría incluirse dentro del movimiento universal neo-clásico, aunque los autores vienen de campos distintos, portadores de banderas individuales.

René Amengual, el activo e inteligente Director del Conservatorio Nacional de Música, puede servir de figura de enlace hacia la evolución actual. Músico de sólida preparación, refinado ejecutante, de amplitud teórica, ha contrastado sus conocimientos en los Estados Unidos, país que viene atrayendo a los músicos chilenos desde hace algún tiempo, tal vez porque la posición del arte musical en ambos países es sociológicamente equivalente. Dueño de los amplísimos recursos de una personalidad bien desarrollada, Amengual mostró en sus primeros lieder y canciones intención simbolista, aunque su espontáneo lirismo juvenil a veces sobrepasó el armazón formal, subrayando la voz del canto.

Infatigable en sus múltiples actividades, René Amengual, pese a las duras tareas que caen sobre sus hombros, es artista por

esencia y definición. La fibra de este espíritu se muestra con toda claridad en su música de cámara, engastada con precisión en los límites del género. De su *Cuarteto N.º 1* se ha dicho (Daniel Quiroga) «que combina la libertad armónica que surge de pasajes atonales y politonales, con un constante interés contrapuntístico que tiene su realización en la Fuga del segundo movimiento».

Su última obra, el *Concierto para Arpa*, muestra la potencia creadora de su individualidad, en una dulce línea melódica que canta y anima el movimiento del encaje total, obra que se destaca como una de las partituras significativas de la música contemporánea del país.

Juan Orrego Salas, que ha perfeccionado al igual en los Estados Unidos sus estudios como becario de Rockefeller y Guggenheim, es de manera inconfundible un neo-clásico de calidad. Temperamento rico, imaginativo, sabe traducir sus sensaciones musicales espontáneas en estilo depurado y como en el verso de Arthur Symonds «cuenta los sonidos con la mirada y los siente como sed entre sus labios». Tiene su música una voluptuosidad que lo emparenta con la gama hispanista que sublimara con su genialidad Manuel de Falla. La *Cantata de Navidad*, estrenada en los Estados Unidos, muestra claramente esta faceta de su alma musical. El estilo tiene nobleza, poesía y vida auténtica y un refinamiento arcaizante que acentúa la pureza del texto.

Sus «*Canciones Castellanas*», le granjearon una merecida consagración internacional en los Festivales de Palermo y en su elogio escribió el crítico de «La Nación» estas frases que lo enaltecen: «pasan sobre ésta o aquella época, es decir, es música de la mejor lograda, pues vive por sí misma, sin sujeción a clisés pedantescos, ni a tanteos experimentales».

La labor sinfónica de Orrego Salas alcanza una altura extraordinaria en la *Primera Sinfonía* y en el *Concierto para piano y orquesta*. El caudal temático es sorprendente y la riqueza se ordena en una línea sabiamente lograda que sin alterar la masa melódica armónica, la condiciona a la forma conceptual que la plasmará. El grupo de movimientos están unidos en estrechas relaciones tonales y por su carácter global unitario. Las frases claras y expresivas se mantienen vibrantes y reaparecen como necesarias, en una verdad musical que denota al compositor por antonomasia.

En el *Concierto para piano y orquesta*, género de enormes dificultades, muestra en su estructura íntima un perfecto equilibrio de partes. El ejecutante tiene la libertad que le señala la función específica que cumple y hace resaltar las líneas sonoras. Por la

---

fertilidad de los giros sonoros, la obra coloca a Juan Orrego Salas en una posición descollante del campo contemporáneo.

Hemos llegado con la velocidad del esbozo a la linde actual de este siglo y al filo de sus bardas queda una pléyade de noveles compositores, noveles por la edad cronológica pero no en desarrollo técnico o psicológico. Son ya más que meros nombres, son ellos realidades concretas que al dejar oír su voz, dan mayor variedad al panorama de la música de Chile en estos cincuenta años, someramente bosquejados.

Carlos Riesco ha sometido su espíritu a un aprendizaje metódico en Chile y en los Estados Unidos, en años de intensa labor preparatoria, que va cristalizándose en obras que como su *Serenata para orquesta*, preludian la aparición de un músico de formación completa. Al igual ha trabajado Alfonso Montecino, becado de la Fundación Dougherty, y Pedro Núñez, Gustavo Becerra, Sylvia Soubllette, Ida Vivado, Carlos Botto, Santiago Pacheco y tantos otros jóvenes que van formando la novísima generación chilena, que es por sí misma una demostración palpable del avance musical de Chile en estos últimos cincuenta años.

Si la herencia del siglo XIX fué modesta, pero honorable, el balance de estos decenios es de positivo valor y basándose en la realidad actual, los músicos chilenos pueden avanzar confiados hacia las sombras de ese mañana impenetrable y decisivo.



# CRONICA

## ACTIVIDADES CHILENAS

### PIANISTA CHILENO TRIUNFA EN EUROPA.

Con gran éxito realizó durante los meses de Febrero y Marzo su primera jira de conciertos por Europa el pianista chileno Alfonso Montecino. El prestigio conquistado en el Carnegie Hall de Nueva York, le llevó a los centros musicales más cultos del Viejo Mundo, donde la crítica no hizo sino corroborar los juicios que acerca de su talento había dado la prensa norteamericana.

Extractamos algunos párrafos de los periódicos franceses e italianos. La «Semaine à Paris» (7 de Marzo) dijo: «Es sobre todo un intérprete magnífico de Bach. La musicalidad y honradez de este joven pianista chileno, le permiten expresar aquí lo mejor de su talento. Posee una técnica perfecta y una hermosísima sonoridad».

«Cette Semaine» agrega (8 de Marzo): «El chileno Alfonso Montecino nos dejó una excelente impresión como intérprete de Bach. Su versión de la Cuarta Suite Inglesa, fué un aporte de musicalidad, buen fraseo, conocimiento profundo del dibujo contrapuntístico, en una palabra, dominio de las exigencias primordiales de esta música». (Firma M. Imbert).

«Opera» (28 de Febrero) nos dice: «Montecino, pianista chileno de gran cultura musical, se reveló ante el teclado como un ejecutante de decidido mérito y auténtico valor, especialmente en las obras de sus compatriotas».

En Italia, «Il Tempo di Milano» expresó lo siguiente: «En el «Piccolo Teatro», se presentó ayer el joven pianista chileno Alfonso Montecino, ofreciéndonos un programa revelador de su alta madurez y de una técnica sólida y segura. Demostró el ejecutante una envidiable claridad de exposición y una verdadera severidad de estilo, especialmente en Bach. Los aplausos fueron entusiastas».

Sus presentaciones en París se llevaron a efecto en la Sala Pleyel, escenario donde actúan los mejores virtuosos del mundo. Posteriormente ofreció un recital en el Wigmore Hall, de Londres, donde la estricta crítica londinense premió en forma similar a la del resto de Europa, la calidad de sus interpretaciones.

Su proyectado viaje a Chile ha tenido que postergarse, debido a un accidente sufrido por Montecino en Nueva York, el que le impedirá trabajar por espacio de algunas semanas.

### CONCIERTOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

La Asociación Nacional de Compositores ofrecerá este año su segunda Temporada de Conciertos de Música Contemporánea, cumpliendo así con su misión de representar en Chile a la Sociedad

Internacional de Música Contemporánea. Los programas de este año, al igual que los del anterior, comprenderán en su integridad, primeras audiciones de música moderna de los principales países del mundo. Con esta labor pública y las sesiones académicas quincenales celebradas por los miembros de esta Asociación y destinadas al análisis y audición de grabaciones de música contemporánea, el directorio formado por los compositores Alfonso Letelier (presidente), Juan Orrego Salas (secretario), Carlos Riesco (tesorero), Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (consejeros), completarán su segundo año de acción frente a la mencionada entidad.

La Temporada de 1951 comprenderá seis conciertos con los siguientes programas:

*Primer Concierto:* Ginastera (Argentina), Cuarteto de Cuerdas N.º 1; Cotapos (Chile), Sonata Fantasia para piano; Amengual (Chile), Diez Preludios para piano; Halfter (Méjico), Sonata para piano; Hindemith (Alemania), «Frau Musica», cantata para voces mixtas y cuerdas.

*Segundo Concierto:* Honegger (Francia), Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano; Honegger, Tres Salmos para voz y piano; Leng (Chile), Sonata para piano; Revueltas (Méjico), Canciones de García Lorca; Ives (USA), Tres Canciones; Strawinsky (Rusia), Octeto para instrumentos de viento.

*Tercer Concierto:* Focke (Holanda), «Le Tombeau de Van Gogh» para piano; Jelinek (Austria), Zwönfontwerk, para piano; Berg (Austria), Sonata para piano; Dallapiccola (Italia), Due liriche d'Anacreonti, para voz, flauta, clarinete, viola y piano; Schoenberg (Austria), Quinteto op. 26 para instrumentos de viento.

*Cuarto Concierto:* Weill (Alemania), Cuarteto de Cuerdas N.º 1; Soublette (Chile), Dos Canciones Corales; Santa Cruz (Chile), Canciones de Primavera, para voces mixtas «a cappella»; Milhaud (Francia), «Les Deux Citées», cantata para voces «a cappella»; Bautista (España), Seconda Sonata Concertata, para piano y cuerdas.

*Quinto Concierto:* Martínú (Checoeslovaquia), Tres Madrigales para violín y viola; Helfritz (Chile), Sonata para violín y piano; Manuel de Falla (España), «El Retablo de Maese Pedro», para solistas y orquesta de cámara.

*Sexto Concierto:* Villa-Lobos (Brasil), Trío para oboe, clarinete y fagot; Françaix (Francia), «L'Adolescence Clementine» para voz y piano; Tosar (Uruguay), «El Barrio de Santa Cruz», para voz y piano; Tippett (Gran Bretaña), Cuarteto de Cuerdas N.º 2.

Como se expresó anteriormente, la Asociación Nacional de Compositores ha celebrado algunas sesiones académicas destinadas a escuchar grabaciones recientes de las siguientes obras contemporáneas: Strawinsky, Orfeo; Concierto para dos pianos; Apolo; Sinfonía en Tres movimientos; Octeto para instrumentos de viento; Concierto en Re para cuerdas y Menotti «El Cónsul». Cada una de estas obras ha sido precedida de un breve comentario y al fin de su audición se han producido interesantes cambios de opiniones entre los miembros de la Asociación. Se proyecta para los meses venideros, la audición integral de los Cuartetos de Béla Bár-

---

tok, como también de la Sonata para dos pianos y percusión, Música para cuerdas, celesta y percusión, Concierto para orquesta, Divertimento y Concierto para violín y orquesta de este compositor.

#### EXPLORACIÓN FOLKLÓRICA DE CHILE.

Iniciados en 1943 los trabajos de rebusca por la Universidad de Chile, fueron confiados, dentro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, al Instituto de Investigaciones Musicales que en dicha Facultad dirige el Profesor Vicente Salas Viu. Con afán de selección y difusión el Fondo General Folklórico, a cargo del Profesor Eugenio Pereira Salas, ha desarrollado una amplia labor cada vez más metodizada y ampliada a todos los períodos históricos. Por su parte el Archivo Folklórico, a cargo del Profesor Carlos Lavín, respondiendo a la finalidad de su programa, ha actuado con criterio geográfico en el magno campo de la exploración general. Desde 1946 a 1950 dió término al Plan Quinquenal, para seguir, por latitudes, investigando los indicios de la tradición, desde el confín norteño hasta la metrópoli. Gradualmente, y con un programa intermitente de viajes de estudio, se reconocieron las provincias de Tarapacá, Antofagasta, Atacama, Coquimbo, Aconcagua, Valparaíso y Santiago; dedicando especial atención a las romerías típicas de esas regiones.

#### EL ARCHIVO FOLKLÓRICO.

En 1951 fué menester alterar el orden establecido, dando preferencia en las regiones sureñas, a la Isla de Chiloé, bien considerada como una base sustantiva de nuestras reservas folklóricas y en trance de perder tan valioso acervo. El Profesor Carlos Lavín, dedicó en Enero y Febrero últimos, todo un itinerario de reconocimientos al Archipiélago austral, tomando como base de acción las ciudades de Ancud y Castro. Una serie de jiras longitudinales y transversales en el dominio isleño, sirvieron para reconocer las especies perdidas y sorprender las reviviscencias, tanto veliches como virtualmente hispánicas. Pudo así establecerse todo un plan de acción en la ardua rebusca que incluye las tradiciones literarias, todos los matices y derivaciones de la mitología y destinando una atención especial a la música religiosa que ahí lograron nacionalizar los misioneros en el espacio de cuatro siglos. Se alcanzaron a sorprender por la fotografía, todo género de hispanismos que aún subsisten en el Archipiélago, tanto en el terreno arquitectónico como en las artes aplicadas y en los tipos raciales. Excursiones al corazón de la isla grande y viajes a los islotes adyacentes, permitieron llevar la indagación a las regiones poco frecuentadas en que se mantienen en vigor otros legados del pasado, como son los trabajos manuales, la materia y muy curiosas anti-güedades del idioma hispánico.

### EL INSTITUTO INDIGENISTA.

Representando a esta institución panamericana, el Profesor Carlos Isamitt, y como miembro del Comité Asesor del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, se hizo acompañar por el experto indigenista Domingo Curaqueo, en su exploración de Febrero y Marzo últimos, al través de las regiones más australes de Chiloé (Compu, Queilén, Coihúín, Chadmo, etc.)

Se estableció principalmente en Coihúín, entre los indígenas puros, conviviendo e interrogándolos por medio de asambleas generales, de ambos sexos, y en las otras localidades pudo observar las danzas españolas que se han logrado conservar. Asimismo pudo presenciar una rogativa («ngillatun») y otras celebraciones coreográficas y musicales. Estudió la vida hogareña en las propias viviendas de los aborígenes y sus problemas relacionados con la propiedad. Logró anotar, además, diferentes versiones de cuentos, adivinanzas y refranes y variadas versiones de curiosos mitos. Como gestión capital tuvo ocasión de influir y acelerar las soluciones legales de varios conflictos entre terratenientes y personas extrañas a las comunidades indígenas. En general fueron muy provechosas las observaciones del profesor Isamitt en el designio de comparar la vida individual y colectiva de estas agrupaciones australes de la confederación araucana, con la que observó en sus exploraciones (1932-1936) en comarcas del extremo norte de la Frontera, como Quepe, Toltén, el Budi, etc. de la provincia de Cautín, y Queule, Callulfi y Nigue, de la provincia de Valdivia.

### ARACENA INFANTA HA MUERTO.

A comienzos del mes de Junio falleció el compositor y organista chileno Aníbal Aracena Infanta, nacido en Chañaral en 1881. Aracena Infanta estudió en el Conservatorio Nacional, donde fué profesor de Armonía desde 1907 hasta 1918. Posteriormente ejerció su profesión como maestro particular de piano y órgano y organista de la Basílica de la Merced en Santiago. En este último cargo se entregó con seriedad y honradez a la difusión de la literatura escrita para su instrumento y en especial a la obra de J. S. Bach.

Entre sus principales composiciones figuran «*Las siete palabras de Cristo*», para coros y órgano; varias composiciones litúrgicas para órgano, piezas para piano, canto y piano, violín o violoncello y piano.

Su muerte constituye una pérdida irreparable para la música chilena.

### ESTRENOS DE LA TEMPORADA SINFÓNICA DE 1951.

El 4 de Mayo pasado se inauguró la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, con un programa a cargo de su director titular, maestro Víctor Tevah. La serie de dieciocho con-

ciertos que se inició entonces, comprende las actuaciones de Erich Kleiber, Sergiu Celibidache y Armando Carvajal, además del director titular de la Orquesta Sinfónica, ya nombrado.

Una extensa lista de obras que se ofrecerán en primera audición en Chile, comprenden los programas de esta temporada, las que alternarán con las obras de repertorio seleccionadas entre aquellas que con menos frecuencia se han interpretado en los últimos tiempos.

El maestro Tevah incluye en sus conciertos los estrenos de la Novena Sinfonía de Anton Bruckner, Concierto para dos pianos y orquesta de Francis Poulenc, Concierto para violín y orquesta del chileno Carlos Riesco, Sinfonía en Tres movimientos de Igor Strawinsky, Concerto Grosso de Bohuslav Martinú, junto a aquellas obras ya conocidas por nuestro público, como el Concierto para violín y orquesta de Beethoven, Sinfonía de Requiem de Britten, Quinta Sinfonía de Schubert, Concierto N.º 1 para piano y orquesta de Beethoven, Egloga para coro, solista y orquesta de Santa Cruz, Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón» de Cotapos y Suite N.º 3, para orquesta de Urrutia Blondel.

La actuación de Armando Carvajal comprendió dos conciertos, el primero de los cuales estuvo consagrado en su integridad a obras de Debussy; Tres Nocturnos, «La Siesta de un Fauno», Baladas de Villon, «La Demoiselle Elue» y Suite Iberia. En el segundo se incluyó el Doble Concierto para violín, violoncello y orquesta de Brahms, la obertura al Secreto de Susana de Wolf-Ferrari, Ocho Piezas, para pequeña orquesta de Carvajal, «Impressioni dal Vero» de Malipiero y «El Aprendiz de Brujo» de Dukas.

Bajo la batuta del director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, Sergiu Celibidache, se han escuchado hasta el momento dos conciertos que incluyeron las Sinfonías Séptima y Primera de Beethoven y Brahms, respectivamente, el poema sinfónico Don Juan de Strauss, El Mar de Debussy, Suite N.º 2 para pequeña orquesta de Strawinsky y Sinfonía «Praga» de Mozart. En los otros dos conciertos que dirigirá durante esta temporada interpretará en primera audición la Sinfonía N.º 2 de Walter Piston y la Suite Francesa de Milhaud, obras que se agregará a una composición chilena, aún no seleccionada, a la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky, Suite N.º 2 de Daphnis y Cloe de Ravel y Sinfonía «Heroica» de Beethoven.

Erich Kleiber anuncia la interpretación de dos obras nacionales, el Concierto para arpa y orquesta de Amengual y el Concierto para piano y orquesta de Orrego Salas, junto a la Sinfonía de los Alpes de Strauss, Sinfonía N.º 2 de Borodín, Suite Lírica, en su versión para orquesta de cuerdas de Alban Berg y Música para cuerdas, arpa, clavecín y arpa del suizo Frank Martin.

#### TEMPORADA DE BALLET DEL PRESENTE AÑO.

En Mayo se inauguró la temporada del Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, que dirige el coreógrafo y dan-

zarín Ernst Uthoff. Dentro del repertorio ya presentado se incluye «Coppelia» de Delibes, en versión coreográfica de Ernst Uthoff, «Don Juan» de Gluck y «Czardas en la Noche» de Zoltan Kodaly, con coreografías del artista ya nombrado.

Actualmente se está presentando «Juventud», ballet de Kurt Jooss, basado en música de Haendel y de este mismo coreógrafo se agregará próximamente «La Mesa Verde», con música de Fritz Cohen, «Gran Ciudad» de Alexander Tansman y «Baile en la Antigua Viena».

En los primeros días de Agosto, se anuncia el estreno del ballet titulado «Umbral del Sueño», versión coreográfica de Malucha Solari, —quien acaba de regresar de Londres,— para la partitura del compositor chileno Juan Orrego Salas. La decoración y vestuario de este ballet estará a cargo de Fernando Debasa, conocido escenógrafo del Teatro de Ensayo.

Para clausurar la temporada del presente año, el Cuerpo de Ballet ya mencionado montará «Petrouchka» de Igor Strawinsky.

#### DOMINGO SANTA CRUZ, VICE-RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

El compositor chileno y actual Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, ocupa desde hace un mes la dirección máxima de esta institución en su calidad de vice-rector de ésta, título al que es acreedor en virtud de ser el decano más antiguo en ejercicio.

El hecho de que un músico haya llegado a desempeñar estas funciones, no tiene precedentes en los anales de la Universidad de Chile y por lo tanto significa un honor inapreciable para la música chilena y el reconocimiento de la profesión artística dentro de la esfera cultural de otras profesiones, que hasta hace algunos años eran tenidas con un alto predominio sobre la primera.

El ejercicio del cargo de vice-rector por parte de Domingo Santa Cruz, simboliza la llegada de la mayor edad de la música chilena y la contemplación de sus problemas dentro de la esfera universitaria en igualdad de condiciones con todos los que incumben a carreras del prestigio tradicional de la Medicina, Leyes, Arquitectura o Matemáticas.

#### PREMIO NACIONAL DE ARTE.

Este año corresponde discernir el Premio Nacional de Arte dentro de la especialidad creativa-musical. El Jurado, que conforme lo prescribe la ley, debe presidir el rector de la Universidad de Chile, estará integrado por un delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, por uno nombrado por el Ministerio de Educación Pública, uno de la Asociación Nacional de Compositores y otro de la Sociedad Polifónica de Concepción.

Hasta el presente se han otorgado dos premios de esta categoría, recayendo éstos sobre los compositores Pedro Humberto Allende y Enrique Soro.

Con gran inquietud se espera el veredicto del actual jurado, quien emitirá su fallo durante el mes de Julio.

#### AUDICIÓN INTEGRAL DE LA OBRA DE CANTO DE DEBUSSY.

Bajo la dirección de la maestra de canto Clara Oyuela, se presentará durante esta temporada la obra vocal completa de Claude Achilles Debussy, en nueve conciertos, en los cuales una parte se dedicará al autor nombrado y el resto a composiciones que en su mayoría constituyen primeras audiciones en Chile. Cada programa estará a cargo de un discípulo aventajado de esta maestra y ella misma inauguró el ciclo el 10 de Julio pasado.

Entre los artistas que se escucharán en esta temporada, figuran la soprano Clara Oyuela, Ana Iriarte, Carmen Barros, Angélica Montes, Laura Krahn, Teresa Orrego y Olinfa Parada y los barítonos Emilio Chaigneau y Gabriel de los Ríos.

Entre un gran número de obras sueltas de Claude Achille Debussy se escucharán los ciclos completos de *Arrietes Oubliées*, las dos series de sus *Fêtes Galantes*, la *Chansons de Bilitis*, *Proses Líriques*, *Ballades de Villon*, *Promenoir des deux Amants*, *Poèmes de Baudelaire*, los *Poèmes de Mallarmé*, etc.

Junto a la obra de este autor, que como ya dijimos se escuchará en su integridad, los cantantes mencionados incluirán en sus programas las primeras audiciones de las siguientes obras: *Charm of Lullabies*, de Benjamin Britten, *Serestas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, *Canciones y Danzas de Muerte* de Moussorgsky, *Las Horas de la Estancia* de Alberto Ginastera, *El Alba del Alhelí* de Orrego Salas y *Tríptico* del moderno español García Leoz.

Se agregarán a las obras mencionadas los dos ciclos vocales de Schumann: el *Dichterliebe* y el *Frauenliebe und Leben*.

#### LABOR DEL COMITÉ DE ORIENTACIÓN ARTÍSTICA PARA LOS ESTUDIANTES.

Una de las características de la Universidad en los últimos tiempos, ha sido el desarrollo considerable de la Extensión Cultural, la que alcanza en diversas formas a la totalidad del país y llega efectivamente a todas las esferas de la sociedad y al elemento estudiantil y universitario, a través del Comité de Orientación Artística; el que, con un sistema apropiado y en armonía con las tareas docentes, presenta, de acuerdo con las escuelas, institutos artísticos y otras agrupaciones de arte, un plan unificado para dar a conocer los fundamentos estéticos y técnicos del arte, como cultura general paralela a la especialización profesional del estudiante, dándole así un equilibrio espiritual y una penetración más honda del goce de lo bello en las artes.

Actualmente la Universidad de Chile posee en su acción cultural un programa especial destinado a los estudiantes. En este plan se estimulan no sólo las aspiraciones de cultura artística, sino que todo lo que signifique acercamiento entre ellos y fortalecimiento de un espíritu realmente universitario. En la realización de estos

programas los estudiantes mismos colaboran con sus propias iniciativas y en correlación con la acción que desarrolla la Junta Superior de Extensión Universitaria, en colegios, escuelas y gremios obreros. Esta labor de difusión se desarrolla con la valiosa cooperación de las escuelas e instituciones de arte de las Universidades, como el Teatro Experimental, el Teatro de Ensayo y especialmente con el aporte del Instituto de Extensión Musical, cuyo Cuerpo de Baile y Orquesta Sinfónica han contribuido a una interesante programación la que, además de despertar en el elemento estudiantil un goce estético, envuelve una intención didáctica, ya que todos estos programas musicales van acompañados de comentarios instructivos, tendientes a aclarar conceptos, dar una visión panorámica de la evolución de la música o explicar las nuevas tendencias, de manera que el estudiante logre un goce profundo de belleza y comprensión.

El programa que el Comité de Orientación Artística ha presentado durante el año 1951 ha sido el siguiente: el Quinteto de madrigalistas «Polifonía» dió un hermoso concierto, dirigido y comentado por el musicólogo Nino Colli, quien presentó un panorama histórico que abarcó desde obras de Juan del Encina, anónimos del siglo XV y XVI para seguir con los madrigalistas del Renacimiento y terminar con la Epoca Contemporánea, con una especial selección de autores chilenos. El Quinteto de Vientos y el Cuarteto de Cuerdas integrado por músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile, interpretó, en un concierto especial para estudiantes, *Noneto en mi bemol mayor op. 16* de Beethoven y *Cuarteto en Re menor «La Muerte y la Doncella»* de Schubert.

Con elementos del Conservatorio Nacional de Música se efectuó el primer concierto del ciclo histórico, con obras de la Antigüedad Griega (Seikilos, Mesómedes); Roma (Cristianismo: Manual Gregoriano); Edad Media (Arte Trovadoresco, Arte culto medioeval); Renacimiento y Siglo de Oro de la Polifonía Barroca; Aparición del drama musical; La ópera (Monteverde). Este ciclo será continuado con una audición consagrada al Barroco, Preclasicismo, Clasicismo y Romanticismo (Schumann, Schubert, Federico Guzmán Franck), para terminar con una de música del siglo XX (Malipiero, Turina, Poulenc, Hindemith, Santa Cruz y Debussy).

La artista Luisita Darios dará un ciclo de conciertos sobre «La canción francesa a través de la historia», en cuatro audiciones, con el siguiente sumario: Música Contemporánea, Cantos folklóricos de la tierra de Francia, Canciones del Renacimiento y Canciones de la Edad Media, completando así una visión retrospectiva de la evolución de la canción francesa.

El maestro Celibidache dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile, en un concierto especialmente organizado para los estudiantes, con música de Strawinsky, Mozart y Brahms.

En esta forma el Comité de Orientación Artística para los Estudiantes contribuye a la formación musical del elemento universitario.



## ACTIVIDADES EXTRANJERAS

### MITROPOULOS CONTRATADO EN NUEVA YORK.

Acaba de firmar un contrato por dos años como director titular de la Filarmónica de Nueva York, Dimitri Mitropoulos, nacido en Grecia y desde hace catorce años residente en Estados Unidos. Se inició en este último país, dirigiendo como huésped de la Orquesta Sinfónica de Boston. Posteriormente fué contratado como titular de la Sinfónica de Minneápolis, cargo que desempeñó por varias temporadas sucesivas.

Los programas de este director han incluido siempre un gran porcentaje de música contemporánea, generalmente ejecutadas en primeras audiciones. En este sentido no ha escatimado esfuerzos por dar a conocer las obras más avanzadas de los compositores actuales, incluyendo las de un buen número de jóvenes creadores, los que ha dado a conocer al público. En este predicamento ha encargado composiciones a muchos artistas contemporáneos, entre los que se cuenta a Krenek, Schoenberg, Sessions, Piston y otros.

Una innovación en sus programas ya anunciados frente a la Filarmónica de Nueva York, constituye la ejecución integral de algunas obras dramáticas, las que se presentarán en forma de concierto. Entre éstas figura *Elektra* de Strauss, *L'Heure Espagnole* de Ravel, *Les Choéphores* de Milhaud y el *Wozzeck* de Alban Berg.

Junto a la interesante labor que está realizando frente al conjunto neoyorkino, Mitropoulos cumplirá también algunos contratos como director huésped en San Francisco, Búfalo y Cleveland. Durante su ausencia se presentarán en Nueva York, George Szell, Bruno Walter y Leonard Bernstein.

### MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN NUEVA YORK

Una extraordinaria actividad en la ejecución de Música Contemporánea significó la temporada de 1950 en Nueva York. Abundó ésta en estrenos, y lo que es más notable de acuerdo con lo expresado por un comentarista (*Musical America*), hubo de presenciarse hechos tan extraordinarios como la repetición, exigida por los aplausos del público, de una obra dodecafónica ejecutada en el Carnegie Hall; la cantata «*El sobreviviente de Varsovia*» para recitante, coro de hombre y orquesta de Schoenberg, dirigida por Mitropoulos.

Tanto en el género sinfónico como en los de cámara, el pasado año musical neoyorkino abundó en interés. Entre las obras pertenecientes al primero de éstos, se menciona una *Sinfonía* de Anton von Webern y las *Variaciones* de Schoenberg, «tour de force», ambos de la escuela dodecafónica. No menos importante entre éstas fué el estreno de la *Segunda Sinfonía* del norteamericano Roger Sessions, obra agraciada con el Premio de la Crítica de 1950.

Sin embargo, en lo que respecta a la música de cámara, el panorama resultó aún más prolífico, debido principalmente a las actuaciones del Cuarteto de la Juilliard School, quien después de sus escasos años de vida ya ha conquistado un lugar entre los mejores conjuntos de su género, sobre todo en la interpretación de música moderna. Por su parte la Liga de Compositores ha contribuido en forma no menos eficiente a esta actividad, por medio de interesantes conciertos públicos. De Anton von Webern, la Chamber Art Society presentó su *Concierto para nueve instrumentos op. 24* y *Tres Canciones del op. 18*. Esta misma institución que dirige el compositor Robert Craft, presentó un programa completo dedicado a Schoenberg, comprendiendo éste su *Serenata op. 24*, *Suite op. 29* y el *Pierrot Linaire*.

El Cuarteto de la Juilliard ejecutó por su parte los cuatro *Cuartetos de Cuerdas* y la *Oda a Napoleón*, para recitante, piano y cuarteto de este mismo compositor y los New Friends of Music, su hermosa *Fantasia para violín y piano* compuesta en 1949.

De Alban Berg se ejecutaron en la Juilliard School su *Cuarteto op. 3*, *Siete Canciones de 1907*, *Dos Canciones de 1930*, *Cuatro piezas para clarinete y piano op. 5*, la *Sonata para piano op. 1* y la *Suite Lírica*.

En los conciertos de la S. I. M. C. se presentó el *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano op. 22* de Anton von Webern, *Música en diez movimientos* para piano de Arthur Schnabel y *Concierto para piano, cello obligado e instrumentos de viento* de Ben Weber, compositor americano.

A los compositores dodecafonistas se agregaron también otras figuras de la música actual. Los *Seis Cuartetos* de Béla Bartók, se ejecutaron una vez más después de tres temporadas en que no han faltado. La Liga de Compositores presentó los *Cuartetos N.ºs. 14 y 15* de Milhaud y el Octeto que resultó de la ejecución consecutiva de ambos, junto a «*Quattro liriche di Antonio Machado*» de Luigi Dallapiccola, para voz y piano y al famoso «*Priboutki*» de Strawinsky.

Otras obras de alto valor ejecutadas durante el año 1950 por la Liga de Compositores, fué un *Sexteto para vientos* de Leos Janacek, un *Trío* de Frank Martin, un *Cuarteto con piano* de Aarón Copland, el *Cuarteto N.º 4* de William Schuman y composiciones de Silvestre Revueltas y Amadeo Roldán.

Para completar este panorama, la Little Orchestra Society dirigida por Thomas Scherman presentó el *Kammermusik op. 24 N.º 1* de Hindemith y *El Retablo de Maese Pedro* de Falla junto a la Cantata «*Ich Natte viel Bekümmernis*» de Bach, que según el comentarista, «no resultó menos fresca que las obras modernas que la acompañaron».

#### SOBRE EL 'BOLÍVAR DE MILHAUD

Con el objeto de ilustrar a nuestros lectores respecto de las diversas opiniones que mereciera el estreno de la ópera BOLIVAR del compositor Darius Milhaud, extractamos sin comentario al-

guno, párrafos del juicio emitido por el crítico Pol Gaillard, en la revista francesa de Filosofía y Arte «La Pensée», que a continuación traducimos y transcribimos:

«Quisiéramos poder decirlo todo de una sola vez. ¿No es justamente la fusión total entre la poesía, el teatro, la música, la danza y la pintura sobre uno de los más hermosos temas que existen, la conquista de la independencia, la que da a la primera parte de Bolívar una excepcional belleza, y lo que hace de ella un espectáculo de inmensa grandeza? ¿Cómo disociar aquí un elemento del otro, la forma del fondo, la música del texto, los colores de la música? Tres de los más grandes creadores existentes, Jules Supervielle, Darius Milhaud y Fernand Léger, entusiasmados con el argumento, se han reunido para alcanzar el más grande poder de emoción, posible en el escenario de ópera, y cada uno de ellos dió en forma notoria lo mejor de sí mismo y de su propio arte: Ellos fundieron sus inspiraciones en el mismo fuego de libertad, hicieron revivir a Bolívar... y al mismo tiempo han vuelto a crear la epopeya teatral lírica. No obstante las cábalas y el escándalo de los críticos aburguesados, estoy convencido que la fecha 12 de Mayo de 1950 quedará inscrita en la historia de la ópera francesa.

«Bolívar comienza con una tierna berceuse burlesca en la que las disonancias, lejos de perjudicar a la melodía, como los mencionados críticos nos lo insinuaron, expresan admirablemente todo lo que en ella hay de espontáneo, de vital y de una improvisación que para el niño hacen dos bravos esclavos negros. Precipitación y Nicanor, cuyo espíritu es mucho más libre que el de los señores críticos:

Dors, mon petit bonhomme,  
Dors, mon petit veau noir,  
T'auras du bon lait, t'auras des gateux,  
T'auras tout la beurre, t'auras des cadeaux  
Plein les mains, pleins les poches.  
Dors mon petit taureau,  
Mon petit numero...

«Allá lejos en el otro extremo del escenario, ante el cactus de Fernand Leger, Bolívar y María Teresa cantan su amor. Nosotros sentimos su felicidad, así como la fragilidad de éste, y todo lo que les exige a los amantes para hacer felices a los que están a su alrededor. Aquello que Vigny dijo a la Mujer:

C'est à toi qu'il convient d'ouïr les grandes plaintes  
Que l'humanité triste exhale sourdement...  
Ton cœur vivre et résonne au cri de l'opprimé...  
Tu posses par le bras l'homme... Il se lève armé...

María Teresa realiza aquí todo esto con frases muy simples pronunciadas antes del paseo, después del cual ha de morir:

—Cuando pienso en esos infelices, yo me avergüenzo de mis quejas. ¿No podremos libertarlos algún día?

—Seguramente. ¿Cómo se puede vivir rodeado de esclavos?

—Estas palabras son muy tuyas, amigo mío.

—Eres tú quien me las sugiere.

Bolívar desde ahora conoce su meta. La escena siguiente es la de la liberación de esclavos, cuya alegría se expresa en seguida por el más hermoso coro danzado que conozco: «Citoyens, Citoyens, Liberté, Libertas». Ni la más mínima grandilocuencia sino gritos maravillosamente inesperados, cantos enteramente iluminados de alegría fraternal, de bondad venturosa, de dignidad reconquistada, de sentimiento naciente de la responsabilidad, y siempre, gracias a Nicanor y Precipitación, la sal delicada del humor popular. Son momentos que no se olvidan jamás.

\* \* \*

La ley es la ley, acaba de afirmar el Sr. Visitador Extraordinario, que prohíbe a los colonos cultivar lino, planta reservada a la madre patria colonialista.

—Esta tierra es nuestra, contesta Bolívar... Yo prefiero la Enciclopedia a la Inquisición de la metrópoli.

—No es ése el problema.

—Ese es el problema.

España trata de enrolar por la fuerza a los campesinos: ellos rehusan y comprenden que ahora es necesario batirse junto a Bolívar, porque de lo contrario serán obligados a batirse contra él, es decir, contra ellos mismos, contra su libertad. Surge el ejército popular (hombres y mujeres), toma las armas de los españoles y comienzan sus victorias.

¿Los monjes al servicio de España podrán desmoralizar a ese ejército presentando el temblor de 1812 como un castigo de Dios por los pecados individuales y sobre todo por el gran pecado colectivo de la insurrección? Bolívar en persona arresta a uno de esos monjes:

EL MONJE.—Yo represento a Dios sobre la tierra.

BOLÍVAR.— No es cierto.—Sóis un mal sacerdote.—Yo os digo que deberíais tener vergüenza de sumar vuestras mentiras a los escombros de la catástrofe.

Y en una pieza de espléndida fuerza humana, que Roger Bourdin canta con toda su alma, Bolívar levanta a los penitentes prosternados en el polvo.

\* \* \*

Un año más tarde, después de una sabrosa escena cómica sobre las vacilaciones del Señor Alcalde («Qué fastidio no conocer al vencedor cuando se es alcalde de una ciudad próxima al campo de batalla»), el Ejército Libertador entra en Caracas.

\* \* \*

Los españoles vuelven a la ofensiva. Bolívar es derrotado en la Puerta. Sobreviene la represión. Bovés, el tirano, bajo pena de muerte, ordena a todas las mujeres de la ciudad cuyos esposos han muerto al servicio de la Independencia, a bailar con sus oficiales, y él mismo reglamenta la ejecución (y las ejecuciones) de ese baile trágico. ¡Inverosímil! exclaman nuestros críticos. Que ellos estudien historia antes de formular sus opiniones. Supervielle les previno que él no inventaría nada y Roblés les dijo lo mismo hace dos años con respecto a su MONTSERRAT; pero ellos no quieren informarse. Nosotros sabemos demasiado bien que esta escena es posible, y que el refinamiento en la crueldad es el arma de todos los imperialismos cuando sienten escapárseles el poder de las manos. Bovés obliga a las viudas a danzar con sus verdugos, tal como las SS obligaban a las prisioneras a ejecutar música ante el martirio de sus camaradas. Y para obligarnos aquí a comprender este horror, a vivirlo, Darius Milhaud triunfa en la proeza técnica de fundir y contrastar al mismo tiempo las danzas populares ejecutadas en la escena y su propia partitura lírica, ejecutada en el foso de la orquesta, expresa patéticamente el dolor y la rebelión.

\* \* \*

El crítico agrega de que el interés tanto musical como literario de la ópera decae como consecuencia de un final romántico propuesto por el autor del libreto, en contraste con el magnífico tono de epopeya que prima en los dos primeros actos. «Ello, no obstante, dice Pol Guillard, no me impide el afirmar de que el estreno de BOLÍVAR marcará una época en la historia de la ópera francesa».

#### NECROLOGÍA

Entre Diciembre y Abril pasado han dejado de existir cinco destacados artistas extranjeros. *Charles Koechlin*, compositor francés nacido en 1867, falleció a la edad de 83 años, en París, cubriendo su existencia una importantísima porción de la vida musical francesa, que se iniciara en la época en que el músico realizó sus estudios con Massenet y Fauré. Koechlin puede con justicia ser señalado entre los pioneros de la creación musical contemporánea de su país, reconociéndosele al mismo tiempo por su espíritu abierto a todas las reformas estéticas que le tocaran presenciar durante su vida. Francia pierde no sólo a un compositor eminente, sino que también a un teórico y pedagogo de primera línea, cuyo nombre perdurará en sus famosos tratados de Armonía, Contrapunto, y Fuga.

En Diciembre pasado falleció en Irlanda el compositor inglés *Ernst J. Moeran*, figura destacada de la creación musical de los últimos tiempos. Nació cerca de Londres en 1894, y sus 56 años de permanencia en este mundo, los consagró por entero a la composición, especialidad en la que logró conquistar un prestigio que se valorizó más allá de las fronteras de su país natal.

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
BIBLIOTECA MUSICAL

Su estilo guardó siempre una estrecha relación con el folklore de Inglaterra y especialmente con el de la región de Norfolk, donde transcurrieron muchos años de su vida. Esta influencia logró positivos resultados en algunas de sus obras de juventud, como un *Cuarteto de Cuerdas* y una *Sonata para violín y piano*, que hoy día siguen exhibiéndose como sus mejores creaciones.

También se interesó por la canción popular irlandesa y de éstas publicó una colección, resultado de catorce años de investigación sobre la materia (1934-1948).

Algunos críticos identificaron en su música la doble influencia de John Ireland y Peter Warlock, lo que en cierto sentido establece una característica muy propia a su estilo, definido por un reposado modernismo, en que si bien no hay lugar a audacias, por lo menos la frescura de sus ideas resulta siempre atrayente. Descolló especialmente en la música coral y en esto se perciben los lazos estrechos que lo unieron a Warlock, otro paladín de este género. Sus «*Songs for Spring time*», sobre textos isabelinos, son exponentes de su madura técnica, buen gusto y refinamiento, unidos a esa expresión reservada y nunca espectacular que también es patrimonio de sus obras orquestales, como la *Sinfonía en sol menor*, una *Serenata para orquesta*, un *Concierto para violín y orquesta*, otro para *violoncello* y un *Nocturno* para barítono, coro y orquesta.

El 21 de Marzo murió en Suiza *Willem Mengelberg*, Director de fama internacional, nacido en Utrecht en 1871. Desde 1945 permaneció en exilio fuera de su patria por habersele acusado de colaborar con el régimen nazi. Estudió en la Escuela de Música de Utrecht y en seguida en el Conservatorio de Colonia. En 1892 fué contratado como Director Musical en Lucerna y tres años más tarde, como Director asistente de la famosa orquesta del *Consergebouw* de Amsterdam, puesto que retuvo hasta 1945. Entre los años 1911 y 1914 actuó como director regular de la Orquesta Sinfónica de Londres y de la Filarmónica Real de esta misma ciudad. En 1905 realizó su primera gira por Estados Unidos, como director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y desde entonces comenzó a ser regularmente invitado por las orquestas más importantes de Alemania, Francia, Inglaterra, Italia y Rusia.

Mengelberg se destacó especialmente como intérprete de Beethoven, Strauss y Mahler. El famoso Poema Sinfónico «*Ein Heldenleben*» de Richard Strauss fué dedicado a él.

A los 77 años de edad murió en Boston *Sergei Koussevitzky*, nacido en Rusia en 1874. Desde su nombramiento como profesor de la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica de Moscú, comenzó a prestar servicios a la humanidad, los que siempre estuvieron inspirados por sus profundos conocimientos y abierto espíritu a lo más nuevo de la creación musical. Su brillante carrera de director en Europa y Norteamérica la inició como ejecutante en la fila de los contrabajos de la Orquesta Imperial de Moscú. Desde su unión con Natalia emprendió la magnífica labor de estímulo a la creación musical contemporánea que hiciera en nombre de la Fundación Koussevitzky. Hasta 1918, fecha en que salió de

---

su país natal, dirigió su propia orquesta, la que había creado con el objeto de dar a conocer la música de los jóvenes compositores rusos. Viajó entonces a París. Allí fundó la Sociedad de Conciertos Koussevitzky, patrocinada por él y destinada, como la anterior, a la difusión de la música moderna. De esta época datan sus primeros encargos de música, los que llenan una valiosa lista que completara desde su puesto de director titular de la Orquesta Sinfónica de Boston, el que ocupó durante veinticinco años a partir de 1924. La cúspide de su vida se produjo dentro de este período, en que el maestro se entregó por entero al servicio de la causa que desde sus primeros años de existencia le había atraído por sobre otras; la de contribuir a la difusión de la música contemporánea. No titubeó por un instante ante los más avanzados creadores ni ante los más jóvenes. Donde él creyó ver talento, allí se dirigió con sus encargos, los que han favorecido a un conjunto tan destacado de artistas como lo son Ravel, Strawinsky, Malipiero, Bartók, Honegger, Hindemith, Schoenberg, Britten, Martinu, Copland, Piston, Villa-Lobos, Schuman, Foss, Messiaen, Dallapiccola y muchos otros.

Sus 25 años frente a la Orquesta Sinfónica de Boston fueron decisivos para el prestigio universal que conquistó este conjunto y los programas que frente a ella realizara, definitivos para la difusión del sinnúmero de compositores que fueron favorecidos por el maestro.

Su última obra maestra, fué la Fundación de la Escuela de Verano de Tanglewood, la que desde hace algunos años reúne en los montes Berkshires, bajo su presidencia, a los más distinguidos maestros de composición, teoría, instrumentos y música de cámara y a todos los jóvenes estudiantes que concurren allí a escuchar las enseñanzas de éstos y los Festivales de Música que se organizan paralelamente.

En Miami murió el 12 de Marzo el pianista y pedagogo *Harold Bauer*. Fué alumno de Paderewsky, quien además de haber sido su profesor, fué quien lo convenciera de dedicarse al piano en vez del violín, especialidad que él había escogido anteriormente. Nació en Inglaterra, pero adquirió carta de ciudadanía norteamericana en 1917. En 1900 hizo su debut como solista frente a la Orquesta Sinfónica de Boston. Desde esta fecha inició una brillante carrera de concertista en la que alternó con sus recitales algunas actuaciones de conjunto con el Trío formado por Jacques Thibaud, Pablo Casals y él. Fué profesor de la cátedra de piano de la Escuela de Música de Manhattan. Fundó, en 1919, la Asociación Beethoven, dentro de la cual sirvió como su Presidente hasta 1939.

Entre sus obras pedagógicas participó activamente en la edición completa de la música de piano de Schumann, la que ha sido ampliamente difundida a través de numerosas publicaciones. En 1948 entregó a la publicidad su autobiografía titulada «Harold Bauer: His Book».

---

---

## MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LATINOAMÉRICA

A las iniciativas que desde hace algunos años mantienen la Liga de Compositores Argentinos y la Asociación Nacional de Compositores de Chile, se agregan ahora las de la Agrupación Espacio de Lima y Música Viva de Sao Paulo, destinadas todas ellas a la difusión de la música de nuestros días, por medio de conciertos de vanguardia que a la larga formarán un público comprensivo y bien dispuesto a aceptar la creación de los compositores contemporáneos.

Durante el verano pasado, la Agrupación Espacio de Lima ofreció tres conciertos, en cuyos programas se incluyeron obras de cámara, tales como la *Sonatina para piano* de Ravel, la *Segunda Sonata para viola y piano* de Milhaud, *Danzas Búlgaras* de Bartók, *Cuarteto op. 49* de Shostakowich, *Fantasia* para oboe, violín, viola y cello de Britten, *Ocho piezas para cuarteto* de Hindemith, *Sonata para piano* de Strawinsky, *Contrastes* de Bartók, *Dúo para flauta y oboe* de Ginastera, *Sonatina para clarinete y piano* de Honegger, «*Omaggi*» para piano de Malipiero y el *Concierto para clavecín* de Manuel de Falla.

Por su parte, la Sociedad Música Viva de Sao Paulo que preside el compositor H. J. Koellreutter, ha ofrecido cuatro programas en los cuales se incluyó por iguales partes música pre-clásica y música contemporánea. Entre las obras presentadas figuran la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, un programa dedicado a obras de la Edad Media y Renacimiento, la *Introducción y Allegro* de Ravel, *Cinco Canciones Infantiles Polacas* de Panufnik, «*Due Liriche D'Anacreonti*» de Dallapiccola, *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók, *Novena a nuestra Señora de Gracia* de Luiz Cosme e «*Historia de un Soldado*» de Strawinsky.

No menos interesante que las labores de difusión de la música contemporánea realizadas por las instituciones mencionadas es la que durante su temporada de Primavera realizó la Orquesta Sinfónica Nacional de Méjico, en seis programas dirigidos por Carlos Chávez y Leonard Bernstein. Durante éstos, se escucharon obras de los mejicanos Ball y Gay y Chávez, «*Sheherazada*» de Ravel, «*El beso del Ada*» y «*La consagración de la Primavera*» de Strawinsky. En el Concierto para piano y orquesta de Carlos Chávez figuró como solista el pianista chileno Claudio Arrau.

Otros estrenos importantes en diversos puntos de América Latina han constituido el de los *Interludios de «Peter Grimes»* de Britten en Buenos Aires, bajo la dirección de Washington Castro, el de música para cuerdas, percusión y selecta de Bartók en esta misma ciudad y bajo la dirección de Arturo Rodzinsky, el de las *Danzas Rústicas* de Ginastera y la *Obertura para el Fausto Criollo* de este mismo autor, realizadas por la Orquesta Sinfónica de Córdoba y la del Teatro Colón respectivamente. Por su parte, el S. O. D. R. E. de Montevideo anuncia el estreno de «*El Hijo Pródigo*» de Prokofieff y el Colón de Buenos Aires, el de «*Apolo Musageta*» de Strawinsky.



---

---

## FESTIVAL DE GRAN BRETAÑA

En presencia de S. M. el Rey de Inglaterra, se inauguró, en Mayo pasado, el Festival de Gran Bretaña, que promete ser una de las exhibiciones más ambiciosas de arte en general realizadas hasta el momento en el mundo entero. Comprenderá éste cinco meses de Conciertos, representaciones dramáticas, exposiciones de pintura y teatro, realizadas por los más connotados intérpretes de diferentes países. En esta oportunidad se presentarán 17 orquestas diferentes, entre las cuales figuran la Filarmónica de Londres, la Orquesta de Halle y Liverpool, la del Conservatorio de París, la del Consertgebouw de Amsterdam, la Orquesta Filarmónica de Viena y muchas otras. Especialmente interesante es el programa de óperas y ballets que realizará Covent Garden, incluyéndose en éste «*El Anillo de los Nibelungos*» (Integral), «*Parsifal*» y «*Tristán e Isolda*» de Wagner, «*Alceste*» de Gluck, «*Don Carlos*» y «*Simone Boccanegra*» de Verdi, «*Katja Kabanova*» de Janacek, «*Hugh the Drover*» de Vaughan Williams, «*Dido y Eneas*» de Purcell, «*Albert Herring*», «*El Rapto de Lucrecia*», «*Let's make an Opera*» de Britten, «*Bastien et Bastienne*», «*Don Juan*», «*Così fan tutte*», «*Las Bodas de Fígaro*» e «*Idomeneo*» de Mozart, «*Masque of Timon*» y «*Don Quijote*» de Purcell y «*Jacques et Jacqueline*» de Offenbach.

## EL WOZZECK DE ALBAN BERG EN PARÍS Y NUEVA YORK

Empresas de verdadera ambición han constituido los estrenos de *Wozzeck* en París y Nueva York, realizados por Jascha Horenstein y Dimitri Mitropoulos, respectivamente. Esta ópera estrenada por Kleiber en Berlín el año 1925, dejó de figurar en los repertorios de conciertos o presentaciones drámaticas debido a a sus extremas dificultades musicales y escénicas. Desde su reestreno en Londres el año 1949, ha vuelto a incorporarse a la vida de conciertos encontrando una entusiasta acogida por parte del público, que ha tenido oportunidad de escuchar sus últimas ejecuciones.

A pesar del paradójal libreto de Georg Büchner y del complejo lenguaje musical de Alban Berg, esta obra ha logrado imponerse debido principalmente al impacto dramático que resultó de la colaboración de ambos artistas.

Pocos meses después que Alban Berg hubo terminado su ópera, algunos amigos y discípulos del compositor, fascinados por ella, comenzaron a realizar análisis de la partitura y a conseguir que se abriera el camino para su estreno. Fritz Mahler fué el primero en publicar un estudio detallado de la obra y de las interrelaciones de su escena y música. Seis años después de su estreno, o sea en 1931, la Liga de Compositores de Nueva York encargó a Willi Reich escribir un análisis de la obra mencionada, que fué publicado bajo el título de «*A guide to Wozzeck*», lo que preparó la primera presentación de esta ópera en Estados Unidos, realizada por Leopoldo Stokowsky en Philadelphia y luego en Nueva York. Desde enton-

ces no había vuelto a presentarse hasta que en 1949, Adrian Boult con la Orquesta y Coros de la B. B. C. y solistas especialmente contratados, realizó después de cien ensayos una nueva ejecución de esta importante obra dramática en Londres. Ella encontró una inmediata acogida en el público, lo que en cierto sentido sirvió de impulso definitivo para que se efectuaran las dos recientes presentaciones en París y Nueva York. Ambas han sido coronadas por un éxito similar al de Londres y el prestigio definitivo de la obra quedará establecido una vez entregada al comercio la grabación integral de ella en disco microsuro, la que ya se anuncia en los órganos de publicidad del round.

#### FESTIVAL INTERNACIONAL DE VIENA

Entre el 31 de Marzo y el 15 de Abril se realizó en Viena el Cuarto Festival Internacional de Música, que comprendió una serie de conciertos de música moderna, ejecutada por artistas austríacos y extranjeros. Viena gozó hasta antes de la segunda guerra mundial del prestigio que le otorgaba el ser uno de los centros musicales más importantes de Europa. Este prestigio, sin embargo, no se lo daba una actividad de conciertos demasiado inclinada hacia la presentación de obras de reciente creación. Esta ciudad más bien era señalada como cuna de la tradición austro-alemana, donde abundaban audiciones integrales de la obra de Beethoven, Schubert, Brahms, Mozart, Haydn, Bruckner y Reger. A lo más nuevo que se aventuró fué a Richard Strauss.

La Wiener Konzerthausgesellschaft, en su deseo de incorporar la música moderna a la actividad artística de la ciudad, inició con posterioridad a la reciente guerra estos festivales internacionales de música contemporánea, los que hasta el momento han conquistado un creciente prestigio en la esfera cultural de Europa, compitiendo con los del Mayo Florentino o los bienales de Venecia.

En esta oportunidad se programaron obras consagradas de la música contemporánea como «*El Pájaro de Fuego*» y «*Persephone*» de Strawinsky, «*Pelleas et Melisande*» de Debussy, «*Los Gurrelieder*» y la «*Noche Transfigurada*» de Schoenberg, junto a creaciones más recientes de estos mismos autores como también de muchos compositores de la nueva generación. Un especial interés revistió el estreno en esta ciudad de «*Un sobreviviente de Varsovia*», cantata de Schoenberg presentada bajo la dirección de Hermann Scherchen. El crítico Erwin von Mittag escribió sobre ésta: «es dramática en su aliento y convence menos por su sustancia que por la fuerza de carácter con que describe los horrores de un pasado muy reciente, sin el menor rebuscamiento de artificios efectistas».

En forma de concierto se presentó la ópera «*Carlos V*» de Ernst Krenek, lo que el crítico citado consideró que habría constituido «un completo fracaso». «Es evidente—agregó—que en esta obra el compositor de tan reconocidos méritos, sometió su gran talento al yugo de doctrinas demasiado estrictas, perdiendo así la necesaria libertad de expresión musical».

Entre las óperas modernas presentadas en este Festival figuraron como las más importantes «*El Castillo de Barba Azul*» de Béla Bartók y «*El amor por tres naranjas*» de Prokofieff, las que se citan como los dos éxitos más grandes de estas jornadas de arte.

Entre los compositores de la joven generación figuraron los nombres de Benjamín Britten, representado por su «*Serenata*» para tenor, corno y orquesta de cuerdas, el de Mario Peragallo, por un «*Concierto para piano y orquesta*», escrito en el sistema de los doce tonos y que según von Mittag «no dejó ninguna impresión profunda», el de Menotti, el conocido operista norteamericano, por otro «*Concierto para piano y orquesta*», «que nos trasplanta muy hábilmente al tiempo presente la técnica de los estudios de Diabelli en el primer movimiento, mientras que en el final nos enfrenta al más trivial lenguaje del jazz. Toda la composición es ecléctica y llena de ese pujante instinto musical que caracteriza a Menotti».

Otros hechos sobresalientes de este Festival lo constituyeron la presentación integral de los Cuartetos de Bartók y el estreno del «*Concierto para violoncello y orquesta*» de Bohuslav Martinu, interpretado por el solista francés Pierre Fournier.

#### CELEBRACIÓN DEL 70.º ANIVERSARIO DE ERNST BLOCH

El cumpleaños del eminente compositor Ernst Bloch fué celebrado con un Festival de seis días en Chicago. Incluyó éste dos programas sinfónicos a cargo de la famosa orquesta de esta ciudad, uno dirigido por el propio compositor y el restante por el maestro Rafael Kubelik. En el último de éstos se estrenó el «*Scherzo Fantasque*» para piano y orquesta, actuando como solista Ida Krehm, completando el programa, «*Schelomo*» para violoncello y orquesta, ejecutado por Zara Nelsova.

Ernst Bloch nació en Suiza en 1880, estudió allí con Jaques Dalcroze y luego en Bruselas con Franz Rasse. En 1917 se estableció en Nueva York como Profesor de Composición de la David Mannes School. Desde entonces reside en los Estados Unidos, habiendo realizado esporádicas salidas a Europa. La última de éstas realizóse en 1949 para asistir a la primera ejecución de su Concerto Symphonique.

Es autor de un crecido número de obras en las cuales predomina un estilo específicamente hebreo y una técnica correspondiente a la que pueden exhibir en la actualidad los más destacados compositores norteamericanos. Cubren éstas los géneros sinfónicos, de cámara y vocal y en todos ellos se destaca con similar eficiencia y pareja personalidad.

#### OPERAS DE ÚLTIMA HORA

Con éxitos sin precedentes se han venido ejecutando durante los últimos meses dos óperas contemporáneas que han producido verdadero revuelo entre los críticos y comentaristas de los princi-

---

pales centros artísticos del mundo. Se trata de «*El Prisionero*» de Dallapiccola y «*El Cónsul*» de Menotti.

La primera de éstas fué estrenada durante el Maggio Musicale Fiorentino de 1950, luego fué estrenada por la Radio de Turín y la de Bruselas y recientemente fué montada por el Juilliard Opera Group en Nueva York.

En la partitura de «*El Prisionero*» se combina la técnica dodecafónica con un tipo de expresión vocal que recuerda ciertos aspectos de la ópera italiana desde Monteverdi a Verdi. Dentro de los primeros aspectos señalados, existen contactos, y muy directos, con el «*Wozzeck*» de Alban Berg, especialmente en sus interludios en forma de ricercari y en la canalización de las cumbres dramáticas dentro de estructuras firmemente contrapuntísticas. La crítica norteamericana opinó en general de que pese a la atracción de su música contemplada en su manuscrito, «*El Prisionero*» resultó desilusionante como obra teatral. «Parte de ello se debe a la extrema introspección de su libreto, que más se acerca a plantear un caso mental que un argumento de ópera. Sólo el protagonista aparece personalizado con claridad e individualismo; los otros seis actores no son más que sombrías figuras vistas al través de la torturada mente del prisionero. El movimiento escénico es pobre. La obra adquiere interés sólo en proporción a la habilidad con que el público logre identificarse con la angustia personal del prisionero».

Después de su estreno en Broadway, «*El Cónsul*» de Menotti se ha presentado en Italia, Londres y Viena. En el primero de estos países, la crítica adoptó un tono marcadamente agresivo, sobre todo en los comentarios que de esta ópera hizo Teodoro Celli. «Menotti—dijo—ha exagerado el verismo, llevándolo a un realismo brutal y grandilocuente. ¿Y la música? La híbrida y poco original música de Menotti es eficaz nada más que como rumor de comentario». Luigi Pestalozza agrega: «El Cónsul se reduce a una mera recopilación antológica de Puccini, Mascagni, Prokofieff, Mousorgsky y otros ilustres maestros. Menotti: un músico en la periferia del arte, destinado sólo a aparecer en los índices de alguna futura historia de la ópera».

En Inglaterra el éxito público no correspondió al juicio de la crítica, al través del cual el fracaso de «*El Cónsul*» no puede juzgarse menor que en Italia. Edward Lockspeiser dice que «el talento operístico de Menotti es ciertamente paradójal, puesto que él en vez de enfocar la atención en la música, nos aparta de ella». Esto nos explica el por qué la figura de Menotti ha sido exaltada por los críticos de teatro, en tanto que la crítica musical se ha mostrado muy severa.

Viena ha sido tal vez uno de los lugares donde «*El Cónsul*» recibió los más elogiosos comentarios, sin embargo éstos se dirigen a celebrar especialmente el argumento y libreto de la ópera y son pocos al referirse a su música.

## BARLETTA EN LONDRES Y PARÍS

Inmediatamente después de una jira por la costa Atlántica de Sudamérica, el virtuoso del bandoneón Alejandro Barletta se dirigió a Inglaterra como huésped del Consejo Británico y luego a Francia como invitado del Gobierno Francés. Su primera presentación en Londres se llevó a cabo en Canning House, sede londinense de la Sociedad Anglo Argentina y del Consejo Hispánico. El programa que ejecutó en esta oportunidad consultó obras de Purcell, Bach, Scarlatti, Moussorgsky y el estreno en Europa de la *Sonatina Pastoral* del argentino Juan José Castro, especialmente escrita para Barletta. La crítica inglesa se agregó a las expresiones de entusiasmo que previamente habían constituido los juicios de la prensa americana, elogiando especialmente la musicalidad con que el joven bandoneonista argentino interpreta tanto las transcripciones de los grandes clásicos como las que hoy día sus compatriotas han escrito especialmente para él.

Luego de actuar en la capital inglesa se dirigió a París, donde se presentó como solista en uno de los conciertos de la Sociedad del Conservatorio, dirigido por el joven maestro francés André Cluytens. En esta oportunidad interpretó un *Concierto para órgano y orquesta* de Haendel. El propio director Cluytens se expresó del solista argentino diciendo: «Me complace mucho el valor que Alejandro Barletta ha tenido al incorporar un instrumento que parece ser propiedad del arte popular, al rango de portador de la música más seria de todas las épocas. El instrumento es un poco débil para reemplazar al órgano, en el caso del Concierto de Haendel, pero suena muy bien en los pasajes solistas. Espero que el señor Barletta tenga el éxito que se merece durante su jira por Europa».

## INTERESANTES PROGRAMAS ESTÁ PRESENTANDO «AMIGOS DE LA MÚSICA», DE BUENOS AIRES

Con cuatro conciertos dirigidos por Adolph Busch, inició su temporada en el Teatro Broadway de Buenos Aires, la Sociedad «Amigos de la Música». En cada uno de los programas dirigidos por este distinguido maestro, se incluyó una obra de Haendel, una de Mozart, una de Beethoven y otra de Bach, en muchas de las cuales Adolph Busch actuó además como solista. De acuerdo con lo anteriormente expresado, puede observarse de que los conciertos a cargo de Busch se inclinaron hacia el terreno del clasicismo y época barroca.

En abierto contraste con esta programación estuvo la que en seguida propuso el maestro Desiré Defauw, en cuyos conciertos predominaron las ejecuciones de música contemporánea. El interés de cada uno de sus programas merece destacarlos en forma especial. En el primero de ellos se presentó *Preludio y Toccata* de José María Castro, *Concert dans le gout theatral* de Couperin, *La*

---

*vida de María* para soprano y orquesta de Paul Hindemith, *Concierto de Cámara*, para violín e instrumentos de viento de Alban Berg y *Sinfonía en do mayor* de Bizet.

En el segundo concierto se programa la *Sinfonía en sol menor K 185* de Mozart, *Los Amores de Ronsard* para cuarteto vocal y orquesta, de Milhaud, *Concierto para piano y orquesta* de Jean Françaix y *Sinfonietta N.º 2* del argentino Graetzer.

El tercer programa incluye la *Sinfonía para orquesta de cuerdas* de nuestro compatriota Domingo Santa Cruz, en primera audición en Buenos Aires. Se agregan a ésta *Concierto para orquesta* de Felipe Emanuel Bach, *Balada* para violoncello y orquesta de Frank Martin, *Concierto para violoncello y orquesta* de Albert Roussel y *Serenata op. 9* de Suk. En este último programa actuará como solista el eminente cellista francés Pierre Fournier.

El último concierto de la temporada de «Amigos de la Música» estará a cargo del maestro alemán Otto Klemperer, incluyendo éste la *Sinfonía op. 10 N.º 2* de Haydn, la suite del ballet «*Le bourgeois gentilhomme*» de Richard Strauss, la *Serenata op. 11 N.º 1* de Brahms y la *Cuarta Sinfonía* de Schubert.

# CONCIERTOS

## VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA CRITICA

### La música rusa y los Cosacos del Don

**E**S un hecho por demás sintomático que haya recaído en un coro y dos pianistas el privilegio y la responsabilidad de romper el fuego en las actividades musicales de 1951 en Chile, que se halla en pleno proceso de desarrollo coral y posee una de las más honrosas tradiciones de Sud América en el arte pianístico.

El Coro de los Cosacos del Don se hizo escuchar en dos conciertos, y es muy poco lo que nuestra pluma puede añadir a las consideraciones hechas por los críticos de la prensa santiaguina sobre la dudosa calidad de este conjunto: cualquier comentario que se escriba no puede sino reincidir en la confirmación del juicio general ya emitido.

Existen, no obstante, dos aspectos que no pueden dejar de llamar nuestra atención. Por un lado es un espectáculo artístico que llega precedido de gran cartel, cimentado en más de 20 años de actuación, y en críticas elogiosas de la prensa de todo el mundo. Por otro, tenemos los aplausos que sin reservas le prodigara el numeroso público que los escuchó. Ahora bien, frente a lo que acabamos de puntualizar, se nos ocurre formularnos dos preguntas: ¿poseen los críticos chilenos la solvencia necesaria como para poder desmentir los juicios emitidos sobre la actuación de un artista o un conjunto artístico en otras partes del mundo? ¿Qué papel desempeña o debe desempeñar la crítica musical en nuestro medio? Las respuestas a estas dos preguntas irán apareciendo insensiblemente a lo largo del presente artículo.

Muchas veces se ha comentado que en Chile la crítica, especialmente la crítica musical, es sistemáticamente inconformista. En ciertos casos y en una etapa muy particular de la vida musical del país, tal acerto tuvo su justificativo en la reacción que produjo el paso de una crítica de carácter anodino, a una más exigente y por lo tanto, en consonancia con el grado de cultura del país.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que un cambio tan radical en la orientación de la crítica, si produjo un gran bien en algunos aspectos porque contribuyó a desarrollar una más exacta justipreciación de los valores en el terreno artístico, no dejó de causar un mal irreparable en quienes erradamente entendieron que la función de criticar a «outrance» se justificaba cuando el objeto de crítica no estaba de acuerdo con la propia posición estética del comentarista y que en última instancia, a falta de posición estética, denotaba inteligencia alerta y alto grado de refinamiento y cultura.

Para mayor mal de los males, el cambio de orientación coincidió con la llegada al país de un crítico que se destacó por la virulencia de sus juicios en una profesión en la que la serenidad, la sensatez, la ecuanimidad, el eclecticismo y el espíritu de justicia fundamentados sobre un conocimiento amplio, profundo y seguro del

arte deben ser las cualidades indispensables para ejercerla con seriedad y autoridad.

No existe nada más difícil para el ser humano que desprenderse de las propias creencias en materia de arte para adentrarse en la posición estética sustentada por el artista que actúa, compone, pinta, o escribe. Por otro lado, si se parte de la premisa de que no existen dos sensibilidades iguales, ni dos inteligencias idénticamente conformadas, forzoso será admitir que una misma cosa puede ser contemplada, sentida y expresada de mil maneras sutilmente diferentes. Pensar lo contrario es creer que cada uno de nosotros se halla en posesión de la verdad absoluta, lo cual es evidentemente falso, por lo menos en lo que al arte se refiere. Ahora bien, la tarea del crítico consiste en adentrarse en el mundo de los demás, hecho en apariencia de contradicciones, porque no coincide con el nuestro; discernir qué es lo que existe de positivo y negativo en él, y realizar el balance final.

El crítico desempeña varios papeles a la vez, de los que el más importante es el de orientar el gusto artístico del público con su discernimiento sobre los valores estéticos, papel que por su carácter tiene ciertos ribetes de pedagógico y reviste enorme responsabilidad. Otro es el de emitir un juicio sobre el intérprete con el propósito de ayudarlo a depurar los defectos observados objetivamente en sus interpretaciones. Raras veces la crítica musical alcanza este objetivo; ya que sólo si el juicio vertido es elogioso, pasará a formar parte de la documentación personal del elogiado. Por último, el que generalmente suele considerarse como el más importante, que es el de juzgar las obras de los compositores contemporáneos, resulta también de un valor siempre relativo. Baste recordar a este respecto la opinión emitida por los críticos de su tiempo sobre la obra de Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner y tantos otros compositores. ¿Qué queda de los ríos de tinta derramados...? Sólo la obra del creador cuando ella posee los valores indispensables para resistir la acción destructora del tiempo.

No obstante el carácter transitorio de la crítica, ella puede prestar el más valioso servicio cuando quien la ejerce posee sano y equilibrado criterio y sabe asignarle las proyecciones de una labor útil. Citemos un ejemplo que viene al caso: Chile, país algo apartado por su ubicación geográfica, posee algunos compositores que ocuparían lugar destacado en muchos centros de larga tradición musical. Sin embargo, fuera del ambiente nacional, sus nombres son apenas conocidos y sus obras son sólo ocasionalmente ejecutadas más allá de sus límites, a no ser que un director de orquesta culto o un ejecutante más curioso que la mayoría de los divos, se interese por ella y se lleve una partitura consigo.

El aficionado a la música en Chile no contribuye a valorizar la música de sus propios compositores, salvo un grupo reducido de personas que verdaderamente les interesa la música y que forman una curiosa amalgama difícil de comprender y de satisfacer en sus gustos. Tenemos, por ejemplo, un grupo relativamente numeroso de «habitué» de los conciertos, con estudios de música y que asis-



---

ten no con el propósito de escuchar las obras presentadas, sino con el ánimo deportivo de saber si Fulano ejecutó mejor la música que toca Zutano. La música, según ellos, se escribió en función de los dedos y conforme a esto defienden posiciones clasicistas o románticistas. Otro grupo, entre los que hay muchos del anterior, podría establecerse con los que critican acerbamente, por una razón u otra, todo lo que es expresión artística acuñada en el país. Finalmente, un último grupo, integrado en parte por los dos ya señalados que rechaza sistemáticamente todo lo que es música moderna, que olvida el perpetuo fluir del tiempo, que las etapas de la historia del arte no pueden repetirse y que tal como lo fué en el pasado, el arte no es sino sublimación de cada uno de los instantes vividos por la humanidad.

Este problema que es similar en sus líneas generales en todos los países, se agudiza al máximo en América Latina, de más reciente formación cultural. La crítica, sin necesidad de caer en «chauvinismos» absurdos, puede jugar un papel importante ayudando a mitigarlo y el crítico justificar su existencia valorizando y difundiendo por medio de la palabra escrita, de más fácil circulación, la obra de los compositores, con lo que su labor tendrá un sentido constructivo muy necesario en los países jóvenes como el nuestro.

Afortunadamente en Chile la época de la crítica virulenta ha pasado y se observa en quienes la ejercen, una ponderación digna de encomio. Tanto por su forma como por su contenido, no hace sino día a día ganarse el respeto de público y artista. Es natural que haya veces en que el crítico no puede eludir decir la verdad, porque es deber suyo ser honrado consigo mismo y con los demás, lo que produce situaciones enojosas. Sin embargo tales situaciones no son más que las inevitables piedras del camino con que deberá tropezar el que ejerza esta especialidad.

Ahora, para saber si los críticos chilenos tuvieron razón al censurar la calidad artística de los conciertos ofrecidos en Santiago por los Cosacos del Don, hagamos un poco de historia.

Allá por los años 1921, Europa se entregaba feliz y despreocupada al goce de una paz lograda al cabo de cuatro años de cruenta guerra, con la ilusión de que ésta perduraría.

En el torrente europeo arreciaba la tormenta revolucionaria, pero no era cosa de preocuparse: allí estaba el aparato estatal de los países victoriosos ocupado en crear un cordón sanitario protector.

Mientras tanto, se abatía sobre occidente una inmensa ola de refugiados: Era una abigarrada caterva, compuesta por aristócratas, comerciantes, aventureros, profesionales, hombres de ciencia, artistas, etc. Europa occidental, tan orgullosa de los derechos del hombre, sin parar mientes en que la mayoría de ellos había sido el soporte de uno de los estados más autocráticos y atrasados del mundo, se apiadó de todos por igual, considerándolos víctimas de un bárbaro fanatismo político.

De las diversas actividades a que se dedicó esta masa de refugiados, quizás ninguna prestigió tanto al régimen que acababa de

extinguirse como la desarrollada por los intelectuales y los artistas; y entre la labor de estos últimos, fué sin duda la de los músicos la que se destacó con más brillo por el relieve especial que confiere la actuación en público, ya sea personal, ya a través de la obra del compositor. Igor Strawinsky, Sergio Koussewitzky, Sergio Rachmaninoff, Fedor Chaliapin, para citar sólo algunos de los más conocidos, no hicieron sino confirmar la opinión desfavorable que el occidente tenía del nuevo régimen. De esta misma época son también las iniciativas destinadas a dar vida a la Opera Rusa de París, los espectáculos del Ballet Ruso de París, cuyos componentes habían emigrado antes de la Revolución Rusa, y que después nunca más regresaron a su país de origen; la organización de los coros Ucranianos, de los Cosacos del Ural, de los Cosacos del Don y otros más, que adquirieron rápidamente fama porque en muchos casos ofrecían espectáculos de real solvencia artística y porque en otros, llevaban por el mundo ansioso de novedad, modos de ser, expresiones de un arte que por su exotismo tenía que llamar la atención. El mundo entero respondió llenando las aposentaduras de los teatros para gozar con fruición del arte ruso en sus más variadas manifestaciones.

En lo que a los coros se refiere, que es lo que nos interesa, una parte del repertorio de música religiosa y considerable número de melodías folklóricas, fueron difundidas a través de las armonizaciones de Balakirew, Rimsky-Korsakoff, Liadow y otros. Los públicos de todo el mundo, conmovidos, aplaudieron un poco por simpatía y otro poco porque lo que se cantaba era realmente bello. La crítica, que poseía un elevadísimo concepto de la musicalidad del pueblo ruso, hizo lo demás para despejar la carrera de coros integrados por refugiados políticos.

En realidad, en el comienzo de sus respectivas carreras, los coros aludidos cuidaron la forma de cantar, con lo que las versiones, si no eran de primera calidad, fueron por lo menos agradables; hoy, después de más de 20 años de actuación, conquistada la fama, desaparecidos muchos de los primeros integrantes, familiarizado el público con muchas de las melodías por la difusión que les ha dado el disco y la radio y desmejorada la forma de cantar debido al ingreso de coristas nuevos, coros como Los Cosacos del Don no resultan un espectáculo ni nuevo, ni atrayente. Por otra parte, el factor simpatía por estos refugiados políticos ha decrecido y por lo tanto la crítica ya no puede dejar de ser objetiva y señalar los defectos que este conjunto artístico posee y que no son pocos.

No debemos olvidar también que los últimos 30 años han sido pródigos en conocimientos y que los conceptos de valorización tanto en el arte como en las más diversas actividades humanas ha variado. Basta recordar que en una época muy próxima a la nuestra los demonios fueron considerados ángeles; y que viceversa, hoy presenciamos la inversión de esta tabla de valores que habíase considerado definitiva en cierto momento, y los ángeles han vuelto a transformarse en demonios. Sin embargo, la versatilidad humana a veces no deja de proporcionar positivos beneficios. En la época angélica de los bolcheviques rusos (1940 a 1946, más o menos), los

---

que hoy a sí mismos se denominan ángeles y pretenden demostrar-nos que el demonio está haciendo de las suyas en oriente, nos dieron a conocer algunos de los múltiples aspectos de la vida artística rusa, entre los que el musical no era el menos interesante. Aunque muchos sospechábamos tal cosa, se dijo por primera vez a los cuatro vientos que dicho país poseía una pléyade de compositores, cuyas obras podían figurar en el primer plano de la actividad creadora del mundo y cuidadosas grabaciones, así como mucha música impresa de Prokofieff, Shostakovich, Kachaturian y otros, dignas de ser estudiadas como ejemplos de buena música moderna, llegaron hasta nosotros. Datos, suministrados por oficinas estadísticas occidentales, nos hicieron saber que hasta 1939, es decir, hasta un año antes de comenzar al segunda guerra mundial, existían en la Ucrania soviética 9.000 conjuntos corales que desarrollaban intensa labor musical. Pero dicha región, aunque muy poblada, no representaba sino una mínima parte del territorio y población de Rusia, de lo que se desprende que la difusión coral debía ser inmensa y el número de conjuntos en actividad alcanzaba, sin duda, a cifras impresionantes.

Ahora se nos ocurre plantear una pregunta de gran interés: ¿Por qué en Rusia ha adquirido tan amplio desarrollo este tipo de actividad musical, cuando la experiencia nos dice que es labor ímproba, raras veces coronada por el éxito, la organización de un conjunto coral? La respuesta a esta pregunta creemos hallarla en dos causas, una de origen histórico musical y otra de orden social y político difícil de ser comprendida por una mente occidental.

El hombre de occidente ha tenido una trayectoria histórica y ha vivido bajo los estímulos de un medio muy distinto de la historia, los estímulos y el medio que determinaron la formación del ruso actual. En efecto, el proceso de desarrollo de la individualidad del hombre occidental, que confiere características especiales y ha creado el tipo de civilización individualista, comienza a gestarse lentamente después del primer milenio de nuestra era en los dominios del intelecto, se acelera durante el Renacimiento y se concreta y afirma con la Revolución Francesa, saturando hoy todos los recovecos de su personalidad e invadiendo todos los campos de la actividad humana. Al mismo tiempo la música, que es una de las varias manifestaciones del arte, sublima con los recursos estéticos que le son propios a cada uno de los estadios de la historia del hombre occidental, correspondiéndole a la Edad Media, impersonal y gregaria, colectivista en cierto modo y en alguna de sus realizaciones, el Canto Gregoriano y la polifonía, que son formas de expresión musical de colectividades. Pero ya en los primeros siglos después del año mil, contemporáneo a los primeros síntomas de individualismo intelectual, surge el arte trovadoresco como incipiente afirmación de la personalidad humana en la música, en su doble exteriorización de canto solista y de expresión de ciertos estados psicológicos subjetivos. Y desde ese momento el canto solista no hará sino crecer en importancia, hasta desplazar, con el advenimiento de la música armónica, en las postrimerías del Renacimiento,

al canto a varias voces simultáneas e igualmente importantes, hasta adquirir la más absoluta predominancia durante el siglo XIX, —el de apogeo del individualismo— no sólo en la música vocal, sino también en la música instrumental con el desarrollo del virtuosismo solista y con el cultivo de formas en las que siempre la melodía desempeña el papel principal.

En Rusia la historia musical transcurrió de otro modo, y por lo que sabemos, se han formulado tres hipótesis a raíz de que la primera época de su música sacra yace en la oscuridad.

Según la primera de dichas hipótesis, la religión cristiana se introduce en Rusia en el año 988 de nuestra era, por obra de la Iglesia Bizantina y con los primeros sacerdotes griegos llega el sistema musical de los ocho modos, que será la base del canto religioso de la Iglesia Rusa. Hasta el siglo XVII la música eclesiástica no conoce otra manera de expresión que el canto al unísono. A mediados del siglo XVII adopta una polifonía armónica muy sencilla, quizás como un esfuerzo destinado a contrarrestar la influencia del catolicismo romano que, a través de la secta de los Griegos Unidos, del clero polaco y de una capilla que existía en Moscú, ejercía su influencia en el canto litúrgico. También data de esta época la adopción del semitono.

Bajo el influjo de la música polaca, más desarrollada y avanzada y que conoce el uso de la armonía, surgen los primeros compositores cuya música se puso de moda en la sociedad rusa de ese tiempo: T. Redrikow, B. Tritow, N. Bowikine, B. Winogradow, etc. A la muerte de Pedro el Grande, en 1725, cesa la influencia de la música polaca para ocupar el mismo lugar la italiana, que llega primero con Dall'Aia, y se acentúa con B. Galuppi, que fué director de orquesta en San Petersburgo, iniciándose así los compositores rusos en el conocimiento y la técnica de las formas contrapuntísticas de occidente. Son numerosos los artistas que se trasladan a Italia para estudiar con el P. Martini, Zoppis, Sarti y otros. De esta época, anterior a Glinka, son las figuras de Berezowski, Wedel Detchteroff y Bortniansky, quienes escriben música profana y religiosa. La etapa que se sigue es historia reconocida en occidente.

Esta breve sinopsis histórica nos permite sacar algunas conclusiones, mientras en Europa Occidental la música polifónica había cumplido su ciclo de vida y los compositores se aplicaban a la creación de formas vocales e instrumentales propias del período armónico, empieza en la música rusa el cultivo de la polifonía. Dos siglos más tarde, después de la adopción y asimilación de los modelos extranjeros, Mussorgsky crea el drama musical ruso con argumento histórico y Rimsky-Korsakoff, basándose en el modelo de Glinka, la ópera inspirada en leyendas y tradiciones de su propio pueblo. Con el drama musical, la ópera y el sintonismo instrumental del último lustro del siglo XIX, cuyo representante más ilustre es Tchaikowsky, más como proyección de la estética musical de occidente en el medio artístico ruso que como necesidad nacida de la evolución de un proceso musical propio, Rusia se pone a tono con el movimiento musical europeo.

---

De lo anterior se desprende que la música rusa realizó en sólo tres siglos, etapas que tardaron un lapso de tiempo mucho mayor en occidente, debido principalmente al hecho de que todo fué creado paso a paso por la experimentación constante. En el siglo XX podemos señalar hondas diferencias entre Rusia y el este de Europa, no ya en cuanto a los procedimientos de expresión artística, que son los mismos salvando las diferencias de orden estético emanadas de características nacionales, sino en cuanto a ambiente cultural. En efecto, mientras en Europa occidental asistimos al proceso de democratización musical con el acceso de grandes masas en público de todas las clases sociales a los conciertos, en Rusia toda su evolución musical habíase mantenido dentro de los estrictos límites de una «élite» aristocrática y burguesa. No podía esperarse otra cosa de un país que en 1914 contaba con 93% de analfabetos.

La segunda hipótesis formulada tiende a explicar la formación y las inclinaciones musicales del pueblo ruso. Un investigador de esa nacionalidad, Sakkarow, afirmó hace tiempo que la polifonía fué conocida y practicada desde épocas lejanas por la Iglesia Rusa. Tal afirmación adquire todos los visos de verdad cuando se piensa que la Iglesia Bizantina conoció algunas de las formas de la polifonía primitiva, el *Isón*, por ejemplo; lo que explicaría los largos pedales armónicos de la música religiosa rusa posterior y el mismo procedimiento utilizado por el más ruso de los compositores: Musorgsky; formas que debieron ser sin duda transmitidas con todo el aparato del culto a la Iglesia Rusa. Pero, a raíz de los cambios que sufrieron su música sacra primitiva, o cayó en el olvido, o se prohibió su ejecución por considerársela impía, corriendo en ese sentido la misma suerte que la música instrumental. Por otra parte, según lo que sabemos hasta ahora, ha sido imposible descifrar los numerosos documentos existentes de la música sacra rusa de ese tiempo, porque se ha perdido la clave de su notación musical. Ahora bien, el pueblo ruso, que abrazó con fervor el cristianismo, debió adoptar y hacer suyos las formas de canto oídas en los oficios divinos, fundiéndolas con sus antiquísimas tradiciones musicales y creando una nueva: la del canto coral popular, que se refuerza después, a mediados del siglo XVII, cuando la Iglesia Rusa acepta la polifonía en sus ceremonias religiosas.

La tercera hipótesis es similar a la que, según han demostrado las investigaciones más recientes, dió origen a la polifonía occidental.

Adolfo Salazar nos dice, al hablar de las primeras manifestaciones de la polifonía primitiva: «son movimientos de armonías consonantes paralelas que se encuentran espontáneamente dentro del área europea, en cantos populares de Georgia y del Sur de Gales, es decir, en toda su extensión de este a oeste». Es posible, pues, que antiguos cantos, doblados a la octava y después a la quinta o cuarta, ya sea propios o tomados de otras razas que estuvieron de paso—los normandos o los germanos,—hayan originado por evolución natural el canto popular a varias voces. En todo caso esta hipótesis no incluiría la influencia religiosa, que como es sabido, penetraba en todas las facetas de la vida rusa.

---

Pero lo que sí es un hecho evidente, cualquiera que haya sido su origen, es que el canto coral prendió poderosamente en el alma de ese pueblo, lo que presupone una tendencia psicológica colectiva por esta manera de exteriorizar su musicalidad. Y sólo después del examen de su historia, en la que la violencia y la tragedia son su nota dominante; en la que las condiciones de existencia del pueblo ruso, sumido en la esclavitud, en la miseria, en la ignorancia y la superstición, cuyos sufrimientos no tienen parangón sino con los de los esclavos de la antigüedad—regidos por un poder centralizador despiadado, por una aristocracia brutal y por un clero ignorante y libertino, es que hallamos la clave de tal tendencia. Reducidos a la condición de subhombres, el canto en común representaba una manera de encontrarse a sí mismos, de solidarizar con la tragedia de los demás y evadirse de la realidad circundante.

Naturalmente, no pretendemos afirmar con lo dicho que el canto solista no existió en Rusia. Todo lo contrario: muchas y muy bellas melodías se cantaron principalmente en el sur de dicho país. Sin embargo las melodías para ser cantadas a una voz pertenecen a géneros de canciones en las que el coro no podría desempeñar ningún papel, como la nana o canción de cuna, y las canciones de amor, etc., reservándose para el canto coral las canciones épicas, las canciones de trabajo colectivo, las de bodas, las de estaciones, etc.

Viceversa, en el occidente de Europa y sobre todo en los pueblos Meridionales, que fueron la cuna del individualismo, el canto coral casi no existe, o es excepcional en la música folklórica.

Tampoco queremos afirmar que el individualismo no exista o no ha existido en Rusia, porque ello sería falso; pero las condiciones en que vivió el pueblo hizo muy difícil su exteriorización. Prueba de ello es que sólo en las clases superiores de la sociedad de ese país, que gozaban de ciertas prerrogativas negadas al pueblo, se dieron casos de un individualismo exaltado como el de Tolstoi, Andreiew, o el de Bakunine, para citar un caso de profesión de fe individualista llevado a su más alto grado de extremismo.

Es indudable que hoy asistimos en el mundo occidental a un resurgimiento de la música coral, como un medio de practicar y difundir la música en las formas más cultas del género citado. Pero además de los propósitos estéticos perseguidos, el canto coral propende al desarrollo de ciertos aspectos de la personalidad humana, que podrían denominarse objetivos éticos. Por lo menos, así lo entiende la pedagogía moderna, y los esfuerzos desplegados por difundirlo a través de los organismos escolares, revela en el fondo ser uno de los tantos medios de que ha echado mano la sociedad moderna para corregir algunos de sus defectos, y su consecuencia, la alienación del hombre en el seno de nuestra civilización individualista.

Quizás en ningún país latinoamericano ha sido tan intensa la labor de difusión coral llevada a cabo como en Chile; y tal labor ha sido coronada por el más halagüeño de los éxitos, si atendemos a la proliferación siempre creciente de organismos destinados a cultivar dicha especialidad musical, y al grado superior de eficiencia

artística alcanzado por coros como el de la Universidad de Chile o el Polifónico de Concepción. De ahí que la crítica, habituada al rendimiento artístico de los coros del país, no haya podido menos que censurar la actuación de los Cosacos del Don, cuya fama no guarda, en los momentos actuales, ninguna relación con la deficiente calidad de sus interpretaciones.

Cuenta Héctor Berlioz, después de un viaje a Rusia, lo siguiente: «El coro de la capilla del Zar, compuesto de cien coristas, hombres y niños, ejecutaban trozos a cuatro, seis y ocho partes reales, ya sea de movimiento muy vivo complicado con todos los artificios del estilo, fugado, ya sea de una expresión tranquila y seráfica, de un movimiento extremadamente lento, exigiendo en consecuencia una colocación de la voz y un arte de respirar muy difícil de hallar. Todo esto me parece, superior a lo que existe en ese género en Europa...». Más adelante, al relatar la impresión que le causara el coro particular de una dama de la aristocracia rusa, se expresa así: «Todos inmóviles, con los ojos bajos, esperaban en el más profundo silencio el momento de comenzar a cantar, y a su signo hecho sin duda por uno de los directores—signo imperceptible para el espectador—y sin que nadie hubiera dado el tono ni determinado el movimiento, entonaron uno de los más vastos conciertos a ocho voces de Bortniansky. Había en el tejido de la armonía, entrelazamientos de partes que parecían imposibles, suspiros, vagos murmullos como se oyen tal vez en los sueños, y de tiempo en tiempo, acentos que, por su intensidad, semejaba gritos inesperados que traspasaban el corazón, oprimían el pecho y suspendían la respiración. Después todo se extinguía en un decrescendo inconmensurable, vaporoso, celeste: hubiérase dicho un coro de ángeles partiendo de la tierra y perdiéndose poco a poco en el Empíreo».

Dejando de lado todo lo que pueda existir de exageración romántica en esta descripción, no cabe la menor duda de que Berlioz debió quedar sorprendido y admirado de lo que oyó. Sin embargo, nosotros no hemos podido apreciar nada de lo que nos dicen las dos citas anteriores en los Cosacos del Don. Todo lo contrario; en la música religiosa ejecutada en la primera parte de los dos conciertos realizados en Santiago, no hicimos sino advertir multiplicados los defectos que en un coro folklórico de segunda categoría, y hubieran sido difícilmente tolerables. Por otra parte, la dirección de Serge Jaroff, tal como lo ha señalado la crítica, sería excelente para un coro militar que canta marchas, pero es la menos adecuada para realizar interpretaciones de calidad artística.

La música folklórica que ejecutaran los Cosacos del Don, captó la sensibilidad del oyente más por la belleza que esos cantos encierran, que por la perfección de las interpretaciones. Afinación deficiente, respiraciones hechas en el momento menos oportuno con las consiguientes rupturas del fraseo natural, abuso de efectos, y una indisciplina general. Ello nos hace pensar que los viejos y aguerridos cosacos del ejército zarista se hallan en lamentable estado de decadencia. Creemos que sería consejo de sabia estrategia mili-

tar lanzar una cortina de humo y realizar una prudente retirada a cuarteles de invierno.

Los dos bailarines que ejecutaron las danzas al final del espectáculo,—profesionales sin duda—dieron la nota sobresaliente en los dos conciertos.

N. C.

## CUATRO PIANISTAS CHILENOS

La actuación de los solistas nacionales empezó a fines del mes de Abril bajo los mejores auspicios: Luis Landea, joven pianista, se presentó con un programa confeccionado en base a cuatro Sonatas de Beethoven.

Presentarse hoy en un concierto con un programa como el que tuvimos la oportunidad de escucharle a Landea, es asumir una inmensa responsabilidad, no sólo por la suma de dificultades de orden mecánico y expresivo que el ejecutante debe vencer, sino también porque la obra beethoveniana ha sido difundida de tal manera, que hoy se nos hace imposible escucharla en versiones que no tengan un índice muy alto de calidad. Si pensamos que la formación pianística de cada alumno incluye la obligación de estudiar y conocer las Sonatas de Beethoven y que la comercialización de la radio, el disco y el concierto ha hecho de ellas, como en general de la obra Beethoven, su principal comodín para la caza de público, tendremos una idea aproximada de las exigencias que se le plantean al artista cuya presentación, después de una ausencia de varios años, se hace con un programa como el que nos ofreció Landea.

A lo dicho debemos agregar que en torno a la interpretación de la obra beethoveniana, se ha suscitado desde hace mucho tiempo una discusión cuyos puntos de vista contrarios siguen siendo irreconciliables. En efecto, existen muchas respetables autoridades artísticas que sostienen que dicho compositor es un romántico, que el contenido expresivo rebasa siempre los límites de la forma y se impone a ella, aspecto que se acentúa en la segunda etapa de su vida, para adquirir un carácter definitivamente poemático en la tercera de ellas. Consecuentes con esta manera de pensar, la música de Beethoven es ejecutada con la libertad inherente a un romántico en la que la valorización subjetiva y personal del contenido expresivo y estético pasa a jugar un papel de gran importancia para el intérprete.

Otros sustentan que dicho autor partiendo del formalismo clasicista heredado de sus precursores, llega al equilibrio de forma y contenido expresivo en la segunda etapa de su vida, para otorgar preeminencia al último de estos dos factores en la tercera, sin que desaparezcan del todo las principales articulaciones formales. En consecuencia, la interpretación deberá ceñirse a la valoración exacta de tales atributos, reduciendo lo subjetivo a su más mínima expresión.

Por último existe la posición objetiva y formalista, conforme a la cual la interpretación tiende a reducirse nada más que a la exac-



ta versión del texto, cuyo aspecto expresivo y dramático aparece implícito en él, si se enfoca con un bien entendido equilibrio de las partes y una exacta valoración de los contrastes.

La primera de las tendencias expuestas está representada por intérpretes como von Karajan, conocido por nuestro público, y Wilhem Kempf, pianista. La segunda por casi la mayor parte de los intérpretes conocidos, como Furtwaengler, Backhaus, etc. La tercera, principalmente por Arturo Toscanini.

Luis Landea se movió entre la primera y la segunda de las tres tendencias enunciadas. *Sonatas* como, por ejemplo, la *op. 26, en la bemol mayor*, y *op. 28 en Re Mayor* fueron vertidas como obras de un compositor romántico, con frecuentes cambios de tiempo, «rubatos», «accelerandos» y «rallentandos» y con una matización muy acuciosa. Hubo, en general, olvido de las grandes líneas que rigen en todo momento la composición beethoveniana. Excepción de lo dicho fueron el Allegro de la *Sonata en la bemol* y el Presto de la *Sonata en Fa mayor op. 10, N.º 2*, en los que Landea se ciñó al texto, y hubo por lo tanto, un menor grado de subjetivación. Sin embargo, gracias a un buen gusto natural, Luis Landea se salvó en todo momento de caer en lo «cursi», de lo que se desprende que si bien a nuestro criterio las interpretaciones de las obras mencionadas pueden merecer algunas objeciones, estamos muy lejos de reprobarlas.

Donde las condiciones de Luis Landea se pusieron en evidencia y la que consideramos la más lograda de sus versiones, fué la que ofreció de la *Sonata Op. 31 N.º 3 en mi bemol mayor*. Forma y contenido expresivo aparecieron perfectamente equilibrados; desapareció el puntillismo expresivo y hubo a lo largo de toda la obra un calor humano contenido que le confirió un auténtico carácter dentro de su propio estilo.

Las condiciones más relevantes de este joven pianista son: un buen mecanismo puesto al servicio de una alta dosis de sensibilidad, que se esfuerza constantemente por ofrecer versiones muy expresivas; una sonoridad agradable y robusta en el caso necesario; y una excelente utilización del pedal, que desde Beethoven en adelante empieza a adquirir tanta importancia y que generalmente es usado con sobriedad por Landea.

En esta oportunidad escuchamos al pianista mencionado en un programa de obras de un solo autor. Sería interesante en otra ocasión el volverlo a oír en un concierto que incluyera obras de diversos autores para poder formular una opinión más completa de su talento de ejecutante.

Una semana después se presentó la pianista Flora Guerra.

La primera cualidad que pone en evidencia e impresiona al que la escucha, es su absoluto dominio del mecanismo pianístico. Posee una ejecución limpia, brillante y una articulación nítida que mejor se adapta a las obras de la época clavecinista, que a las que han sido escritas en función o para el piano. De ahí que sus versiones de Bach o de Mozart resultan extraordinariamente claras, en lo que al aspecto mecánico se refiere. Desde el punto de vista musi-

cal, sus intérpretes satisfacen tanto, aunque hubo momentos en que la pianista supo identificarse con el contenido expresivo de la obra ejecutada.

Quizás el dominio mecánico anteriormente señalado sea el factor determinante de que la pianista, conscientemente o no, se vea compelida a lucirlo, en detrimento, a veces, del oficio de dar vida musical a una obra, que es la principal misión del intérprete. Es por ello que la versión de Mozart adoleció de un exceso de velocidad en el «tempo», que no hizo sino perjudicar su intelección expresiva a pesar de la perfecta nitidez del juego mecánico, con una ejecución un poco menos rápida, se habría obtenido un Mozart rococó, lo que parece coincidir con el concepto de la intérprete, y por lo tanto más claro e interesante.

Fué sin duda en Brahms donde la sensibilidad de Flora Guerra estuvo más lejos de penetrar en la estructura interna y en el contenido expresivo de la obra. Pero por el contrario, fuimos sorprendidos agradablemente con la versión que dió de algunos de los trozos que componen la colección «*Ma mère l'Oye*» en los que su sonido apareció con la necesaria intención y plasticidad expresiva que requiere la música esencialmente colorista de Ravel.

Como conclusión de este concierto podríamos establecer lo siguiente: sus mejores versiones fueron la de Bach en la primera parte y las de Ravel y Alfonso Leng en la última; la pianista no posee sensibilidad romántica ni gran sentido constructivo; pero, en cambio, está dotada de un mecanismo que, con un examen más profundo de las obras le permitiría ofrecer excelentes interpretaciones de la música clavecinista. Tiene, además, bastante desarrollado el sentido colorista, lo que también la favorece para realizar buenas ejecuciones, de música impresionista. Comparado su último concierto con anteriores presentaciones, es evidente que ha realizado un progreso tanto en lo que a calidad de sonido se refiere, como en el propósito de penetrar más hondo en el contenido de la obra musical.

En el tercer concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se realiza bajo el auspicio del Instituto de Extensión Musical, escuchamos a la joven pianista Edith Fischer en el *Concierto en do mayor op. 15 N.º 1 para piano y orquesta* de Beethoven.

¿Qué podríamos añadir a los elogios prodigados con toda justicia por los críticos y por el público en anteriores presentaciones, y después de la última con la Orquesta Sinfónica? No cabe sino sumarnos sin reservas a ellos, y volver a repetir que es un caso asombroso de madurez, dada su juventud y que su penetración musical, el amplio desarrollo de su mecanismo, su perfecta adaptación a las exigencias estilísticas de la obra que interpreta, su honrada posición frente a la música, le auguran un futuro brillante.

A esa meta sólo se llega cuando existen las excepcionales condiciones que ella tiene, puestas en un medio propicio y con los excelentes guías que se le han ofrecido para su desarrollo.

Sin embargo, se nos ocurre formular un par de observaciones que en ningún caso deben ser entendidas como deseo de disminuir

ninguna de las condiciones que conforman el magnífico arte pianístico de Edith Fischer. Concretamente nos referimos al hecho de que su sonoridad no satisface plenamente en los fortísimos y a veces el sonido de sus cantábiles no resulta lo lleno y redondo que debería ser.

Es claro que por un lado está la explicación de que su contextura física de adolescente aun no le permite recabar del instrumento la sonoridad que su imaginación le exige. Esto es evidente y sin duda tendrá su solución con el correr de los años, cuando su organismo sea el de una persona adulta. Pero por otra parte pudiera ser que nuestras observaciones tuvieran su origen en un errado juego muscular en el momento de realizar un «fortísimo» o el ataque de un acorde.

Volvemos a repetir lo dicho; no debe concedérsele más importancia de lo que realmente tiene y no es más que una anotación hecha al margen de interpretaciones que poseen siempre un alto nivel de calidad. Sin embargo, este aspecto debe cuidarlo la pianista, si no desea que lo que hoy aparece simplemente como la consecuencia del equilibrio que existe entre su edad y las exigencias que se autoimpone, se transforme con el tiempo en un hábito difícil de desarraigar.

Excelentes bajo todos los aspectos, el manejo de los pedales, especialmente las oportunas colocaciones de la sordina, que contribuyeron a enriquecer con cambios de color en el sonido algunos de los pasajes del Concierto de Beethoven. Por lo demás esta obra que plantea los más difíciles problemas al artista, desde el formal hasta el de un perfecto equilibrio y fusión con la orquesta, fueron resueltos con la habilidad y excelencia que sólo hallamos en pianistas excepcionales.

El ejecutante que completa la serie de cuatro pianistas nacionales que se hicieron escuchar en el comienzo de esta temporada, fué Rudy Lehman, profesor del Conservatorio Nacional de Música.

El crítico que forma estos comentarios lamenta no haber podido asistir a su concierto. Dado el prestigio de que goza en nuestro medio Rudy Lehmann, prestigio cimentado en exitosas actuaciones anteriores, hemos creído oportuno hacer un extracto de algunos de los juicios críticos emitidos por la prensa de Santiago.

«Es necesario insistir en la seriedad y honradez de Lehmann. ¿Y en qué se traduce ésta? En la indiscutible meditación y culta maduración de cada una de las obras que interpreta. Hay en ellas conceptos claros de estilo; equivocados podrán afirmar algunos, pero seguros, bien delineados, firmes en su exteriorización y convincentes en su realización».—(«El Mercurio»).

«En primer lugar ha mejorado mucho la calidad del sonido, que ahora es más dúctil, menos percutido, más rico en inflexiones de intensidad; luego, las versiones ofrecidas han demostrado un trabajo cuidadoso, resultado de una concepción estilística seria».—(«La Nación»).

N. C.

## TRES CONCIERTOS SINFONICOS BAJO LA DIRECCION DE VICTOR TEVAH

El 4 de Mayo pasado se dió comienzo a la temporada oficial de conciertos que todos los años realiza la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la égida del Instituto de Extensión Musical.

En realidad, podríamos decir que nuestro medio se pone en movimiento en el momento preciso en que Víctor Tevah, batuta en mano, da la señal de ataque a los profesores de nuestra máxima organización orquestal. Todo lo que se realiza antes de este momento no constituye sino un prelude en «pianissimo» y todo lo que sigue después de la temporada sinfónica toma el significado de un paulatino «decrecendo» hasta su total extinción en Diciembre. Suele ocurrir de vez en vez, que este paulatino «decrecendo» se interrumpe bruscamente para adquirir el carácter de una afirmación final de vitalidad musical intensa, como ocurrió el año pasado con los Festivales de Música Chilena; pero éstos son acontecimientos que no pueden repetirse todos los años.

Fué con un programa confeccionado a base de la «*Obertura Trágica*» op. 81 de Brahms, el *Concierto en Re Mayor*, para violín y orquesta, op. 61 de Beethoven y la *Rapsodia Española* de Ravel que la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, dió comienzo a su temporada de conciertos.

Este programa, preparado bastante tiempo antes de la fecha de su audición, fué en cuanto a ejecución el mejor de los tres que dirigió Tevah. Afinación, unidad, compenetración musical, relieve de planos sonoros, etc., se mantuvieron en un buen nivel durante todo el concierto. El director manifestó una vez más en la versión de las obras programadas, avenirse mejor con las de la época clásica y romántica, predilectas de su sensibilidad, que con las obras de otras épocas. Sin embargo su interpretación de la *Rapsodia Española* de Ravel, reveló un acucioso estudio del detalle y fué en general una de las mejores que le hemos escuchado de música impresionista.

La ejecución de la parte solista del concierto de Beethoven correspondió al concertino de la Orquesta Sinfónica, Enrique Iniesta, excelente violinista español. No obstante las relevantes cualidades de este violinista, la más destacada de las cuales es su bello sonido, buen mecanismo violinístico y gran temperamento musical, creemos que su versión un tanto preciosista no corresponde exactamente a las características de estilo de Beethoven, así como tampoco a las propiedades de su mecanismo, su sonido y su sensibilidad, que lo predisponen mucho mejor para obras de otras tendencias estéticas. Fuera de estas consideraciones, la obra resultó todo lo correcta que se podía esperar de un violinista capaz y musical que sale de la órbita de sus posibilidades artísticas.

En cuanto a obra, el *Concierto en re mayor*, a riesgo de decir una herejía y a pesar de que posee momentos muy atractivos desde el punto de vista musical, no es ni con mucho comparable a los con-

ciertos para piano y orquesta del mismo autor, y mucho menos, desde luego, a sus sinfonías. En primer término, es un concierto con una cabeza grande y un cuerpo muy pequeño, o lo que es lo mismo, un primer movimiento inmensamente desarrollado, que ocupa la mitad o más de la mitad del concierto y dos movimientos muy breves comparados con el primero, lo que da de inmediato la idea de desequilibrio y desproporción al considerar la obra en su conjunto. Por otra parte, quizás por ser fruto primerizo de un compositor que prueba sus fuerzas con las grandes formas, existe una marcada influencia de modelos y métodos de composición de autores anteriores, en medio de los cuales de vez en cuando asoma la garra beethoveniana. Sus momentos de mayor vuelo no lo salvan de caer constantemente de una intrascendencia que es desconocida en la obra posterior de este autor. Por último sus cadencias,—interminable una de ellas,—contribuyen a asignarle el carácter de esa música que es pretexto para lucir el virtuosismo del solista.

Si comparamos la *Rapsodia Española*, también obra primeriza, con el concierto comentado, salta a la vista la madurez con que el gran compositor francés se abocó a componer para orquesta. No es nuestra intención demostrar con esta afirmación, ni disminuir en un ápice la importancia de Beethoven en la música. Pero es de todo punto evidente que la *Rapsodia Española* es fruto de un arte acabado y que si bien en ella existen rastros que permiten establecer la influencia de maestros anteriores o contemporáneos de Ravel, especialmente Debussy, no es menos cierto que en esta partitura hacen eclosión todos los rasgos de la personalidad de Ravel; los mismos que el maestro francés llevaría al más alto grado de perfección artística en obras como «*L'Heure Espagnole*», por ejemplo. En efecto, en ella ya está presente ese sentido de lo trágico-cómico, de lo irónico, grotesco, sentimental, de lo hispánico que conforma una parte del arte pictórico de Goya, y que por fenómeno de rara transmutación espiritual operada a través de un siglo de distancia, aparecería después como una característica del arte de Ravel.

Analizada desde el punto específicamente musical, la *Rapsodia Española* aparece como una trilogía cíclica de piezas a la que sirve de nexos el tema fa, mi, re, do sostenido y a la que posteriormente se intercaló la Habanera. Además del material musical empleado, que es de primera calidad siempre, lo que más sorprende en ella es el dominio de la orquestación. Hay páginas que podrían figurar como una muestra de equilibrio y eficacia en la técnica moderna de orquestar. Citamos solamente al caso las cadencias «ad libitum» del *Preludio de la Noche* y especialmente la última página de la FERIA en la que el propósito de «crescendo» y «diminuendo» fué logrado por medio de una novedosa amalgama armónica y timbrística.

Si en el primer programa el clasicismo estuvo representado por Beethoven, el romanticismo por Brahms y la música moderna por Ravel, en el segundo las mismas épocas estuvieron representadas por Mendelssohn, el más clasicista de los románticos, con la ópera *La Gruta de Fingal*, el romanticismo por Anton Bruckner con su *Novena Sinfonía* y la música moderna con el *Concierto en re me-*

nor para dos pianos y orquesta de Francis Poulenc. Este concierto, esperado con curiosidad e impaciencia, porque ofrecía el estreno de dos obras, la *Novena Sinfonía* de Bruckner y el *Concierto* de Poulenc, reveló poseer importancia desde el punto de vista documental histórico, ya que la cualidad principal de una de las obras mencionadas es la de ilustrar las características principales de una personalidad musical poco conocida fuera de Austria y Alemania como es Bruckner, y la de ser un resultado de la época de experimentación musical por la que pasó Francia entre las dos guerras, el *Concierto* Poulenc.

La Obertura de Mendelssohn ejecutada en este concierto, confirma una vez más que los valores estéticos permanentes de la obra de este compositor se hallan principalmente en su producción sinfónica, más que en su obra pianística o de cámara, por importante que ella pueda ser. Su hermoso *Trío en re menor*, sus *Romanzas sin palabras*, etc. son obras de menor cuantía comparadas con sus Sinfonías, Oratorios, Oberturas, y Scherzos y no le hubieran granjeado el lugar preponderante que ocupa entre los románticos de su tiempo. A la riqueza del contenido musical de sus obras de gran envergadura, debe añadirse el talento genial, innato y espontáneo de orquestador; talento del que carecieron la mayoría de los románticos contemporáneos suyos. El cuadro se completa cuando se piensa que Mendelssohn fué el único compositor de ese tiempo que logró dar solución armoniosa a los problemas de forma y fondo, que fué una de las preocupaciones permanentes del romanticismo musical.

La *Novena Sinfonía* de Bruckner está muy lejos de despertar hoy el entusiasmo que produjo en su época en Austria. Creemos que en este sentido la opinión es casi unánime al reconocer que si bien en dicha obra existen momentos de verdadero interés musical, como en el Scherzo tan bien estructurado; considerada en conjunto ésta, deja en el oyente una sensación de fatiga cuyas causas principales debemos hallarla en la repetición de frases sin ninguna variación, ni armónica ni melódica, en la utilización casi mecánica de la progresión y en sus desarrollos de proporciones descomunales. Estamos, por otra parte, muy lejos del clima musical wagneriano que predominaba en todos los países de raza germana en aquella época y aunque es imposible dejar de reconocer la influencia que dicha música ejerció sobre compositores como Ricardo Strauss, hoy nuestro objetivismo no puede dejar de calificar a Bruckner como el momento en que hace crisis el proceso de inflación musical iniciado con la obra de Wagner. La Orquesta Sinfónica de Chile hizo todo cuanto estuvo a su alcance por vencer las dificultades de una obra que, de todas maneras, un músico debe escuchar por lo menos una vez en su vida, para saber de lo que se trata.

El *Concierto de Poulenc* no nos dejó un recuerdo muy optimista. Esta obra es consecuencia como muchas del mismo compositor y del grupo de los seis a los que él pertenece, del esfuerzo realizado entre las últimas dos guerras por la generación de compositores jóvenes de ese tiempo, para desprenderse del impresionismo musical y tentar nuevos caminos, esfuerzo que tuvo su precursor genial en Erik Satie.

Su tara principal consiste en el empleo de un material de muy baja ley, saturado de los lugares comunes de la música de nuestro siglo. Ritmos de jazz, giros melódicos de café concierto y sentimentalismo musical a lo Rachmaninoff, se entremezclan con efectos de gamelán, dando como consecuencia una música superficial y sin originalidad. Es hasta cierto punto reflejo de la mentalidad que reinaba por aquel entonces en París, y que encuentra su exteriorización esquemática en el «Je m'en fous» del argot parisiense. En cuanto a forma la obra está bien lograda y el tratamiento virtuosístico de los dos pianos precede a obras de categoría muy superior, como es, por ejemplo, el Concertino de Jean Françaix.

La ejecución en los dos pianos estuvo bajo la responsabilidad de Juan Lemann y Galvarino Mendoza, pianistas ambos de brillante técnica, ritmo seguro y buen sonido, para los que no significó esfuerzo alguno el vencer las dificultades de la obra.

El Tercer Concierto dió lugar también a constatar una curiosa comprobación histórica: la influencia que ha ejercido la música de Mozart en los últimos 200 años. En efecto el programa podía haber llevado el siguiente subtítulo: «de cómo la música de Mozart influenció a Beethoven en el *Concierto en Do Mayor, Op. 15 N.º 2*, para piano y orquesta; a un Romántico, Franz Schubert, en la *Quinta Sinfonía en si bemol* y a Sergio Prokofieff, moderno en la *Sinfonía Clásica*».

Al *Concierto en Do mayor* de Beethoven podríamos aplicar algunos de los conceptos vertidos respecto del *Concierto en re mayor* para violín del mismo autor. Sin embargo, en el *Concierto para piano* obra también de su juventud, la calidad musical, el equilibrio general, supera por mucho al *Concierto para violín*. La obra referida constituye en realidad un preludio a esas admirables sinfonías para piano y orquesta que serían después los *Conciertos en do menor, en sol y en mi bemol mayor*. En cuanto a la ejecución de la parte solista, que estuvo a cargo de Edith Fischer, ya nos hemos referido a ella en capítulos anteriores.

La *Sinfonía en si bemol* de Schubert, también obra de juventud, pone una vez más en evidencia cómo este compositor, tan genial en lo que al «lied» se refiere, se mantuvo fiel al modelo de sinfonía mozartiana, fidelidad que se acerca a la imitación en el Minuetto, que hace recordar su homónimo de la *Sinfonía en sol menor* del citado compositor clásico. Sus aportes innovadores son más bien nulos en esta gran forma, los que se reducen a cierto lirismo general que proviene del cultivo del «lied». La orquestación es clara y ordenada; aciertos en este aspecto los encontramos en Sinfonías posteriores, especialmente en la en si menor y en do mayor.

Es extraordinario observar cómo el racionalismo del S. XVIII y su versión moderna, después de Marx, el materialismo dialéctico, han conformado la mente y la sensibilidad de Prokofieff. En efecto, raras veces hemos oído a este compositor explayarse en la vena sentimental y romántica, o sumergirse en el subjetivismo de su *Concierto en sol menor* para violín, sus *Visiones Fugitivas* o su *Sugestión Diabólica*, que constituyen casos excepcionales en su música. La

posición objetiva de su personalidad que es la que lo emparenta con los clásicos del siglo XVIII, se traduce en una música de carácter voluntario y enérgico, sin ninguna explosión pasional, pero tensa de esfuerzo sistemático, mecánico, continuo que aflora a su lenguaje con la regularidad de un motor. Ninguna sombra, ningún claro oscuro, nada de dudoso, sino líneas nítidas, claras, bien trazadas, formando ángulos agudos, cortantes y planos claramente delimitados. Esta posición está apenas amortiguada en su *Sinfonía Clásica* por la sonata de un hombre que contempla un pasado que es provechoso en sus lecciones, pero que sabe que no puede ni debe volver.

La Orquesta Sinfónica de Chile ofreció una versión brillante de esta obra, bajo la dirección de Víctor Tevah.

N. C.

## DOS CONCIERTOS SINFONICOS BAJO LA DIRECCION DE ARMANDO CARVAJAL

Con Debussy, como con los perfumes finos y caros, se debe proceder con cuidado. Todo lo contrario de lo que podría suponerse, un frasco de exquisito perfume vaciado sobre la cabellera de una mujer encantadora no conseguiría sino alejarnos de ella. Y recurrimos a la comparación de perfume y mujer, porque mucho de cada cual nos sugiere la música de Debussy y el primer concierto que dirigió Armando Carvajal después de haber permanecido varios años alejado de las actividades de director.

Su reaparición en público se llevó a cabo con un «Festival Debussy», y confeccionado a base de «*Tres Nocturnos para orquesta*», *Preludio a la Siesta de un Fauno*, *Tres baladas de François Villon*, *La Demoiselle Elue e Iberia*, *Imágenes para orquesta*. Como puede observarse, programa excesivamente largo y monótono por su gran apego al mismo estilo. Creemos que, por ejemplo, las *Tres Baladas*, *La Demoiselle Elue e Iberia*, o una programación similar incluyendo cualquiera de las otras obras del mismo programa, hubiera sido suficiente.

La capacidad de concentración mental y auditiva de los públicos de nuestra época es limitada y la constante tensión a que está sometido el ser humano por la vida actual, no hace sino reducirla. Sobrepassar por lo tanto el término medio de una hora de música significa restar proporcionalmente interés a la totalidad de un programa, cuando éste incluye obras de una sola tendencia estética, como lo fué este Festival Debussy.

Esta música es, sin duda, bella como ninguna; escucharla produce una doble recreación intelectual y sensorial. Sin embargo, la prolongada audición de ésta, si se considera escrita a base de los recursos utilizados por el compositor francés, por más variados que ellos sean, no pueden sino producir el agotamiento de nuestras facultades receptoras. Sería lo mismo que encerrarnos en una habitación sobresaturada de las más exquisitas esencias; después de dos horas saldríamos de ella totalmente insensibles o anestesiados.



---

La reaparición de Armando Carvajal en las actividades musicales de Santiago al frente de la Orquesta Sinfónica, defraudó en relación con el interés con que él la esperaba y no contribuyó precisamente a mejorar el concepto y prestigio que se granjeara con la inmensa labor desarrollada por este músico en el país. Si a Chile se le otorga hoy una elevada cultura musical, es en parte fruto de la actividad artística realizada en el pasado por este músico; si los resultados del Festival Debussy no rindieron todo lo que se esperaba de un artista de la experiencia de Carvajal, ello puede explicarse, por un lado, por el hecho de que éste ha permanecido demasiado tiempo alejado de la dirección de orquesta y del público. Esto es evidente, si hacemos un balance entre el primero y el segundo concierto, en el que Carvajal mejoró considerablemente la calidad de sus interpretaciones.

Recordamos al respecto una anécdota atribuída a Busoni, de la que no nos es posible garantizar la autenticidad ni la versión correcta de la misma. Pero para el caso presente, «se non é vero é ben trovato». Se cuenta, que el famoso pianista y compositor italiano dijo una vez: «Cuando dejo de estudiar un día, yo me doy cuenta de que toco mal; si dejo dos días de estudiar, se da cuenta el público; si dejo tres, se dan cuenta los críticos...». Naturalmente, la ironía está destinada a ridiculizar a los que ejercemos esta vapuleada profesión de tener que enjuiciar a los artistas. Pero, en el fondo, existe otra verdad, que es la de que un artista que deja de actuar y por lo tanto de estudiar con la intensidad que exige la actuación en público, está destinado a perder el dominio de la actividad artística a que se dedica.

Tanto vale lo dicho, para un instrumentista como para un director de orquesta, o un compositor que deja de componer. Volver a ponerse en entrenamiento, en poco tiempo, significa realizar un esfuerzo ímprobo, no siempre recompensado por el éxito. Si el instrumentista pierde la agilidad de sus dedos y otras muchas condiciones más, el director pierde la facultad de galvanizar a los músicos de su orquesta, el sentido del equilibrio sonoro de los distintos grupos instrumentales, etc. Y esto es lo que ha ocurrido con Carvajal, con motivo de su alejamiento de la dirección orquestal. Todo el concierto dedicado a obras de Debussy adoleció de lentitud en el ritmo, de falta de relieve en los distintos planos sonoros, de contraste en la matización y de indisciplina general en la orquesta.

De los *Tres Nocturnos* de Debussy, el mejor interpretado fué *Fiestas*. Por el contrario, *Sirenas*, que contó con la cooperación del coro que dirige el propio Carvajal, fué el menos logrado. El coro, en la parte que le corresponde, comenzó cantando por lo menos un cuarto de tono más alto; mejorada la afinación, se mantuvo en una calidad sonora que mal podía satisfacer la intención de ser un llamado inmaterial y lejano de sirenas, lo que sin duda fué la sonoridad buscada por el autor al escribir la obra. En descargo del grupo Asociación Coral de Santiago, podemos decir que es imposible exigir más por tratarse de un conjunto de muy reciente formación.

La versión de *La Siesta de un Fauno* adoleció de la lentitud de

ritmo y la monotonía expresiva a que hemos hecho alusión en el comentario general que precede a éste.

Luisa Darios, mezzo-soprano, tuvo a su cargo la parte solista en las *Tres Baladas de Villon*. Si bien la voz de la citada cantante es de exiguo volumen para poder destacarse sin esfuerzo sobre la orquesta y llenar un teatro como el Municipal, su interpretación, sin embargo, con todos sus defectos, fué la mejor del concierto. Luisa Darios cantó con buen sentido expresivo, ya que se movió en un género de música que conoce y le es familiar, lo que habría adquirido mayor relieve si el director hubiera adaptado la sonoridad de la orquesta al volumen de su voz. De más está decir que la obra posee los más puros y altos valores musicales y que el arte de Debussy logró en ella una de sus más geniales realizaciones.

La misma lentitud en el movimiento y falta de relieve en el colorido pudo observarse en *La Damoiselle Elue*, que por esas causas resultó fragmentaria, desarticulada y de una extensión inusitada. Contó como intérpretes con Nelly Suárez, cantante peruana de grandes dotes en el papel de Recitante y con Blanca Hauser, en la parte de la doncella.

El concierto concluyó con una versión de Iberia, tres imágenes para orquesta.

Si el primer concierto reveló un sinnúmero de fallas de todo orden, el segundo, en cambio, produjo la sensación de que el director se hallaba mucho más compenetrado y en posesión de las obras que interpretó.

En él escuchamos la obertura de la ópera *El Secreto de Susana* de Wolf-Ferrari, de la que ofreció una versión llena de vivacidad y colorido, aunque algunos de los pasajes en imitaciones no fueron destacados con la suficiente claridad. Se trata de una obrita escrita dentro de las mejores tradiciones italianas en este género musical y cuyo antecedente lejano lo encontramos en compositores como Cimarosa, Mozart y Rossini.

Lo más censurable, desde el punto de vista interpretativo, fué sin duda la versión del *Doble Concierto en la menor*, para violín, violoncello y orquesta, op. 102 de Brahms. Compleja, difícil bajo todos los aspectos, esta obra requiere prolongado y acucioso estudio para resolver los numerosos problemas que plantea su ejecución, entre los que no es el menor el enorme peso de toda la masa sonora que Brahms lanza continuamente sobre los solistas. El deseo de contrarrestar este defecto, que es inherente a la escritura de la obra, hizo al director apianar la orquesta a cada entrada de los solistas, lo que produjo un oscurecimiento de toda su trama polifónica. El único remedio que existe contra este defecto de la escritura orquestal, es contar con dos solistas cuya sonoridad sea lo suficiente poderosa como para sobresalir en el momento oportuno. Tal no es el caso de Arnaldo Fuentes y Enrique Iniesta, violoncellista y violinista que tuvieron a su cargo la parte de solistas, los que más bien se destacan por la buena calidad de sus timbres que por el volumen de su sonido.

En la segunda parte del programa figuraron *Ocho piezas para*

---

*pequeña orquesta*, de Armando Carvajal, obras conocidas a través de su versión pianística original. No es música trascendental, ni de grandes pretensiones y responde bien al propósito pedagógico con el que fueron concebidas, es decir para servir a los niños que realizan sus estudios de piano. Nuestras preferencias se inclinan más hacia la versión original para piano.

También tuvimos la oportunidad de escuchar *Impresioni del Vero* de Gian Francesco Malipiero, compositor que pertenece a la generación con que comienza el verdadero resurgimiento de la música sinfónica en Italia. Es una composición de juventud del ilustre maestro italiano, que después habría de evolucionar hacia otras tendencias estéticas. Como obra de la primera época de su vida, está saturada de un impresionismo italianizante, que si bien ayudó a toda una pléyade de compositores a liberar a Italia del yugo del verismo operístico que se aviene del todo con artistas de un país luminoso, de temperamento pasional y de un lenguaje en el que la retórica es un recurso imprescindible. Un lenguaje musical hecho de murmullos, de bruma sonora, de sugestión, era solamente concebible en la Francia de Verlaine, Albert Samain y Mallarmé y no en la Italia de Carducci o de D'Annunzio. El Impresionismo fué, por lo tanto, un momento de la historia musical moderna de dicho país, y un pretexto del que se echó mano para luchar contra la música del arroyo, que tantos estragos había hecho y por tanto tiempo había perdurado. Las composiciones creadas bajo el influjo de tal tendencia no tienen hoy la significación que tuvieron en su hora. La versión que se ofreció de la *Suite Impresioni dal Vero*, fué bastante discreta y superior en todo caso a la mejor de las versiones de las obras de Debussy del concierto anterior.

Armando Carvajal interpretó el Scherzo de *El Aprendiz de Brujo* de Paul Dukas, como en sus mejores tiempos. Puede elogiarse sin reservas su versión en esta obra donde la Orquesta Sinfónica adquiere bajo su dirección el brillo y la precisión que caracterizaron a algunas de sus interpretaciones de otros años.

N. C.

## EDICIONES

### PARTITURAS

MARTINÚ.—SINFONÍAS N.<sup>os</sup> 4 y 5.  
(Ed. Boosey and Hawkes, Londres).

En formato de bolsillo, los impulsores editores londinenses, acaban de entregar a la venta las partituras de la Cuarta y Quinta Sinfonía del compositor checo Bohuslav Martinú. Ambas obras son de igual envergadura y ambición y no menos calificadas que algunas de las primeras composiciones de este mismo género vertidas de su pluma.

Martinú es indiscutiblemente un sinfonista, no sólo por cuanto evidencia en el trato de la masa sinfónica, sino que por el sólido concepto formal con que sabe conducir sus ideas, las que emanan en su esencia de la orquesta y se sirven al mismo tiempo de ella en la elocuencia de sus desarrollos. Estas últimas sinfonías tocan un aspecto más universal que las primeras, donde el elemento vernáculo de Checoslovaquia ocupaba un primer plano en su creación. Pero aun aquí, en que lo temático parecía impuesto por su posición folklorizante, éste adquiriría bajo su técnica una fisonomía típicamente sinfónica, como si en su esencia misma, esos ritmos e ideas hubieran surgido de una concepción orquestal. De estos tempranos ejemplos, es sin duda la *Segunda Sinfonía* uno de los más aventajados y uno donde las cualidades que más tarde harían definir a su creador como un destacado cultor del género sinfónico, están presentes y defendidas sin titubeos.

La *Cuarta Sinfonía*, en cuatro movimientos, nos lo presenta en el pleno dominio de su técnica y ya francamente inclinado hacia una cuadratura formal que se dirige hacia las grandes proporciones sinfónicas, evitando lo concertante como si esto fuera un aspecto

que está reñido con el género en cultivo.

La diferencia entre dos fenómenos de la música contemporánea, el que podría representar Strawinsky y el que representa Martinú, queda plenamente planteada en la obra que comentamos. Mientras la orquesta del primero se dirige francamente hacia la explotación de los timbres puros, abundando en pasajes concertantes, la del segundo se remonta a la esfera del sinfonismo beethoveniano, extremando con respecto al gran genio romántico, el uso del «tutti» como germen de la creación sinfónica. Strawinsky hace música de cámara con una gran orquesta, mientras Martinú construye su edificio sinfónico a base de los grandes bloques que obtiene de sus combinaciones instrumentales concebidas a grandes rasgos.

No quisiéramos que de tal afirmación se desprendiera, ni en uno ni en otro caso de los aducidos como ejemplo, la exclusión total de las técnicas opuestas a las que han servido como base para definir sus posiciones. En el caso de Martinú y de su Cuarta y Quinta Sinfonía, abundan los pasajes concertantes como interludios entre sus «tuttis» parciales y totales. En Strawinsky sucede otro tanto, haciendo la salvedad de que aquí los interludios son los «tuttis», como sucede con su Sinfonía en tres movimientos dedicada a la Filarmónica de Nueva York.

Cabría preguntar entonces, si una u otra de las posiciones se acerca más a lo que estrictamente debía definirse como el principio único del sinfonismo contemporáneo. La respuesta presenta sus dudas, por cuanto nada podría inclinarnos, sino que la afición personal a señalar una de éstas como lo más propio al lenguaje contemporáneo.

Hasta no hace mucho tiempo atrás, se pensó en la sinfonía como en uno

de los géneros que constituyan la cúspide en la carrera de un compositor. Es posible que en los bastidores de la conciencia de cada compositor subsista aún la superstición de que producir estas obras en la cantidad de nueve, es suficiente para pasar a la inmortalidad. Mientras se enfocó a este género con el trascendentalismo que por vía Bruckner-Mahler pasó al siglo XX, esto resultó más que explicable. Cuando se escribía una sinfonía había que dedicarla o a describir la tragedia bélica de la humanidad, a honrar a los caudillos de los pueblos, o a alabar al Dios Todopoderoso. Muchos de estos homenajes encontraron la justa proporción en las ideas y desarrollos sinfónicos que escogieron como medios y otros tantos fueron abultamientos de recursos insignificantes, inflados por la ambición que se creyó propia del género.

La grandilocuencia que en este sentido se observó, comenzó a perder terreno con el advenimiento del neo-clasicismo de esta última década. Las cuarenta y una sinfonías de Mozart y las ciento y tantas de Haydn, empezaron a aducirse como posibles ejemplos dentro del campo sinfónico y aunque esto tendió a corregir las anteriores posiciones, al mismo tiempo ofreció un campo abierto a la superficialidad en el trato de esta forma musical. Sirva de ejemplo a esto último la Novena Sinfonía de Schostakovich, como también la Séptima para ilustrar el reverso de la medalla.

Martinú, procediendo de la posición romántica en su concepción sinfónica, sabe equilibrar con acierto la grandeza de la forma con el colorismo más reservado de la orquesta moderna, y la justa proporción de revestimiento sinfónico que requieren las ideas escogidas. Sabe, como lo supo Brahms, aprovechar lo trascendental de la investidura sonora romántica, y despreciar el relleno con que Bruckner pretendió nivelarse a su contemporáneo alemán.

Sabe dentro de la cuadratura de su orquesta, producir amalgamas de timbres que en sus variadas combinaciones rompen la peligrosa monotonía de un trabajo en «tuttis» que reinciden con cierta frecuencia.

La Quinta Sinfonía, dedicada a Orquesta Filarmonica Checa, nos muestra a un Martinú más contemplativo, menos brillante por la sola prosecución del brillo, pero más luminoso por la personalidad misma de sus ideas. Esta sinfonía en tres movimientos, logra en las introducciones Adagio y Lento a su primero y tercer movimiento respectivamente, momentos de la mayor profundidad dentro de la obra de su autor, instantes de esos que se han producido con cierta frecuencia en la música contemporánea, en aquellos artistas que contemplan el caos del mundo actual, y traducen la tragedia que aqueja a la humanidad en sus creaciones. Corresponden estos fragmentos a lo que Vaughan Williams nos planteara en el final de su *Sexta Sinfonía* o Britten en la *Sinfonía de Requiem*.

En resumen, la Cuarta y Quinta Sinfonía de Martinú, son, a nuestro juicio, obras de un inapreciable valor en la música contemporánea, y es por esto que la reciente edición de Boosey and Hawkes constituye un aporte efectivo para los estudiosos de la creación musical de nuestros días y un estímulo para la difusión de estas composiciones y su ejecución en conciertos.

J. O. S.

ORREGO SALAS. — «CANCIONES CASTELLANAS», para soprano y conjunto instrumental. (Edición Chester. Londres. 1951).

La merecida buena fortuna que han corrido las Canciones Castellanas del compositor chileno Juan Orrego Salas, desde su estreno en 1948, las lleva ahora al puerto, pródigo en rutas, de una hermosa y responsable edición, con

que Chester de Londres las ofrece al mercado internacional de la música. Chester es el editor de la obra de Falla y de buena parte de las composiciones de cámara de Strawinsky, por no citar sino estos dos nombres de entre la pléyade de músicos, en el primer rango de la producción contemporánea, a cuya difusión ha contribuido la citada casa editorial. El prestigio que Chester mismo tiene, unido al indudable valor de la partitura chilena que acaba de incluir en sus catálogos, aseguran a las Canciones Castellanas el brillante porvenir que tiene bien ganado.

Como suele ocurrir, el definitivo espaldarazo que para una obra musical significa una edición como la que comentamos, es fruto de su precedente éxito en las esferas nacional e internacional. Las Canciones Castellanas recibieron el primer premio y la más alta votación entre las composiciones de cámara presentadas a los Primeros Festivales de Música Chilena de 1948 y fueron seleccionadas para figurar en los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se celebraron en Palermo, Italia, aquel mismo año. Se han anticipado a su edición otras señaladas interpretaciones de las Canciones Castellanas en Londres y Buenos Aires. Es, pues, ésta una obra que se ha proyectado fuera de nuestro ambiente y que ha hecho una buena parte del camino que le aseguran las prensas de tan importante editorial.

Las perspectivas que se abren para las Canciones Castellanas de Orrego Salas significan un considerable paso para la música chilena actual que, en tan digna representación, va a ser considerada en medios a los que tuvo restringido acceso. Algo de lo más avanzado y auténtico de nuestra música cuenta desde ahora con una vía singularmente expedita para llegar a los grandes públicos de Europa y América. El espíritu y la técnica de las Canciones Castellanas, no circunscritos a manera

alguna de localismo, facilitarán también su comprensión y su auge en ambientes extraños. Porque las Canciones Castellanas responden a la tendencia universalista que ha venido a ser tónica de la música chilena contemporánea. Chile, como nación musical, en las últimas décadas ha vivido abierto a las incitaciones más hondas y más amplias que conmueven al arte de nuestro tiempo. Lo chileno de nuestra música estriba en la manera de asimilar y de interpretar con caracteres propios esos estímulos que por igual inquietan a los músicos de todas las latitudes en el momento presente. Hace mucho que no somos una región aislada del mundo, sumida en la morosa contemplación de algunos de sus rasgos privativos. La música de Orrego Salas, como la de Santa Cruz, Letelier, Amengual o tantos otros de nuestros compositores, podrá hacer comprender en el extranjero que el nivel de nuestra producción es el mismo del de cualquier país avanzado en este aspecto de la cultura, en el nuevo o en el viejo continente, y que sus valores no residen en un exotismo pintoresco, sino en la altura de miras, profundo conocimiento y eficiencia técnica con que se sirven desde aquí los ideales que animan a la gran música de la época.

La edición hecha por Chester de las Canciones Castellanas, muy cuidada en todos sus detalles, incluye el acierto de una reducción para piano de la partitura orquestal, en exacta correspondencia con los compases del conjunto instrumental. Se facilita así al aficionado la lectura de la obra y se provee al solista del acompañamiento necesario para estudiarla sin desconocer la partitura.

S. V.

BERKELEY.—SCHERZO *para piano*  
(Ed. J. & W. Chester, Londres).

La Casa Chester de Londres ha dedicado desde hace ya algunos años,

esfuerzos dignos de todo encomio a la difusión de las obras de Lennox Berkeley. Un compositor joven y de avanzada requiere de esta ayuda, la que en parte muy importante ha venido a suplir hoy día al mecenato que en otros tiempos ofrecieron los adinerados miembros de la nobleza a los artistas de mérito. Berkeley es uno de ellos, no sólo en virtud de sus años, sino que también por la madurez creadora alcanzada en una carrera artística que cronológicamente puede considerarse en sus comienzos.

Berkeley se distingue sin desmerecimientos, junto al grupo de los nuevos compositores ingleses que tan acertadamente integran Benjamín Britte, Michael Tippett, Edmund Rubbra y Alan Rawsthorne. Todos ellos señalan caminos nuevos en la música de su país y no obstante, permanecen fieles a una tradición, que aunque interrumpida en la Era Victoriana, encuentra sus raíces en los madrigalistas del siglo XV y XVI y en la ópera de Henry Purcell. En Britten hay más de lo segundo; en Rubbra y Tippett más de lo primero. En Rawsthorne interviene además de lo señalado, un poco del tardío Romanticismo inglés, algo de la cuadratura y pomposidad que vía Elgar partió desde Haendel. En Berkeley lo tradicional inglés está condimentado con lo que en las aulas de Nadia Boulanger recibió de la nueva escuela francesa.

Pero hablar de «nueva escuela francesa» no es simple hoy día, dada la diversidad de tendencias que los jóvenes compositores de este país representan. Hay algo de cierto en cambio en aquellas opiniones que tienden a clasificarlas en dos grupos; los boulangeristas o los músicos de la «boulangerie», como los llaman otros y los anti-boulangeristas. Con el simple propósito de no derivar por otros caminos nuestras consideraciones, aceptaremos este criterio, estableciendo por cierto, de que el contacto de Ber-

keley con Francia lo clasifica automáticamente en el primero de estos grupos.

Por vía de lo expresado llegaríamos a la conclusión de que Berkeley es pariente cercano de Ibert, Françaix y aun de Poulenc, o sea de que en su obra, como en la de ellos, prima un concepto neo-clasicista, un sentido muy esquemático de la forma, una simplicidad buscada como principio de acción artística, un lenguaje armónico muy variado y a la vez poco arriesgado en sus combinaciones tonales. Todo esto es cierto y puede descubrirse en la mayor parte de las composiciones del inglés, pero con un agregado y muy útil en su caso, la tradición inglesa no le ha permitido profundizar en estos conceptos para que no reaparezcan como medios exclusivamente destinados a amenizar, sino que también a expresar ideas de valor conceptual.

En Berkeley hay ingenio armónico, vivacidad rítmica, fresca temática e imaginación orquestal y existe la utilización de éstos con fines más hondos que los que se detienen sólo en la correcta aplicación de sus facultades técnicas. Es decir, en su producción se constata la presencia de una técnica al servicio de una filosofía, simple en su planteamiento, pero no por eso menos valiosa que otras más complejas y atormentadas.

Lo expuesto se puede apreciar tanto en una obra de cierta envergadura como su «*Divertimento*» para orquesta, su «*Stabat Mater*» para voces y pequeña orquesta o sus *Poemas de Santa Teresa*, como en sus obras menores, como el Scherzo para piano que acaba de publicar la *Casa Chester*.

Esta obra, dedicada a Colin Horsley, para quien escribiera hace algunos años un *Concierto para piano y orquesta*, es una típica pieza de concierto, destinada a complacer las necesidades de exhibicionismo técnico de que por lo común padecen los virtuosos, pero a la vez llena de ingenio, vivacidad, riqueza de

elementos y dinamismo rítmico. No debe durar más de tres minutos, pero en ellos se comprime un bagaje artístico de primera calidad, que no deja vacíos espirituales, como tampoco admite prolongaciones inútiles que vayan más allá del rinde natural de cada una de sus ideas y de los propósitos trazados. Este Scherzo de Berkeley tiene el mérito de tantas grandes obras pequeñas, cuyos ejemplos ennoblecen a muchos autores del «*lied*» o de la pieza instrumental romántica.

J. O. S.

WALTON.—DOS PIEZAS para violín y piano (Ed. Oxford University Press, Londres).

No abundan las creaciones de cámara en la lista de composiciones de William Walton, pese a la frecuencia con que en los últimos años se ha consagrado a este género de obras. Una Sonata para violín y piano precedió a las Dos Piezas que ahora comentamos y que han sido recientemente publicadas por Oxford University Press, editorial que cuenta en sus catálogos con la mayor parte de las composiciones de este autor.

Walton ha debido reducir sus medios, acostumbrados a encontrar soluciones de envergadura en el terreno sinfónico-coral, a la intimidad planteada por pequeñas asociaciones de instrumentos solistas, y no podemos negar que el proceso de adaptación ha sido inmediato y positivo en sus resultados. Las Dos Piezas para violín y piano, sin resumir lo más característico de su propio estilo, revelan seguridad de conceptos, buen gusto e inteligente tratamiento del medio instrumental en uso.

La primera de éstas, *Canzonetta*, basada en una melodía trovadoresca, se inclina hacia lo lírico sin caer en excesos de sentimentalismo o por reprimirlos en procedimientos melódicos demasiado intelectualizados y fríos. La línea cantante del violín embebida en

un marcado color hipodórico, planteado por la melodía tradicional empleada, encuentra un fácil complemento en el acompañamiento pianístico, que en un fondo de armonías figuradas o simples ornamentaciones diatónicas, sigue los vaivenes de ésta, procurando subrayar sus características modales y no de entorpecerlas con pretensiones politonales que no vienen al caso.

La segunda de estas piezas es de inclinación virtuosista, titulada *Scherzetto* y destinada a contrastar con el espíritu de la que la precede. Aunque las exigencias del violín se tornan aquí a un grado de mayor complejidad, éstas se mantienen dentro de la técnica característica del instrumento y por lo tanto dentro de las posibilidades de un intérprete corriente, principio éste que puede aplicarse a sí mismo al acompañamiento pianístico.

La personalidad de Walton, se encuentra más claramente delineada en esta segunda pieza que en la primera. La vitalidad rítmica y el dinamismo típico a tantas de sus obras como la cantata bíblica «*El Festín de Baltasar*», reaparecen aquí encauzadas dentro del ámbito sonoro reducido del piano y violín, pero no por ello privadas de la efectividad ejemplarizada en sus demás creaciones.

Si en la primera de estas piezas prima lo melódico y lírico, en la segunda prima lo rítmico y en cierto sentido, erótico, lo que ofrece un atrayente contraste entre ambas y las une en forma que resulta casi imprescindible la audición conjunta de ellas, lo que estamos seguros, tuvo «*in mente*» el compositor.

Constituyen estas obras un valioso aporte de Oxford University Press al repertorio contemporáneo de los violinistas. Esperamos que éstos tengan la sensatez de emplearlas, aunque mal no sea en reemplazo de los ya tan añejos Zapateados de Sarasate, *Vuelos del Moscardón* o *Claros de Luna*.

J. O. S.



## LIBROS

DICKINSON.—THE ART OF J. S.

BACH. (Ed. Hinrichsen Ltd. Londres).

Valiente empresa es agregar un estudio más sobre la personalidad y obra de Juan Sebastián Bach, a los ya realizados por Schweitzer, Spitta, Pirro, y Mendel, considerados hoy como lo más sobresaliente que en esta materia se ha hecho. No obstante A. F. Dickinson, en el que acaba de publicar la Editorial Hinrichsen de Londres, cumple con los requisitos de ofrecer una investigación seria y completa de la obra del gran Cantor de Leipzig, donde si bien no se pretende llegar a profundidades técnicas dedicadas al entendimiento de los iniciados, por lo menos se ofrece una visión estética bien orientada acerca de los diferentes géneros de composición en que descolló el maestro.

Su autor se inició en los estudios acerca de Bach con un libro publicado en 1935, el que confiesa él mismo, sirvió de base al más enjundioso que acaba de llegar a nuestras manos. «En este último, dice Dickinson, procuré absorber con más documentación todo lo que se refiere a la herencia de Bach en la música, dar mayor énfasis a ciertos aspectos estilísticos de su obra, e incluir aquellos elementos que habían sido producto de serias omisiones en mi primer estudio».

En el capítulo primero, traza el autor un breve y bien resumido panorama de la vida del «Kappelmeister», para luego consagrarse en los siguientes al análisis de cada uno de los géneros cultivados por él, desde sus obras para clave y conjuntos de cámara, sus Cantatas, Motetes, hasta las Pasiones y la Misa. En el capítulo final, realiza un interesante estudio acerca de las proyecciones de la estética de Bach en la música que sucedió a su existencia.

Es tal vez una de las características más valiosas de este libro, el constatar la importancia que su autor ha dado a las cualidades estéticas de la obra de Bach, por sobre demasiadas consideraciones de orden técnico. Esto facilita, naturalmente, la comprensión de sus afirmaciones para aquel lector que sin tener una preparación musical muy acabada, cuenta por lo menos con un contacto emocional con la obra de Bach. Dentro de este tipo de consideraciones, son especialmente valiosas las que se hacen acerca de las correspondencias dramáticas en la música coral de este maestro, agregando en este aspecto, valiosísimos conceptos a los que ya conocíamos al través del estudio de Albert Schweitzer.

A. F. Dickinson, profesor de la Universidad de Durham, ha conquistado, con sus años de experiencia como conferencista y musicógrafo, una rara facilidad de exposición, además de un lenguaje literario de gran vuelo y buen estilo. Es autor de otros estudios, entre los que le han dado especial prestigio el que hiciera sobre Beethoven.

Aporta en sus páginas finales, una lista de las Cantatas con anotaciones litúrgicas que explican a qué fiestas del año religioso corresponden sus ejecuciones y en qué fechas éstas caen. Esto constituye, por su enfoque y detallada elaboración, un aporte de gran valor para los estudiosos de la obra de Bach.

J. O. S.

CRAWFORD.—ANIMAL FOLKS SONGS FOR CHILDREN. *Ilustrado por Bárbara Cooney. (Doubleday, New York).*

El que conoce el hogar de los Seeger en Washington, comprende la génesis de este libro, en una atmósfera de fina

y acendrada espiritualidad que la música subraya y define. Allí vive una familia de músicos, en el sentido más filosófico de la palabra, que ha cantado en rueda íntima estas canciones, recogidas y seleccionadas, con nobles propósitos pedagógicos, por Ruth Crawford Seeger. Luego las ha llevado a la comunidad, estudiando las reacciones espontáneas de los niños, en el cordial laboratorio musicológico de la escuela.

El libro, ilustrado con acierto por Bárbara Cooney, que lleva al dibujo la fresca intención de la melodía, se compone de 43 canciones de animales, que no son los sentenciosos y moralistas de las fábulas de Esopo y de las consejas orientales, si no la fauna simpática y doméstica que ha hechizado desde siempre la imaginación infantil: son los cantos del «guao» y del «miau», del chanchito y el «cocorocó» como diríamos en Chile.

La armonización es sencilla para que no se pierda la gracia rítmica imponderable del folklore y en la introducción la autora no sólo estudia el rol de los animales en la psicología de los niños, sino que aprovecha esas páginas para una interesante lección sobre el sentido del canto folklórico y la manera de interesarlo.

La Sra. Crawford Seeger que ha adquirido renombre con su obra anterior, *American Folks Songs for Children*, entrega en la immaculada versión tipográfica de su nuevo libro, un repertorio indispensable para la educación musical de la infancia, en que la nota real zoológica se poetisa en un mundo sonoro que da a la naturaleza física una jerarquía espiritual verdadera y elevada.

En las primeras páginas la autora da a conocer las fuentes de primera mano, en que ha recogido esta animada antología de estimulante y provechosa lectura.

JUAN LISCANO.—FOLKLORE Y CULTURA. (*Editorial Avila Gráfica S. A. Caracas, Venezuela*).

El autor de esta brillante monografía de las más diversas manifestaciones de la tradición venezolana, fué el creador del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales (dependiente de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de Caracas), en 1946; y, el organizador, en 1948, del magno Festival Folklórico realizado en el Nuevo Circo de Caracas.

De sobra conocido es el nombre de este investigador para insistir en las diversas facetas de su apostolado artístico y científico. Sus ensayos críticos sobre la disciplina del folklore han sido ya comentados al través del Continente y en cuanto a su iniciación sólo quisiéramos recordar la silueta que, en «El Nacional» de Caracas, delineó la escritora Juana de Avila. «Los que lo conocimos en 1938—dice la informante—como un muchacho un tanto desordenado que buscaba un camino cualquiera por donde echar a andar su deseo de hacer obra perdurable, lo observábamos coleccionando discos y otros atisbos de provechosa curiosidad que un día lo llevaron a comprarse una camioneta y echarla a rodar por todos los caminos de Venezuela. Recorrió los más remotos territorios y sin poder desentenderse del ritmo de su tierra, volvió cargado de anotaciones y de documentos sonoros».

En 1948, millares de espectadores asistieron a la consagración de su obra en un festival monstruo que ha hecho memoria en los anales de la cultura venezolana.

Sus escritos divulgados en revistas especializadas, prepararon el advenimiento de la actual monografía del epígrafe, dividida en los capítulos: «Folklore y Cultura», «Las Formas de la Poesía Popular Venezolana», «Apuntes para el conocimiento de la población negra de Venezuela» y «Las Fiestas del Sols-

E. P. S.

tico de Verano en el folklore de Venezuela». Un amplio apéndice, copiosamente ilustrado por curiosas fotografías, revive las exóticas noches del festival precitado, en forma exhaustiva.

La andanada teórica y dogmática que sirve de prólogo, merece una edición económica en un manual útil para todos los colegios de América, no sólo por su novedad y osadía, sino por la sinceridad, versación y sagaz análisis de la moderan ciencia del «saber popular». La argumentación llega a la cúspide cuando asegura que «el folklore es el conocimiento por comunión que tienen siempre determinados grupos humanos, en contraposición con el conocimiento por distinción; y, por consiguiente, el modo de conocer folklórico va paralelo al modo de conocer erudito». En este carácter de investigación personal discurren las 12 páginas del ensayo. No pocas revelaciones contiene el capítulo de la prosodia popular, todo bien dotado de ejemplos dentro de una científica clasificación. Al ocuparse de los esclavos negros, nos brinda datos exclusivos sobre la exacta procedencia de esos elementos raciales y su mezcla y adaptación en la época de la Independencia. Gráfica y descriptivamente sobresale también el estudio de los instrumentos africanos ahí aclimatados; no así aquél de las fiestas estivales, cuya sola anunciación asegura un desarrollo más en consecuencia con la magnitud y sugerencias de ese programa de festejos folklóricos. Las noventa páginas dedicadas al gran festival ya mencionado, servirán de modelo a todos los folkloristas de América para acometer tan interesantes manifestaciones. No falta un detalle para concebir esta serie de actos públicos antes, en y después de su realización.

Con esta variada exposición de trascendentales temas venezolanos, se nos presenta el profesor Liscano, no solamente como un equilibrado hombre de

ciencia, sino también como un poeta que se puso de espaldas a esa vida superior, que nunca llegan a sugerir los bardos, y prefirió más bien, ocuparse de la enorme y variada poesía que yace diseminada en «el diario vivir de los humildes» que pueblan el gran país del Orinoco.

C. L.

ONEYDA ALVARENGA. — *MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 330 páginas más 133 ejemplos musicales y 52 fotografías originales. (Editora Globo, Río de Janeiro. Porto-Alegre. San Pablo. 1950).*

Desde 1935, Oneyda Alvarenga dirige con admirable empeño e inteligentes resultados, la Discoteca Pública Municipal de Sao Paulo. Distinguida alumna del insigne Mario de Andrade—a cuya memoria dedica esta extraordinaria monografía,—la Srta. Alvarenga combina una amplia cultura musical y estética con estudios especializados de etnografía y folklore. Sabe así captar lo sociológico y lo creativo; buscar la huella imponderable que define el espíritu; señalar la belleza de los giros novedosos.

Nació este libro de un encargo de la editorial mexicana «Fondo de Cultura Económica», verdadera institución que ha auspiciado obras trascendentales para la ilustración americana. La versión en portugués está ampliada con anexos musicales y material gráfico documental, que realzan su mérito, ya señalado por la crítica americana.

El panorama que traza esta obra marca una doble perspectiva: en lo histórico muestra los avatares de la etnografía brasileña, dando nacimiento a las estructuras permanentes del folklore; en lo musicológico, se analizan en detalle las formas en que aflora a la superficie el espíritu auténtico del pueblo del Brasil.

El capítulo I, deliberadamente sobrio

y esquemático, pues se basa en lo que real y objetivamente se puede afirmar sobre la materia, nos remonta a los orígenes históricos de la vida musical en el país, descubierto por Alvarez de Cabral, deteniéndose el relato en 1806, término del proceso evolutivo colonial. Allí se señalan los aportes étnicos fundamentales: amerindios, portugueses y africanos. La América primigenia, de ámbito melódico estrecho, contribuye al proceso colectivo, con una gama instrumental de percusión y figuraciones melódicas de dos o tres tonos, en recitativos incesantes, de una estructura estrófica que trascendió de la vida tribal para ser incorporada al conjunto.

El elemento negro, llegado en 1538 y que se arraigó profundamente en el cuadro sociológico del ingenio azucarero, no es como falsamente se ha inferido homogéneo, sino que trae consigo las influencias de diversas áreas culturales del Africa. La de Guinea, Dohomey y los negros musulmanes del Sudán Occidental, son prominentes en la región de Bahía. Los bantues, congos y mozambiques, en Río de Janeiro y Minas Geraes. Todos ellos, en comparación con los aborígenes, traían «un arte floreciente, una mitología y un rico folklore». El aporte negro es difícil de precisar, debido a los sincretismos, pero sus cadencias melódicas, la escala hexadional, la opulenta coreografía y mímica y la variada gama instrumental, deriva indudablemente de este influjo. El timbre de voz, diferente a la entonación aguda y nasal de los aborígenes, es otro de sus influjos.

El elemento rector que dió la estructura occidental a la música, fué el portugués, que trajo el sistema armónico tonal, y los instrumentos europeos, la guitarra, el violín y las flautas. Hay, sin duda, como lo afirma la Srta. Alvarenga, un aporte español, de los tiempos en que una misma dinastía rigió los destinos de una América hispano-lusitana.

En el segundo capítulo, la distinguida musicóloga, estudia las llamadas por Mario de Andrade, «Danzas Dramáticas», es decir, lo que podríamos llamar la «fiesta musical» en que la música queda aparejada con sus elementos coreográficos, espectaculares y dramáticos. Es extraordinario el caudal de este tipo de danzas que existe en el Brasil. Los bailes pastoriles, de origen semi culto; las checanças, simbolizan la aventura marítima del Portugal y la formación de su imperio oceánico; los cabocolinos, de lejano origen vernáculo; los congos o congadas. A cada una de ellas se dedica un detallado párrafo monográfico, con claros ejemplos musicales y fotografías originales.

La tercera parte de la obra está dedicada a las «danzas». A propósito de ellas, Oneyda Alvarenga declara lo siguiente: «Si las características estructurales de la música brasileña permiten decir que la contribución negra es menor que lo que generalmente se supone, no puede discutirse que la coreografía deriva casi exclusivamente de ellos». Estos elementos básicos son la formación ronda con un solista o varios en el centro y la formación en líneas opuestas.

La autora ha tratado de clasificar el enorme material recogido en algunos géneros característicos, aunque reconoce la dificultad de la empresa. Del tipo *batuque*, proveniente de Angola, deriva y enlaza el Quimbete desaparecido; el Caxambu, el Jongo y Coco, de la región litoral del Norte. Del tipo *lundu*, el Baiano, Sorongo, la Cachucha, el Sarambeque y la Tirana, emparentados con las danzas portuguesas y españolas y que tuvieron difusión continental a comienzos del siglo XIX. Del tipo de *rondas*, los Fandangos y la Caña Verde. Del tipo de *filas opuestas*, el Caterete y el Recortado. Este capítulo ofrece novedades de importancia en cuanto a la descripción, ubica-

ción histórica y geográfica de las numerosas danzas examinadas, partiendo de la música y de la coreografía.

La parte IV analiza la música religiosa, aquella adherida a la liturgia católica y las supervivencias fetichistas. En la V los cantos de trabajo y en la VI los juegos infantiles y los juegos adultos.

El capítulo VII, lo dedica la autora a los «cantos puros», cuyas formas más populares son en el Brasil, los desafíos, equivalentes a nuestras «palladuras»; los romances, décimas, tonadas y emboladas.

La última parte se refiere a la música popular urbana y la autora nos dice: «Al lado de todas las formas legítimamente populares analizadas hasta ahora, el Brasil posee algunos géneros musicales de origen culto o semiculto, que tienen pleno derecho a ser incluidos en el patrimonio de nuestra música popular, pues concuerdan con las tendencias

generales y ocupan un lugar en nuestra vida musical. Todos esos géneros (modinhas, maxixe, samba, etc.) constituyen manifestaciones esencialmente urbanas, nacidas en las grandes ciudades y que de allí irradian por todo el país».

El rápido y descarnado esquema que trazamos de esta obra densa y rica de materia, refleja inadecuadamente su contenido. Es el cuadro más cabal que se haya escrito sobre la música brasileña. Los fundamentos son sólidos. Cada detalle es el producto de una seria rebusca; cada afirmación una meditada síntesis y el todo una imagen en que los elementos se integran con la veracidad de una encuesta científica, conducida con un severo método, y animada por un espíritu inteligente que sabe animar el relato y valorizar los resultados en una jerarquía musicológica y conceptual.

E. P. S.

**FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS:**

- S. V. (Vicente Salas Viu)
- E. P. S. (Eugenio Pereira Salas)
- C. L. (Carlos Lavín)
- J. O. S. (Juan Orrego Salas)
- N. C. (Nino Colli)

## REVISTA DE REVISTAS

*The Musical Times*. Vol. 91. N.º 1294. Diciembre 1950. Londres.

The Importance of Sir George Smart	A. Hyatt King
Strauss's Four Last Songs	Arthur Hutchings
The Art of J. S. Bach	Wyn K. Ford
Gramophone Notes	W. Mc Naught
Round about Radio	R. R. Anderson
Opera in London	Arthur Jacobs
The Bach Exhibition at Göttingen	Stanley Godman

*The Musical Times*. Vol. 92. N.º 1295. Enero 1951. Londres.

Bernard Shaw as Music Critic	Stephen Williams
Thomas Alexander Erskine: A Biographical Notes	P. C. Roscoe
Händel and Walpole in Caricature	Joseph E. Ceci
Ernest John Moeran (1894-1950)	Hubert Foss
Bach has a Young Man, with Portrait	Stanley Godman
Round about Radio	W. R. Anderson

*The Musical Times*. Vol. 92. N.º 1296. Febrero 1951. Londres.

A Note on Elgar's Second Symphony	W. Mc Naught
Marion Scott	Joan Chissell
Gramophone Record Reviewing	J. Raymond Tobin
Gramophone Notes	W. Mc Naught
Round about Radio	W. R. Anderson
Some Modern Dutch Organs	Ralph Downes

*The Musical Times*. Vol. 92. N.º 1298. Abril 1951. Londres.

Frederick Woodhouse and Intimate Opera	Charles Stuart
The Complete Haydn: An Interim Report	H. F. Redlich
Orlando Gibbons	Michael Howard
New Hindemith and Schönberg at Venice	John S. Weissmann
Gramophone Notes	W. Mc Naught
Round about Radio	W. R. Anderson

*Tempo*. N.º 18. Invierno 1950-1951. Londres.

Mozart's oboe Concerto	Bernhard Paumgartner
Zürich opera premieres	Willi Raich
Britten's «Let's make an Opera!»	Imogen Holst
Kodály's later orchestral music (II)	John S. Weissmann
English Impressions	Joseph Post
Giselle-1950	R. J. Austin
Talking to young musicians	John Amis

*The Music Review*. Vol. XII. N.º 1. Febrero 1951. Cambridge, Ing.

The Future	John Christie
An Open Letter to Paul Hirsch on His Seventieth Birthday	Percy H. Muir
The Opera Concerts of 1795	Marion M. Scott
An Introduction to Schubert's Sonatas of 1817	Maurice J. E. Brown
Beethoven in 1950	Philip F. Radcliffe
Unorthodox Finales	John Clapham
Kapellmeistermusik	Adolf Aber

*The Chesterian*. Vol. XXV. N.º 165. Enero 1951. Londres.

Carl Nielsen and his Art	Flemming Weis
George Bernard Shaw	Scott Goddard
Edgar Allan Poe and Music	Herbert Antcliffe
Tendencies of the Younger Generation	Humphrey Searle
Israeli Composers; A Link between Orient and Occident	Peter Gradenwitz
The Rising Generation of Austrian Composers	Hans Rutz
London Letter	Scott Goddard

*Music Survey*. Vol. III. N.º 3. Marzo 1951. Londres.

Editorial	Norman Demuth
Vincent d'Indy 1851-1931-1951	Hans Keller
Schoenberg and the Men of the Press	Arthur Benjamin
Schooldays in Brisbane	Paul Hamburger
A Note on William Wordsworth	Geoffrey Sharp
Record Reviews Reformed	

*The Year's work in Music*. Vol. III. 1949-1950. Londres.

Introduction	Alan Frank
Musical Research: The B. B. C.'s Contribution	Dyneley Hussey
Amateur Music	Imogen Holst
Music Criticism in the British Press	Ralph Hill
Music in the Festival of Britain, 1951 Opera	Philip Hope-Wallace
New Music Performed	Martin Cooper
Gramophone Recordings of British Music	Alec Robertson

*Music in Education*. Vol. XV. N.ºs. 168-169. Marzo-Abril 1951. Londres.

Here and There	Frank W. Dibb
Oxford University Opera Club 1925-1950	Laura Campbell
Teaching Binary Form	William Elkin
Mabel Chamberlain	Grania Mayo
Growing up with Music	Alec Rowley
New Recordings	«Ariel»
Listening-In	

*English Dance and Song*. Vol. XV. N.º 3. Noviembre 1950. London.

## Editorial

Two New Adderbury Dances	Frederick Hamer
The Director's Visit to America	Helen Kennedy
The Dorset Ring Dance	Peter Kennedy
Longton Junior Folk Dance Circle	A. E. M.

*Journal of the English Folk Dance & Song Society*. Vol. VI. N.º 2. Diciembre de 1950. Londres.

## Editorial

The Preservation of English Folk-Song and Popular Music	Margaret Dean-Smith
The Cheshire soul-caking play	Alex Helm
Obituary	
Reviews	

*Ballet Today*. Vol. III. N.º 31. Enero 1951. Londres.

## Editorial Comment

Festival Ballet at the Stoll	P. W. M.
Journal of a Journey	Franklin White
Assorted Flavours	Arthur Todd
Please, a Choreographers Workshop	Frank Jackson
Howard Ballets at the Wells	Mary Clarke
Children in Ballet	Kathrine S. Walker
Television Survey	Lisa Gordon Smith

*Centre de Documentation de Musique Internationale*. Hors Série. Mayo 1951. París.

## Discours prononcé pour l'inauguration du C.

D. M. I.	Pierre Capdevielle
Le C. D. M. I. et l'étudiant	Roland-Manuel
L'exemple de la Fondation Donemus	André Lebras
La Commission technique	Raymond Charpentier
L'organisation du Centre	Genevieve Welts
Ce que disent nos délégués:	
Alexandre Spitzmuller (Austria)	
André Souris (Belgica)	
Domingo Santa Cruz (Chile)	
Francis Chagrin (Gran Bretaña)	
André Jurrens (Países Bajos)	
Edmond Appia (Suiza)	
L'activité internationale	

*Revista Rílmo*. Año XXI. N.º 232. Diciembre 1950. España.

## Extraordinario Gráfico Internacional

Principales actuaciones artísticas y culturales  
de cada país.



*Revista Ritmo*. Año XXI. N.º 233. Enero-Febrero 1951. España.

Editorial: Athos Palma ha muerto	Carl Otto Franz
Olimpiadas internacionales de música	René Dumesnil
«Juana en la Hoguera» en la Opera de París	María Antonia Franco
Con el pianista José Roca	Elena Romero
La temporada 1950-1951 en Madrid	
Crónicas internacionales	

*Ritmo y Melodía*. N.º 52. Marzo-Abril 1951. Barcelona.

Músicos en Norteamérica	Juan Manen
Menotti y su «Cónsul»	Jacques Bodmer
Los Ballets de Barcelona	
Leoz, músico y hombre	Carlos Novi
Un adolescente con sensibilidad	E. Freire
El Premio Italia	Pauline Marcelle

*Ritmo y Melodía*. Año VII. N.º 51. Extraordinario. Barcelona.

Disonancia, atonalidad, jazz	R. Lamote de Grignon
Derecho de Ciudadanía	Alfredo Papo
Charlie Cristian	Pedro M. Sanroma
La danza más bella	Eugenio Freire

*Music Educators Journal*. Vol. XXXVII. Noviembre-Diciembre 1950. N. York.

A Philosophic Basis for Aesthetic Values in Education	Will Earhart
Music Education in the Electronic Era	Paul E. Duffield
The Junior High School Choral Problem	Irvin Cooper
Be a Good Host	John M. Heaphy
What happened at the Workshop?	Fay Templeton Frisch
Trends in Clarinete Playing	George E. Waln
An Elementary School Trys Music Tests	Robert E. Nye
Rehearsing Contemporary Music	Philip Gordon

*Music Educators Journal*. Vol. XXXVII. Enero 1951. New York.

Music and the North Central Association Contest Committee	Lowell B. Fischer
Music, Vital Capacity, and Post-Respirator Patients	Charlotte Brim
Shop, Talk	
Student Membership and Student Activities	Thurber Madison
The Music Trail	Raymond Rhea

*Music Educators Journal*. Vol. XXXVII. Febrero-Marzo 1951. New York.

Music Education at the Crossroads	James L. Mursell
Shield This Light	Hobart H. Sommers
It can be done	L. P.-E. A. H.

Judgment Values for Contemporary Music	Howard A. Murphy
High School Competitive Music Festivals	Philip B. Cory
Dynamic Music Factors in Mood Change	Thayer Gaston

*The Musical Quarterly*. Vol. XXXVII. N.º 1. Febrero 1951. New York.

Editorial	Paul Henry Lang
Mozart's Kyrie, K 90	Alfred Einstein
Bartók in Turkey	A. Adnan Saygun
«Sodaine and Unexpected» Music in the Renaissance	Ernest T. Ferand
The Study of the Fugue: A Dialogue II	Johann Josef Fux
Schumann's Jugendsinfonie in G minor	Gerald Abraham
Eustorg de Beaulieu, Musician	Nanie Bridgman
Current Chronicle	
Reviews of Books	

*The Musical Quarterly*. Vol. XXXVII. N.º 2. Abril 1951. New York.

Editorial	Paul Henry Lang
Domenico Scarlatti's Early Keyboard Works	Ralph Kirkpatrick
Copland as a film Composer	Frederick Sternfeld
The Manuscripts of Tallis's Forty-Part Motet	Betram Schofield
Richard Wagner, Theodore Thomas and the American Centennial	Abram Loft
The Study of the Fugue: A Dialogue III	Johann Josef Fux
John Marbeck's «Noted Booke» of 1550	Robert Stevenson
Current Chronicle	
Reviews of Books	

*Orientación Musical*. Vol. IX. N.º 107. Noviembre 1950. Méjico.

Editorial	
El Lenguaje musical de J. S. Bach	Pedro Michaca
Educación y Música a través del tiempo	José E. Guerrero
Matlacueyatl	Andrés Angulo
Comentario a un noble y loable anhelo	Vicente Chacarría

*Orientación Musical*. Vol. IX. N.º 108. Diciembre 1950. Méjico.

Editorial	
El Lenguaje Musical de J. S. Bach	Pedro Michaca
Nuevo aspecto de la Crítica	James Thompson W.
La Magnitud Remota de Tlaxcala	Andrés Angulo
Crónicas Breves	Estanislao Mejía

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 109. Enero 1951. Méjico.

Editorial	
Música pianística Argentina	Rodolfo Barbacci
La Magnitud Remota de Tlaxcala	Andrés Angulo
Arte, Devoción y Fe	Vicente Chavarría

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 110. Febrero 1951. Méjico.

## Editorial

Influencia moral de Música  
 Música Pianística Argentina  
 La Magnitud Remota de Tlaxcala  
 La Historia de Tlaxcala

Ignacio Altamirano  
 Rodolfo Barbacci  
 Andrés Angulo  
 Germán George H.

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 111. Marzo 1951. Méjico.

## Editorial

Influencia Moral de la Música  
 Música Pianística Argentina  
 La Magnitud Remota de Tlaxcala  
 La Historia de Tlaxcala

Ignacio Altamirano  
 Rodolfo Barbacci  
 Andrés Angulo  
 Germán George H.

*El Música*. Año I. N.º 3. Diciembre 1950. Méjico.

Salutación a nuestros músicos en su día  
 Misión del Crítico Musical  
 Los grandes Directores: Bruno Walter  
 La Música Yucateca expresión de un pueblo  
 Crónica Musical  
 Revista de Revistas

Ramiro Artasánchez  
 O. M. S.  
 Stefan Zweig  
 Francisco Lozano M.  
 Mariano Paes

*El Música*. Año I. N.º 4. Enero 1951. Méjico.

El Presidente de la «Daniel»  
 El Forjador de nuestra gran Orquesta Sinfónica  
 Los Grandes Directores: George Szell  
 Crónica Musical  
 Revista de Revistas

O. M. S.  
 Jerónimo Baqueiro  
  
 O. M. S.

*El Música*. Año I. N.º 5. Febrero 1951. Méjico.

Entrevista a Abel Eisenberg  
 Un año de música  
 ¡Bienvenido, maestro Celibidache!  
 Los grandes directores: Erich Kleiber  
 Crónica Musical  
 Revista de Revistas

O. M. S.  
 Alberto E. Jiménez  
 O. M. S.  
  
 O. M. S.

*El Música*. Año I. N.º 6. Marzo 1951. Méjico.

Sergiu Celibidache  
 Academia de la Danza Mejicana  
 Los grandes directores: Fritz Reiner  
 Crónica Musical  
 Revista de Revistas

Otto Mayer Serra  
 Otto Mayer Serra

*El Música.* Año I. N.º 7. Abril 1951. Méjico.

Los Grandes Directores: Leonard Bernstein  
Murió un gran maestro  
Se reanudan Festivales Wagner  
Crónica Musical

*Nuestra Música.* Año V. N.º 19. Tercer Trimestre 1950. Méjico.

«La Hija de Cólquide», de Carlos Chávez	Jesús Bal y Gay
Vivaldi y la Música Instrumental	Marc Pincherle
La Pavana del Moro	José Durand
Notas	Paul Collaer
Música para Méjico	

*Nuestra Música.* Año V. N.º 20. Cuarto Trimestre 1950. Méjico.

J. S. Bach y sus instrumentos	Adolfo Salazar
La Cachucha en Méjico	Vicente T. Mendoza
Notas	Jesús Bal y Gay
Un antecedente de Aída en España	Adolfo Salazar
Música para Méjica	

*Polifonía.* Año V. N.º 45. Octubre 1950. Buenos Aires.

El Ballet de la Opera de París en el Colón	Joaquín Castella
Visitó Buenos Aires Pedro Núñez N., compositor chileno	Jorge O. Pickenhayn
Estreno de la «Sinfonía Elegíaca» de Ginastera	Roberto Lagarmilla
Gabriel Fauré y los Poetas	Federico Sopena
Italia conmemora a J. S. Bach	Jorge A. Bonetti
Noticias	

*Polifonía.* Año V. N.º 47. Diciembre 1950. Buenos Aires.

Necesidad de un mayor conocimiento entre la música hispanoamericana y la música española	Joaquín Rodrigo
Música de Strawinsky y Ravel en el T. Colón	Joaquín Rodrigo
Los Conciertos Sinfónicos	Alberto E. Jiménez
Noticias	

*Polifonía.* Año VI. N.º 48. Enero-Febrero 1951. Buenos Aires.

En el Cincuentenario de Verdi	Alberto E. Jiménez
Actividad Sinfónica de un año en Buenos Aires	Alberto E. Jiménez
El Festival de Gran Bretaña	
Noticias	

*Polifonía*. Año VI. N.º 49. Marzo-Abril 1951. Buenos Aires.

Las Orquestas Sinfónicas en la temporada que se inicia	Alberto E. Jiménez
Verdi	Carlos Floriani
Música de Cámara de Brahms	Federico Sopena
Actuación de Leo Petroni en Europa	
Noticias	

*Platea*. Año II. N.º 5. Abril 1951. Buenos Aires.

Este puede ser el momento	Alberto Rodríguez
La Opera moderna	Gian Carlo Menotti
Arriba el telón	Oliverio de Santa Cruz
Problemas de la Escenografía	Jo Mielziner

*Estudios Musicales*. Año I. N.º 2. Diciembre 1949. Mendoza.

Documentación para la Historia de la Música Argentina	Rodolfo Barbacci
Música de Culto Afrobahiano	Herskovits-Waterman
Música de Chiapas	Raúl Guerrero
El Folklore musical en Italia, de 1918 a 1948	Giorgio Nateletti
La Música del Oeste Africano	M. Kolinski
Actividades Musicales en Argentina	

*Gazeta Musical*. Año I. N.º 2. Noviembre 1950. Lisboa.

De onde vimos	Luis de Freitas B.
Sinfonia per orchestra de Fernando Lopes Graca	Antonio Nuno B.
Os Concertos	F. Benoit
Noticiário	
Os Próximos Concertos	

*Gazeta Musical*. Año I. N.º 3. Diciembre 1950. Lisboa.

Onde Estamos	Luis de Freitas B.
A Música e o povo	Manuel Díaz de Fonseca
Noticiário	
Os Concertos	
Um quarto de hora com sir John Barbirolli	João José Cochofel

*Gazeta Musical*. Año I. N.º 4. Enero 1951. Lisboa.

O Boletim	
A Nova apresentação do Coro de Academia de Amadores de Música	A. N. Barreiros
Os Concertos	A. N. Barreiros
Movimiento Coral popular	A. N. Barreiros
Noticiário	
Os próximos concertos	

*Gazeta Musical*. Año I. N.º 5. Febrero 1951. Lisboa.

Charles Koechlin (1867-1950)	Mario Simões Dias
A Canção popular portuguesa	Luis de Freitas B.
Ainda o Boletim do Conservatorio	Luiz F. Rebello
A Música e o teatro	António Nuno Barreiros
Poesia e Música	J. J. Cochofel
Os Concertos	
Noticiário	

*Gazeta Musical*. Año I. N.º 7. Abril 1951. Lisboa.

Patrimonio de Ideias	Luis de Freitas B.
As Sinfonias de Joly Braga Santos	F. Benoit
Os Concertos	
Alguns minutos com Claude Delvincourt	F. Benoit

*Revista Intercambio*. Año VIII. N.º 7-9. Julio a Septiembre 1950. Río Janeiro.

Destacamos:	
O arquivo central de arte musical suíça em zurique	Robert Oboussier
Mundo musical suíço	Rudolf Dumont du Voitel
Suítos ilustres no Brasil	Pedro de A. Moura
La Suisse, Fille de Rome	G. de Reynold
Kletterei am Itatiaia	F. J. Rehbock
Drei Indianermaerchen	Mario Baldi
Das Cabanas Primitivas as Moradias Burguesas	W. Krauel

*Boletín del Conservatorio Nacional de Música*. Vol. VII. N.º 25. Julio-Septiembre 1950. Lima.

Copyright 1950	Eduardo F. Mendilaharzu
Utilidad de una enseñanza complementaria de la armonía	Teodoro Fuchs
Noticario	
Orquesta Sinfónica Nacional	
Actividades del Conservatorio	

*Conservatorio*. Año VIII. N.ºs 2 y 3. Abril-Septiembre 1950. La Habana.

Editorial	Raúl G. Anckermann
Ernst Toch y su obra	Aurelio de la Vega
Homenaje al Profesor desconocido	Antonio Quevedo
La Crítica Musical del porvenir	Orlando Martínez
La importancia de la educación vocal	Luisa A. García Oña
Actividades del Conservatorio	Lizzie M. de Batet

---

*L'Opéra de Paris*. Año I. N.º 2. Octubre-Noviembre 1950. París.

La Saison Prochaine à L'Opéra	Georges Hirsch
Sur la Musique	Paul Claudel
Quand Honegger Parle «Jeanne au Bucher»	Bernard Gavoty
Danseurs et Danseuses	Georges Beaufils
L'Opéra qui n'est pas toujours comique	Emmanuel Bondeville
Pierné, ce Méconnu	Henri Busser

- Musical Leader*. Vol. 82. N.º 12. Diciembre 1950. Chicago.  
*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 1. Enero 1951. Chicago.  
*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 2. Febrero 1951. Chicago.  
*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 3. Marzo 1951. Chicago.  
*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 4. Abril 1951. Chicago.  
*Musical America*. Vol. LXX. N.º 14. Diciembre 1.º 1950. New York.  
*Musical America*. Vol. LXX. N.º 15. Diciembre 15 1950. New York.  
*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 1. Enero 1 1951. New York.  
*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 2. Enero 15. 1951. New York.  
*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 3. Febrero 1951. Número especial. New York.  
*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 4. Marzo 1951. New York.  
*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 5. Abril 1 1951. New York.  
*Boletín Música y Artes Visuales*. N.º 10. Diciembre 1951. Washington.  
*Boletín Música y Artes Visuales*. N.º 11. Enero 1951. Washington.  
*Boletín Música y Artes Visuales*. N.º 12. Febrero 1951. Washington.  
*Boletín Música y Artes Visuales*. N.º 13. Marzo 1951. Washington.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 84. Diciembre 15 1950. Buenos Aires.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 85. Enero 15 1951. Buenos Aires.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 86. Marzo 1 1951. Buenos Aires.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 87. Abril 1.º 1951. Buenos Aires.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 88. Mayo 2 1951. Buenos Aires.  
*Buenos Aires Musical*. Año V. N.º 89. Mayo 15 1951. Buenos Aires.