

REVISTA *MUSICAL* CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO IX JULIO 1954 N.º 46

"Lo infinito cabe en un espacio pequeño"

Christopher Marlowe

THE CHESTERIAN

Una revista musical de avanzada

Dirigida por

ROLLO H. MYERS

Suscripción 6 chelines al año

Número suelto 1¼ chelín

Publicada por

J. Y W. CHESTER LTD.

11 Great Marlborough S. London W 1

Great Britain

Facultad de Ciencias y Artes Musicales

Decano:

Alfonso Letelier

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director:

Vicente Salas Viu

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Mario Baeza, Director del Coro Universitario; Enrique Soro y Rafael Correa, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Ernesto Ledermann y Juan Bravo, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Nora Arriagada, miembro del Cuerpo de Ballet; Secretario, Raúl Riveras.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: PEDRO MORTHEIRU

AÑO 9º

Santiago de Chile, 1954

Nº 46

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620, INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL:

Coros y dirección coral	3
René Amengual	7

ENSAYOS:

MIGUEL AGUILAR: <i>El fundamento tradicional de la armonía strawinskiana</i>	9
ADOLFO SALAZAR: <i>El gran siglo de la música española. (En el cuarto centenario de la muerte de Cristóbal de Morales). (Conclusión)</i>	29

CRÓNICA:

<i>Actividades chilenas</i>	45
<i>Actividades extranjeras</i>	73

EDICIONES:

<i>Partituras</i>	85
<i>Libros</i>	85
<i>Revistas</i>	91
<i>Bibliografía</i>	91

DISCOS	94
------------------	----

REVISTAS RECIBIDAS	99
------------------------------	----

EDITORIAL

COROS Y DIRECCIÓN CORAL

LOS Festivales Corales que, desde hace poco más de cinco años, organiza la Asociación de Educación Musical, con la cooperación del Ministerio de Educación y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, es indudable que han cumplido con creces el primero de los objetivos propuestos: extender el cultivo de la música coral en todo el país y, principalmente, a través de los liceos y escuelas, del Estado y particulares.

En los últimos años, el número de conjuntos corales en las escuelas ha crecido de manera acelerada. Algunos centros de obreros y artesanos han sentido también este poderoso estímulo y han organizado coros, tan valiosos, por ejemplo, como el de San Antonio, ramificación que merece todos los elogios de la obra cumplida en estos aspectos por el Coro Universitario del Instituto de Extensión Musical.

Se cuentan por decenas de decenas, pasan con mucho de un centenar los conjuntos corales que existen en el país. El canto coral ha llegado a una expansión en su cultivo entre nosotros que no tiene paralelo y, en cuanto a la calidad, el Coro Polifónico de Concepción que dirige Arturo Medina, el Universitario que dirige Mario Baeza, el de San Antonio, dirigido por Waldo Aránguiz, el de la Escuela de Leyes de Valparaíso, cuyo director es Marcos Dusi, pueden situarse en el primer rango de los conjuntos de su clase que existen en el Continente. Todo esto, que es mucho, poseemos en Chile. Pero, precisamente porque es tanto lo alcanzado, dos problemas en la música coral se presentan en nuestro medio, con virulencia que exige una resolución pronta: falta de un repertorio selecto, falta de directores corales. Ni en uno ni en otro sentido, la buena voluntad ni las soluciones de pasada sirven ya de mucho.

Si el Coro Polifónico de Concepción y el Universitario de nuestro Instituto, como los que destacamos en el párrafo anterior, y algún otro

que podría añadirseles, han llegado al grado de excelencia que hoy tienen, se debe en primer término a que su labor ha estado desde la partida en manos de un director, técnica y artísticamente capaz. Pero en el Conservatorio Nacional ni en ningún otro centro de enseñanza de la música, hay establecidas cátedras para formación de directores de coros. Carecemos, por tanto, de ellos y los músicos que se improvisan en este particular oficio, por muchas que sean sus condiciones o su intuición, a duras penas logran lo que de ellos pide ya la magna labor en marcha. Digámoslo con rotundidad: los Quintos Festivales Corales, celebrados en el Teatro Municipal a fines de 1953, evidenciaron, sí, que disponemos en Chile de un gran número de agrupaciones corales, pero también que en la mayoría de ellas no preside un criterio rector adecuado en cuanto al repertorio, ni una eficiencia técnica suficiente en la dirección. Creados los órganos para el cultivo y difusión de la música coral, es urgente que dispongan de quienes los deben orientar hacia los más altos logros musicales y con la preparación necesaria para este difícil arte de intérprete que es el de director de coros.

Prescindiremos de momento en estas consideraciones, pero volveremos sobre él, del problema que se refiere al repertorio, para centrarnos en el de la escasez de directores. La práctica ha demostrado que no nos faltan personas entusiastas para organizar agrupaciones corales, ni abundancia de voces excelentes, ni cuánto es necesario para que conjuntos de esta índole se formen y persistan en una labor. Al frente de estos conjuntos, ¿quiénes se sitúan? No directores que hayan sido ejercitados en la interpretación de la música coral, a los que se ha provisto de los conocimientos técnico-interpretativos y estético-musicales que su ardua misión requiere, sino personas que demuestran aptitudes, gusto o, simplemente, intuición para hacerse cargo de tamañas responsabilidades. Debemos agregar, en honor de la verdad, que los resultados obtenidos son prodigiosos en un gran número de casos, pero ni esto —fruto del azar y de innatas condiciones musicales— justifica que en materias artísticas de tanta altura continuemos por sendas excusadas en vez de ir por el camino positivo y real que debe seguirse.

El Conservatorio Nacional de Música tiene que crear en el más breve plazo una cátedra de dirección coral y organizar el plan de estudios que un director de coros debe cumplir, a la vez que se inicia en este aspecto de la técnica de la interpretación. Este es el primer e inexcusable paso que ha de darse para corregir rumbos que pueden

llevar al completo extravío un campo tan lleno de promesas en nuestras actividades musicales. Los profesores de educación musical que se forman en el Conservatorio precisan también de este tipo de enseñanza, ya que la práctica musical en las escuelas es sobre todo coral. No basta que efectúen los estudios que hasta ahora realizan, incluso en lo que se refiere a la interpretación de música coral, sino que los perfeccionen dentro de una cátedra especializada de dirección coral. El alumnado para ella sobraría; a cuantos alumnos se interesen en un futuro cercano por estos estudios, deberían sumarse de inmediato los muchos directores de coros en ejercicio que precisan de una formación verdadera.

En los dominios de la dirección coral, una vez más se anteponen en Chile las necesidades de nuestra cultura musical a las previsiones docentes. No es de lamentar, cuando ello significa tan buen síntoma de la vitalidad con que la música se desarrolla entre nosotros. Pero sería imperdonable en las autoridades universitarias desoír a estas alturas tan fuerte reclamo como plantea la multitud de coros que hoy existen con directores que sólo pueden exhibir su amor a la música, su buena voluntad y una escasa capacitación profesional como títulos para la obra en que se esfuerzan.

S. V.



NOTA: *A partir del presente número, la Revista Musical Chilena estará bajo la dirección de Pedro Mortheiru, quien sucede en esta labor a Leopoldo Castedo. Mortheiru, sobradamente conocido como fundador y director de obras del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica por más de una década, ocupa, junto a Pedro de la Barra, Director del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, el lugar indiscutido de los renovadores de la escena chilena en los últimos años. Sus amplios intereses artísticos, en parte importante por su profesión de arquitecto, además de sus viajes por el extranjero, invitado por diversos Gobiernos, lo califican para su nueva actividad de Director de nuestra publicación, ampliando así el ejercicio de sus variadas capacidades.*

Se ruega a los corresponsales, tanto del país como del extranjero, se sirvan conectarse, en lo sucesivo, con el nuevo Director. Por otra parte, éste hace un especial llamado a los corresponsales de provincias en el sentido de mantenerlo continuamente informado de sus

actividades musicales propias. Es ése un campo sobre el cual, por lo general, se dispone de escaso material, desconociéndose en gran parte la interesante actividad musical que la provincia pueda estar desarrollando. Este lazo de unión entre la capital y otras ciudades del país debe formarse para un mejor conocimiento de las actividades musicales chilenas.

Finalmente, el cambio de la Directiva de la Revista no significará en modo alguno un nuevo enfoque de ésta, continuando así su tradicional factura basada en una rigurosa selección de material especializado, proveniente de todos los centros musicales del mundo y, particularmente, del país.

RENÉ AMENGUAL

Ya en las prensas este número de la Revista Musical Chilena, se produjo el sensible fallecimiento de René Amengual Astaburuaga, Director del Conservatorio Nacional de Música y miembro de la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical. René Amengual ha muerto víctima de una inesperada y cruel dolencia, el 2 de agosto, a los cuarenta y dos años de edad.

El relieve alcanzado por su obra de compositor, de profesor y de director de nuestras instituciones musicales; el prestigio logrado por su personalidad en las múltiples actividades en que le cupo una participación decisiva en el desarrollo de nuestra cultura musical, hacen de la desaparición de René Amengual una pérdida irreparable para la música chilena.

Se unían en René Amengual a unas condiciones innatas de músico, a una sensibilidad e inteligencia de extremada diafanidad, a una formación profesional rigurosa y excelente, un criterio sereno y unas dotes personales poco comunes de rectitud y de cordialidad. Supo ser el compañero inigualable de cuántos con él compartieron los afanes en el diario hacer por el presente y el mejor futuro de la música en Chile; fué amigo y maestro a la vez de sus subordinados y discípulos. Y siendo, como era, exigente consigo mismo y con los demás en las altas responsabilidades que tuvo a su cargo, su alegre y siempre comprensiva disposición de ánimo, daba a las más duras tareas un calor humano que las hacía gratas. Su rectitud estaba acrisolada en una inextinguible abundancia de corazón.

La Revista Musical Chilena se asocia al duelo que aflige a nuestra música y a la Universidad de Chile por el deceso de tan alto valor en nuestra cultura. En el próximo número se destinará un amplio espacio al estudio de la obra de René Amengual.

EL FUNDAMENTO TRADICIONAL DE LA ARMONÍA STRAWINSKIANA

POR

Miguel Aguilar

AUNQUE han pasado muchos años desde el estreno tempestuoso de "La Consagración de la Primavera" y su autor ha cumplido ya los setenta años, todavía son muchos los que piensan en su armonía como un producto arbitrario, desvinculado por completo de la tradición clásico-romántica. Los propios analistas de la obra de Strawinsky han autorizado esta idea tan ajena a la realidad al destacar en ella lo que hay de novedoso (series de séptimas, acordes politonales, formaciones por quintas, figuras pedales, etc.) sin referirlo a la poderosa estructura tonal que le sirve de sustento. El presente artículo tiene por objeto sugerir la forma particular de este compositor para adaptar los métodos convencionales a su propio temperamento.

Strawinsky es un armonista clásico en todos los puntos esenciales:

1) El respeto que manifiesta a las jerarquías que la tonalidad determina en los diferentes grados de una escala es tal que rara vez utiliza los acordes paralelos o de color si se exceptúan las dominantes del relativo, características de sus armonizaciones en menor, resueltas siempre en forma directa hacia la tónica, con lo que pierden todo matiz de ambigüedad modal.

2) La tríada perfecta es la base de todas sus agrupaciones sonoras y no altera nunca la quinta, de modo que sus acordes son todos mayores o menores, como en la más pura tradición de Rameau. Sus dominantes no van más allá de la novena.

3) Sus notas no esenciales (apoyaturas, retardos, notas de paso y de vuelta, anticipaciones) son siempre diatónicas, restricción que no conocieron los clásicos.

4) Sus pedales armónicos, de dominante en mayor y de tónica en

menor, son rigurosamente convencionales. Los pedales dobles, de dominante y tónica no son gratos a este compositor.

5) Las funciones transitorias que emplea son las mismas de Bach, Haydn, Mozart o Beethoven, resueltas en forma normal.

En todos estos aspectos, fundamentales de la armonía clásica, Strawinsky se muestra aún más respetuoso que los mismos clásicos, y no sería exagerado afirmar que incluso Mozart puede parecer divagatorio si se le compara con la claridad de este creador en el terreno de la tonalidad. La característica sonoridad de la música del maestro ruso deriva generalmente de la combinación de un pedal con una función transitoria, lo que no tiene nada de anti-convencional. Otra de sus determinantes es la persistencia en determinadas combinaciones sonoras que habitualmente ocupan espacios muy cortos, lo que lleva a interpretar como acordes a sonoridades en movimiento.

Las conclusiones que deduciremos de los ejemplos analizados pueden parecer arbitrarias al comienzo, pero cada análisis nuevo reforzará los resultados anteriores, confirmándose mutuamente.

La cronología de las obras estudiadas indica, además, que el lenguaje strawinskiano que hemos analizado no corresponde a una etapa particular de su evolución artística, sino a su producción entera. "Las Bodas" y el segundo cuento son de 1917, "La historia del soldado" del 18 y "Los cinco dedos" de 1921. Posteriores son "Los Salmos" (1930) y el "Tango" (1940), en que el estilo se clarifica en forma notoria. "Tilim-bom" está editado sin la fecha de su composición, pero debe remontarse al año 1915.

En los dos capítulos iniciales hemos procurado resumir algunos conceptos generales de la técnica de composición de Strawinsky que consideramos indispensables para la comprensión de los problemas de armonía que abordamos a continuación.

1) El cronos strawinskiano

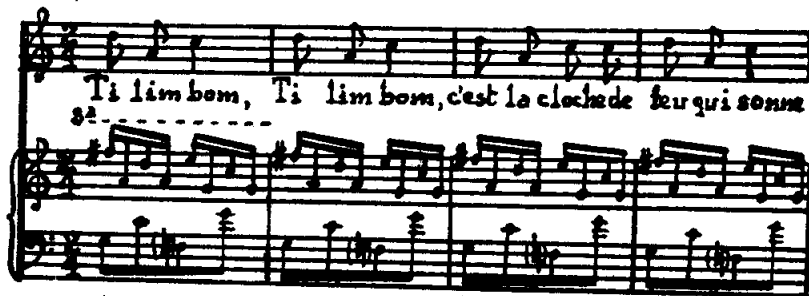
La música transcurre, deviene. Su elemento básico es el tiempo. La labor primordial del creador de música consiste, por ello, en limitar y ordenar el tiempo de su creación, espaciarlo. Su auxiliar en esta contabilidad del tiempo es la pulsación, que parcela el "espacio" sonoro en partes iguales, que destacan y explican la fantasía rítmica. "Se goza, así, de una relación". (Str. P. Mus.).

Los frecuentes cambios de compás y de acentos exigen el empleo de obstinatos (figuras rítmicas simples repetidas) para garantizar la

claridad de la pulsación. De estos obstinatos rítmicos al pedal figurado, la distancia es corta. Estos pedales influyen, a su vez, de manera característica, sobre la melodía.

En "Tilim-bom", primero de los deliciosos "Cuentos para niños" de Strawinsky, la pulsación es la negra (Ej. 1.). La figura pedal de

Ej. 1.



la mano izquierda, mantenida en toda la pieza, la confirma continuamente. El inciso melódico inicial consta de cuatro compases, muy similares, de modo que si el primero se comprende, por comparación a la pulsación, como $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ (negras), su totalidad se capta como $4 (\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1)$. Este tipo de construcción melódica permite contabilizar el tiempo con unidades más grandes que la pulsación, pero igualmente precisas.

Si denominamos A este primer inciso, el análisis detallado del resto de la obra nos permite determinar otros dos, B y C. En su alternación, estos incisos determinan la estructura del trozo: ABACB' AB''AC'A. Esta rigurosa delineación formal nos produce esa sensación de orden y claridad que en su perfección nos recuerda a Mozart. Tenemos, con ella, la noción clara de haber vivido una cantidad determinada de tiempo.

La armonía juega un papel decisivo en esta estructura. En efecto, el inciso A representa una cadencia conclusiva, B una subdominante y C una subdominante con sexta agregada.

2) La técnica selectiva

"Siempre he considerado, por lo que a mí respecta", —dice Stravinsky— "que es, en general, más expedito proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles ri-

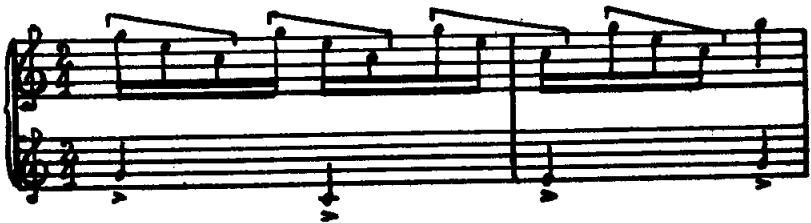
quezas lo gana en verdadera solidez". Este principio de similitud exige al creador una extremada selección de los elementos que integran sus obras.

La pulsación y el obstinado limitan la variedad de ritmos, los obstinatos melódicos reducen los giros melódicos. Por otra parte, Stravinsky es parco en el empleo de funciones armónicas (dos o tres acordes le bastan para construir un trozo) y la modulación le es tan extraña que debe descartarse como medio de variación. ¿Dónde reside esa riqueza deslumbradora que fluye de su música? La respuesta está —¿y cómo dudarlo?— en su consumada habilidad para combinar de mil maneras los pocos elementos de que se vale.

Stravinsky no emplea la modulación; sin embargo, da a menudo una sensación semejante al cambiar de función armónica después de haber insistido mucho tiempo en una. ¿Qué otro efecto puede producir el inciso A del "Tilim-bom" después de los doce compases en subdominante de B? Estas falsas modulaciones no pueden evitar el cansancio del diatonismo, pero Stravinsky introduce un mínimo de variedad en este sentido al emplear en forma espaciada funciones transitorias que provocan, como se sabe, sonidos extraños a un tono determinado.

Una variedad melódica aparente se logra con los cambios de acentos (Ej. 2) o de función armónica (Ej. 3). La combinación de los dos recursos es, también, frecuente (Ejs. 4 y 5).

Ej. 2.
«Los cinco dedos»



Ej: 3.

«La historia del soldado» (Waltz.)

a)

b)

12 13 14 15

Detailed description: This block contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing measures 12 through 15 of the waltz 'The Soldier's Story'. Staff 'a)' features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Staff 'b)' uses the same notation but includes a different melodic line in the treble, with some notes marked with a 'p' and a 'w' (accidental). The bass staff accompaniment is also present. Measure numbers 12, 13, 14, and 15 are printed below the staves.

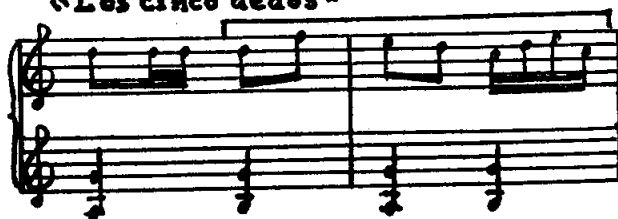
Ej: 4.

«La historia del soldado»

33 34 35 36 37

Detailed description: This block contains a single musical staff for Example 4, representing measures 33 through 37. The staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a more complex, flowing style with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Measure numbers 33, 34, 35, 36, and 37 are printed below the staff.

a) Ej: 5.
«Los cinco dedos»



b)



Strawinsky guarda siempre sus elementos y no los amontona. En sus secciones de dinámica-armónica (campos de fuerza) aprovecha esa fuerza para estabilizar el ritmo, la melodía y la figuración. Recordemos, como ejemplo, que el inciso cadencial A del "Tilim-bom" consta de cuatro compases iguales y que este inciso se repite cinco veces literalmente.

Los momentos armónicos de reposo coinciden, en cambio, con ritmos más interesantes y variaciones en la figuración y en la melodía. Esta mayor variedad no se realiza tampoco de manera casual. El inciso B del "Tilim-bom" se inicia con un compás que se repite tres veces, aprovechando la sorpresa que representa una función armónica nueva. Varía en los compases 8 y 9 con elementos muy simples. El reposo de la melodía en una blanca (compás 10) lo hace emplear una figuración de cuartinas, que se aprovecha para repetir en los compases 11 y 12 la melodía de los compases 8, 9 y 10, con los acentos cambiados. En los compases 13 y 14 se produce una variación del mismo

giro melódico que se repite en los dos compases siguientes. El cambio de figuración se produce en el compás 14 (Ej. 6).

Ej. 6.

5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16

3) Los campos de fuerza armónicos

La característica más interesante del retardo y la anticipación consiste en la capacidad del oyente de separar, al oír sonidos ejecutados simultáneamente, lo que pertenece realmente al presente (la función armónica), lo que representa un pasado y lo que se anticipa. Una sonoridad como la del Ej. 7-a, es frecuente en la armonía cho-

piniana; no se escucha como superposición de quintas, sino como una triada do-mi-sol con retardo y anticipación. (Ej. 7-b).

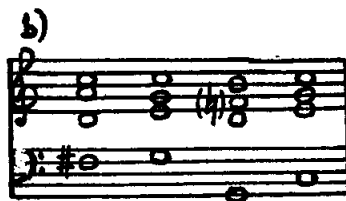
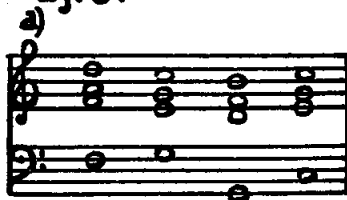
Ej: 7.



Esta capacidad de nuestra inteligencia auditiva de concebir simultáneamente lo que en esencia pertenece a la sucesión, nos permite detener el tiempo que pierde así su inquietante carácter escurridizo. No es extraño que Strawinsky, deseoso de aprisionar el tiempo, no como devenir, sino como eterno presente, haya desarrollado un sistema armónico fundamentado en esta simultaneidad de lo sucesivo. Busca con este objeto una combinación sonora que haga desear inevitablemente una resolución, y sólo una, que aunque no llegue a producirse, la inteligencia la sabe como única meta. Toda ambigüedad tonal sería contraproducente y Strawinsky la evita en forma consciente.

El "Tilim-bom", por ejemplo, comienza con una cadencia clásica de do Mayor. En el Ej. 8 tenemos la versión original de esta cadencia

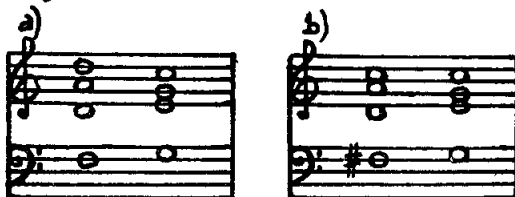
Ej: 8.



y la transformación que en ella introdujeron los románticos (Chopin, Schumann, Mendelssohn). La frecuencia con que estas dos fórmulas cadenciales se repiten, hace que la inteligencia musical las complete

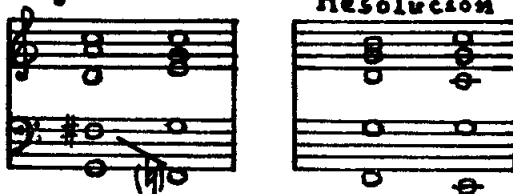
mentalmente cuando se le presentan los enlaces del Ej. 9. De estos

Ej: 9.



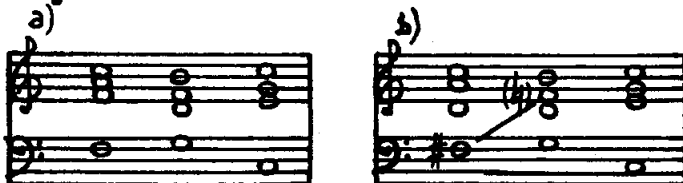
enlaces Strawinsky elige el segundo que tiene más fuerza tonal, pero es ambiguo porque podría interpretarse como D-S en sol mayor. Strawinsky soluciona este problema de manera atrevida pero absolutamente clara, anticipando la séptima de la dominante en que debe resolver el cuarta y sexta de tónica (Ej. 10). Se produce así una falsa relación

Ej: 10.



(fa sostenido, fa natural) rigurosamente académica, puesto que la cadencia clásica no es sino una versión ornamentada, con doble apoyatura, de la cadencia completa, en la que los románticos al introducir la dominante de la dominante (D-D) autorizaron dicho problema sonoro (Ej. 11). Compárese ahora el Ej. 10 con el Ej. 1, figuración

Ej: 11.



muy "a lo Mozart" de ese enlace, sin más complicación que un pedal de dominante que se mantiene en todo el trozo. Obsérvese como el fa natural aparece como nota de vuelta alrededor del sol. La línea vocal coincide además con este esquema armónico y lo resume. Aparte

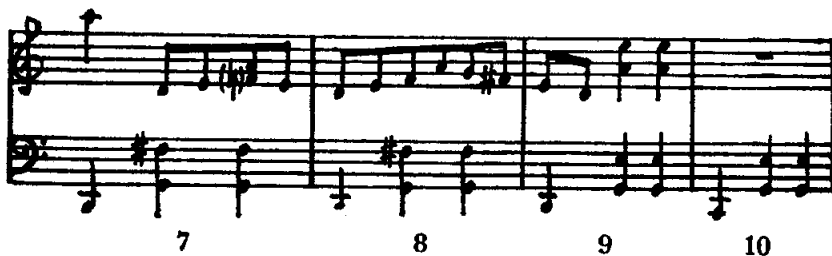
de ello, el pedal del bajo confirma aún más que el tono es do, al realizar el bajo tradicional de la cadencia clásica: fa-sol-sol-do.

El inciso A del "Tilim-bom" es, por lo tanto, un verdadero campo de fuerzas que tienden sin vacilar hacia el centro tonal: do. Este campo de fuerzas supone un desenlace que no se produce en la pieza y el oyente debe intuir para comprender las intenciones del compositor, lo que exige una cultura auditiva lograda en el contacto frecuente con los autores clásicos y románticos. No olvidemos que Stravinsky es, antes que nada, un músico tradicional, y al afirmar esto no queremos sino hacerle justicia, porque sus más fervorosos admiradores no dejan de pensar que este creador se dice antirrevolucionario con el objeto de espantar al público. Y no deja de tener gracia que parezca más revolucionario cuánto más se aferra a la tradición. Esta paradoja, que sólo es aparente, se debe al gusto por la vaguedad alimentado por Wagner y sus continuadores. Un público acostumbrado a la vaguedad rítmica, a la incertidumbre armónica, a la ¿melodía? infinita y a la fusión de los timbres instrumentales, tuvo que espantarse ante una música cuyo mayor mérito reside en su claridad.

4) *Las constantes armónicas*

El análisis del Vals de "La Historia del Soldado" nos lleva a conclusiones muy similares. El tono es también do y una vez más nos encontramos con un pedal de dominante. Al séptimo compás se presenta la característica D-D, después de una tónica muy desarrollada (Ej. 12). De nuevo se evita la dualidad tonal con la falsa relación

Ej. 12.



que produce el fa natural. La resolución es muy académica, en tónica con sexta agregada, sin más sutileza que un retardo en el bajo, resuelto en el compás siguiente. La misma función, muy adornada, la encontramos desde el compás 12 (Ej. 3-b); el fa natural se comprende aquí claramente como nota de paso y la tónica en que resuelve apa-

rece sola. En los compases 34, 35 y 37 la D-D aparece con sexta agregada (Ej. 4) lo mismo que la resolución en tónica del compás 36.

Estas dos piezas analizadas tienen en común los siguientes detalles:

- 1) Pedal de dominante;
- 2) Falsa relación empleada como nota secundaria (de paso o de vuelta), para evitar la ambigüedad tonal, y
- 3) D-D como fuerza tonal predominante.

El último punto es el de más importancia y deriva del deseo de emplear una fuerza de dominante sin caer en la redundancia de la cadencia perfecta habitual (D-T), lo que lleva a Strawinsky a buscar sus fuerzas tonales en el segundo círculo funcional de la tonalidad, el de las funciones transitorias. Estas dominantes transitorias tienen tres ventajas para Strawinsky: son más novedosas, tienen menos compromisos de resolución y sacan al trozo del diatonismo, al producir el efecto de una falsa modulación.

Las funciones transitorias de mayor fuerza tonal son la D-D en mayor y menor; la D del relativo y la D-D del relativo en menor. Ejemplos de fuerzas tonales en menor encontramos en el "Tango" en re menor (Ej. 13). En (a) tenemos una D-D que resuelve directa-

Ej: 13.

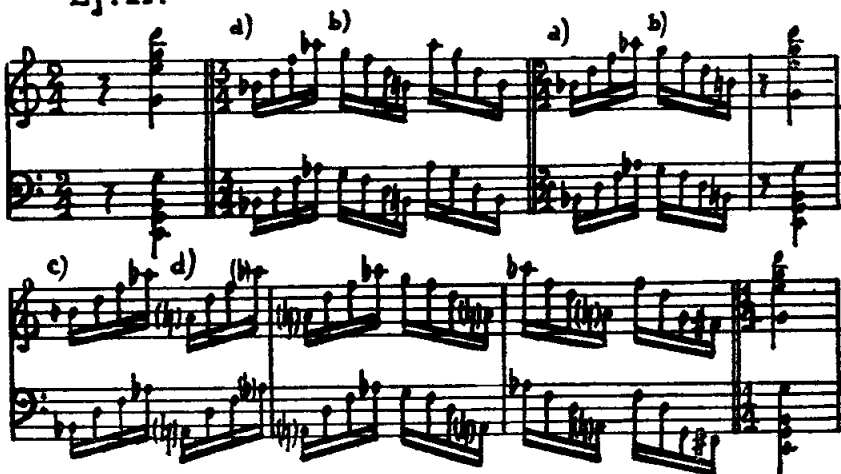


mente en tónica, adornada con una apoyatura indicada como tal por el compositor (fa), que produce la impresión de dos funciones sucesivas: D-D del relativo y D-D, con pedal de tónica, tan frecuente en menor como en mayor lo es el de D. En (b), en cambio, la D-D del relativo aparece como la función real, como sensible, y con apoyatura doble (la, do natural). El do natural provoca con el do sostenido del compás anterior la falsa relación que define el tono. Esta función resuelve en la dominante menor, siempre con pedal de tónica. En (c) se ve con toda claridad que la función es D-D del relativo.

"La Sinfonía de los Salmos" nos presenta una armonización análoga. El tono esta vez es do, en modo menor, pero el primer movi-

miento está en dorio de do, mi, que es el relativo superior o modo menor inverso (Ej. 14). En (b) la función es dominante del relativo que

Ej. 14.



resuelve directamente en tónica. Como en el "Tango" aparece con doble apoyatura (si b, la b) que produce la impresión de dos funciones sucesivas (a) D de mi b y (b) D del relativo. El acorde en (c) es interpretado de nuevo como D de mi b, pero la falsa relación que provoca el la natural en (d) obliga a reinterpretarlo como dominante menor de do.

5) Los períodos armónicos de reposo

Hasta acá hemos procurado dar una idea de los medios que utiliza Stravinsky para producir la polarización de la armonía hacia un centro tonal o tónica. Hemos visto que esos medios son las funciones transitorias como fuerzas y las falsas relaciones como determinantes de la dirección precisa de esas fuerzas. Estos recursos determinan el sabor particular de la música de Stravinsky porque dan lugar a sus centros de más vitalidad, pero no por ello se deben ignorar los momentos estables o estáticos de la armonía que sirven de comparación a los de movimiento. Hay que dejar en claro que estos momentos de reposo no necesariamente son distensos (consonantes), sino que el reposo indica que no hay tendencia de resolución hacia una función armónica distinta. Sin embargo, los reposos de absoluta distensión son

frecuentes (Ej. 2, Ej. 3-b, compás 15; Ej. 12, c. 10; Ej. 13; primer acorde y Ej. 14).

En el "Tilim-bom" los reposos se producen sobre la subdominante, con el pedal de dominante que evita la distensión completa. En el inciso B aparece sin más complicación que un si de paso o como apoyatura (Ej. 6) y claramente en el c. 10. En el inciso C (Ej. 15) se

Ej. 15.



agrega la sexta a esta subdominante, agregación tan grata a Chopin. La sexta agregada al acorde de tónica es también frecuente en la armonía estática strawinskiana (Ej. 3-a, Ej. 4, c. 33 y 36).

Los pedales armónicos ya los hemos mencionado a propósito de los campos de fuerza, pero también aquí tienen importancia. Conviene aclarar al respecto que aunque Strawinsky emplee figuras pedales complicadas, rara vez es más de una nota la que tiene el carácter de pedal desde el punto de vista de la armonía, porque este compositor elige sus acordes de manera que contengan las otras notas de la figura. Ya hemos anotado que los pedales de Strawinsky son la dominante en los modos mayores y la tónica en menor.

Para completar estas breves observaciones sobre la armonía de reposo de Strawinsky, anotaremos aquí la preferencia de este compositor por las dominantes menores en modo menor, que encontramos en el "Tango" y la "Sinfonía de los Salmos". Esta preferencia se explica porque las dominantes directas no se emplean como fuerzas tonales, papel reservado a las dominantes transitorias, y al minorizarlas pierden su carácter polarizador.

6) *Esquematización y refuerzo de un plan armónico*

La mayoría de las obras de Strawinsky pueden analizarse de acuerdo a los procedimientos insinuados en los capítulos precedentes, pero una

cantidad apreciable de sus composiciones presentan un aspecto exterior profundamente distinto, aunque el contenido armónico esencial no difiera del de los ejemplos estudiados.

Los medios al alcance del creador para transformar un plan armónico inicial son:

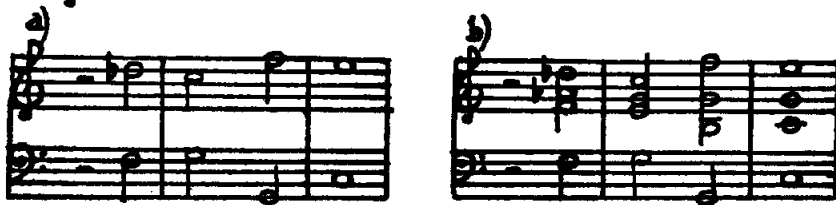
- a) La alteración de la armonía;
- b) La agregación colorística de sonidos a los acordes originales;
- c) La reducción de un plan armónico a sus elementos esenciales, y
- d) El refuerzo de las partes reales de la armonía.

En lo que respecta a la alteración cromática de un plan armónico, no se encuentran ejemplos en Strawinsky porque producen una incertidumbre tonal que ya sabemos poco grata a este compositor. Dicho de otro modo, esta armonía no contiene acordes aumentados ni disminuídos, y las dominantes menores que aparecen con frecuencia en menor corresponden al modo melódico descendente y no son alteraciones.

Las agregaciones empleadas por Strawinsky son siempre de la sexta, que pertenecen al lenguaje romántico, aunque los clásicos ya las empleaban con frecuencia.

La esquematización de un plan armónico es recurso usual desde que el sentido armónico comenzó a establecerse definitivamente (s.xvii). Supone en el oyente la capacidad de reconstruir un enlace que se le sugiere en forma escueta. Así como los clásicos nos exigen interpretar el pasaje a dos voces del Ej. 16-a como cadencia clásica

Ej. 16.



con subdominante napolitana, (Ej. 16-b), Strawinsky reduce con frecuencia sus armonías a un número escaso de notas. Nótese en el Ej. 16-a las tres disonancias sucesivas (quinta aumentada, cuarta con el bajo y séptima menor).

La cadencia clásica strawinskiana (Ej. 10) podría estilizarse como se ve en el Ej. 17 y su efecto polarizante se aumenta en lugar de dis-

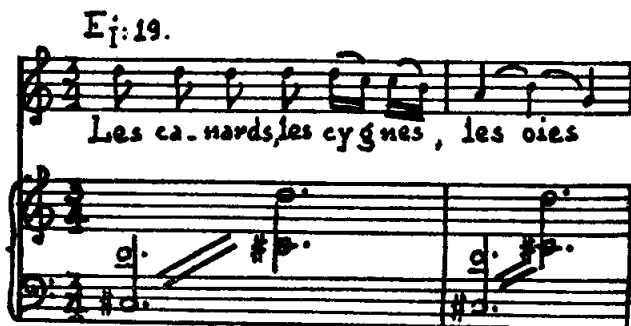


minuir; la función D-D se resumiría, por lo tanto, en cualquiera de las formas del Ej. 18. Esto significa que la séptima mayor posee una



fuerza armónica hacia la quinta inferior de su fundamental, y coincide en esto con la séptima menor que se asocia al acorde de séptima de dominante, de la que es el intervalo característico.

Un caso muy atractivo con estos recursos se presenta en "Les canards, les cygnes, les oies...", segundo de los cuentos para niños (Ej. 19). Los dos compases iniciales determinan en forma concluyente



sol como centro tonal: el acompañamiento en forma evidente por las razones que acabamos de dar, confirmado por la línea vocal con su sugestivo descenso de quinta. La función es, claro está, D-D, que en el segundo compás aparece claramente como primera inversión de la

novena, representando el re un pedal de D presente en toda la pieza. Nótese que la novena aparece, de acuerdo a la tradición clásico-romántica, sin la quinta. La característica falsa relación la produce el do natural de la línea vocal en el primer compás, tratado como anticipación y apoyatura de la novena.

La D-D, así, resumida, queda como función pedal durante el trozo, con la sola excepción del compás octavo (Ej. 20) que, por ra-

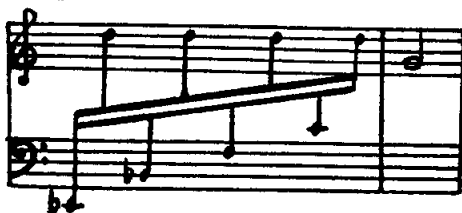
Ej. 20.

The musical score for Example 20 is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 4-5):** Measure 4 shows a vocal line starting with a natural D (do) and a piano accompaniment with a D-D pedal. Measure 5 continues the vocal line with a D-D pedal and a piano accompaniment with a D-D pedal.
- System 2 (Measures 6-7):** Measure 6 shows a vocal line with a D-D pedal and a piano accompaniment with a D-D pedal. Measure 7 continues the vocal line with a D-D pedal and a piano accompaniment with a D-D pedal.
- System 3 (Measures 8-9):** Measure 8 shows a vocal line with a D-D pedal and a piano accompaniment with a D-D pedal. Measure 9 continues the vocal line with a D-D pedal and a piano accompaniment with a D-D pedal.

zones de claridad, no contiene el pedal de D. En ese momento se produce un poderoso impulso desde las dominantes inferiores hacia el centro tonal, que se ve así señalado desde dos puntos opuestos apoyados mutuamente. En efecto, la supresión momentánea del do sostenido no quita al re la necesidad de resolver, ya tan firmemente establecida, y la serie de subdominantes transitorias (mi b, si b, fa, do natural) se ve interrumpida en el punto preciso en que debía llegar hacia su

Ej: 21.



meta, definida por el pedal de D (Ej. 21), para ser recomenzada cuatro veces consecutivas, con acentos cambiados, acompañada ahora por el do sostenido.

Esto produce un climax casi insoportable de fuerza tonal que la acertada expresión "angustia de la dominante" puede apenas insinuar en este caso. Esta tensión increíble no es resuelta y Strawinsky vuelve a las armonías del comienzo de la pieza. Una preparación gradual de este climax armónico se inicia en el compás 4 con la introducción del mi b y el fa (el mi natural es nota de vuelta y produce la falsa relación indispensable), que comienzan a verse explicados en los dos compases siguientes que presentan sucesivamente el mi b y si b y ya en el séptimo compás su parentesco de quintas se hace evidente.

En todo momento la línea vocal produce falsas relaciones diatónicas con el fin de anular toda suposición de modulación que anularía el resultado buscado. La ejecución de esta pieza con un sol grave como final confirmará aún para los más escépticos la validez del análisis anterior.

Si imaginamos por un momento esta armonía, tan esquematizada, con todos los elementos que se han suprimido, comprenderemos por qué Strawinsky necesita este resumen de las funciones para poder ha-

cer uso de las dominantes inferiores como fuerzas tonales. En lugar de las dos semicorcheas que inician el compás ocho habría mi b, sol, si b; la, do sostenido, mi natural, re, como notas indispensables: verdadero manchón sonoro cuyo sentido, tan claro como lo presenta este compositor, sería imposible determinar.

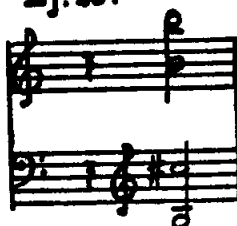
En "Las Bodas" encontramos un grupo semejante, con la como centro (Ej. 22) y un caso interesante de esquematización del acorde

Ej. 22.



de novena, reducido a su intervalo característico. (Ej. 23). En el re-

Ej. 23.



fuerzo del si hace inobjetable en este caso el predominio de mi como centro tonal.

El refuerzo de las partes reales de la armonía es característico de la época de "El Pájaro de Fuego", "Petrouschka" y "Sacre", influencia impresionista y postwagneriana que Strawinsky todavía no podía evitar.

El Ej. 24 es, también, de "Las Bodas": la mano derecha del piano

Ej. 24

The musical score for Example 24 is written for the right hand of the piano in 6/8 time. It consists of two staves. The melody is in G major and features a simple harmonic structure with two fifths. The lyrics "p et aus - si des saints s'en aille" are written below the notes.

refuerza con dos quintas el bajo real. El plan armónico es extremadamente simple.

7) *Strawinsky y Verdi*

A la luz de una comparación objetiva, podemos establecer más de un paralelo sugestivo entre estos dos compositores, y adelantar, como consecuencia de ello, algunas suposiciones (la reserva de parte de la crítica que señaláramos al comienzo, y amplia popularidad en el "gran público" que creemos inevitable).

En la estructura de la melodía podemos observar en ambos, el empleo de motivos breves, de un compás, que en su repetición y alternación determinan los períodos. Compárese en este sentido el "Brindis" de "Traviata" con el análisis melódico que hicimos en el primer capítulo. En el Ej. 4 encontramos el empleo característico "a lo Verdi" de la acciacatura.

Otro rasgo común muy curioso se produce en relación al fraseo. Se sabe que el objeto corriente de la cadencia es delinear las respiraciones de la melodía, por lo que se la compara con los signos de puntuación en el lenguaje escrito. En estos compositores, sin embargo, rara vez la armonía produce un estado cadencial, de detención (la

cadencia clásica del Ej. 10 la usa Strawinsky sólo como enlace), de manera que la melodía debe frasearse sola o con la ayuda de un cambio en la figuración acompañante.

El empleo casi exclusivo de un solo enlace (D-T en Verdi y (D-D)-T en Strawinsky) es otro motivo de similitud. No olvidemos que las D-D tienen en la música de Strawinsky la misma finalidad que las dominantes, es decir, representan la fuerza tonal, de modo que, desde el aspecto funcional, los dos enlaces son idénticos.

En el ritmo armónico (ritmo producido por la mayor o menor velocidad de la fluctuación armónica) encontramos también analogías. El empleo de una sola función durante un elevado número de compases es una de ellas. El vals del "Soldado" se inicia con seis compases de tónica y dos de D-D, después de lo cual una nueva tónica inicia un grupo armónico más activo; el "brindis" comienza, por su parte, con ocho compases de tónica y dos de dominante, para dar lugar también, a un grupo armónico más rápido que comienza en tónica.

Ambos creadores se inclinan de preferencia al teatro y para los dos el interés predominante reside en la música, a la que la acción dramática sirve de impulso y pretexto: la música conserva sus propias leyes estructurales y los elementos extramusicales se descartan.

Para ambos, además, la melodía es el elemento más importante de la música y Strawinsky muestra hacia ella un entusiasmo que para muchos puede parecer falto de pudor.

Un capricho histórico ha querido colocarlos, cada uno en su época, como los exponentes típicos de la tradición clásica frente a la subversión de los valores estéticos. Como Verdi en su época, Strawinsky comienza a ser mirado como un retrógrado que todavía se atreve a creer en la tonalidad.

EL GRAN SIGLO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

EN EL CUARTO CENTENARIO DE LA MUERTE DE CRISTÓBAL DE MORALES

POR

Adolfo Salazar

II

FRANCISCO GUERRERO Y EL "COPYRIGHT"

EL AUGE DEL ESTILO POLIFÓNICO

FRANCISCO Guerrero es el segundo en la trinidad de los grandes polifonistas españoles del siglo XVI —que eran legión y se prodigaban por todas partes de las regiones de España, derramando su inspiración y su ciencia más allá del Atlántico—. La actividad de Guerrero se sitúa en el centro del siglo. La teoría de Pedrell, que ahora parece a los musicólogos una teoría basada en un nacionalismo románticista, es que Cristóbal de Morales fué el primero de los grandes músicos españoles en cuyo arte se expresa, por decirlo así, el genio de la sangre. Es decir, rasgos y acentos que pueden considerarse como españoles frente a los que caracterizaban (pero no exclusivamente) las artes respectivas de la polifonía flamenca e italiana: prolija en su riqueza ornamental la textura polifónica de los Países Bajos, directa emanación del estilo gótico en su arquitectura, mientras que el arte polifónico de un Palestrina, representante ejemplar del genio italiano, se caracteriza por su construcción magnífica, llena de amplitud y de luminosidad, como, en efecto, los grandes templos de aquel país. El arte polifónico de Morales y de Guerrero, su discípulo, recoge, puede decirse, las características esenciales del flamenco y del italiano, pero dentro de términos que han podido entenderse, por sus comentaristas, como ejemplarmente españoles, en correspondencia con las catedrales

de Toledo y Sevilla, puestas en parangón con las de Gante y Amberes, las de Bolonia y Roma. Las deducciones de nuestros maestros de Musicología eran difíciles y un tanto arriesgadas, basadas más en la lectura de las obras que en su audición; pero hoy, cuando hay versiones gramofónicas de la mayor parte de la gran polifonía franco-flamenca e italiana (y en menor proporción de la española), es fácil hacerse una idea más justa del arte del Renacimiento español frente al de sus coetáneos.

Se estima que Francisco Guerrero debió ser discípulo de Morales en sus años de estancia en Andalucía. Guerrero andaba entonces por sus veinte años y solamente se reconoce discípulo de Fernández de Castilleja, el músico a quien llama "maestro de maestros". En el año 1551, Castilleja, que era maestro de capilla en la catedral hispalense, es jubilado por razón de su mucha edad y, aunque Guerrero no contaba a la sazón más que veintitrés años, es el designado para sustituirle. Muerto Morales, el cabildo malagueño elige a Guerrero para llenar las funciones que aquél había dejado vacantes, pero Guerrero no aceptó nunca ese cargo, que Morales llevaba desempeñando solamente dos años cuando murió, exactamente los mismos que llevaba Guerrero en la catedral de Sevilla; ambos nombrados para sus maestrías en 1551, como se dice. Guerrero aceptó concurrir con cinco músicos más y fué a Málaga para realizar sus ejercicios de oposición, junto a otros cantores de Sevilla, Granada y Jaén, e incluso con un llamado Juan Navarro, que no sabemos si sería el famoso compositor de madrigales (y mucha música religiosa), porque este Navarro era también discípulo de Fernández de Castilleja y aquel otro no recibió ni un simple voto a su favor por parte de sus jueces, lo cual parece raro. El nombre de Juan Navarro era común en Andalucía y en México, donde hubo un fraile así llamado, natural de Cádiz, que se ha confundido con el sevillano; tal vez se trata de homónimos.

Guerrero, en cambio, recibió dieciocho votos y fué nombrado por el cabildo. El joven maestro no llegó a tomar posesión del cargo. ¿Por qué? No se sabe. Parece ser que los sevillanos, en vista de que se les iba su paisano, decidieron mejorar sus condiciones pecuniarias; tal vez es posible que, una vez en Málaga, se enterase de la indisciplina de los cantores, que había causado tantos sinsabores a Morales, y que quizá también fué la causa de que Morales pensara ausentarse de la capital malacitana. Se ve, pues, que Guerrero, que en aquella época estaba en la flor de su edad —treinta y seis años, poco más o menos, pues se dice nacido en Sevilla en 1527 ó 1528—, iba siguiendo de cerca los pasos

de los más grandes maestros de su tiempo y de su tierra. Sin perjuicio de estudiar las obras de sus inmediatos predecesores, Guerrero analiza acuciosamente las de los grandes compositores franco-flamencos, lo cual, aunque le diese en buena parte su incomparable maestría, no le fué muy agradecido por sus contemporáneos. Obra de su juventud son sus "Sacrae cantiones" que presentó al emperador, ya retirado en Yuste, para obtener de él, a lo que dice algún cronista, el comentario despectivo de plagiarlo, acompañados de las interjecciones habituales en la época y que vemos (escritas) tanto en la boca de Sancho Panza como en la de Carlos V: ni una ni otra tenían mejor tufo.

Pero en el siglo XVI ni incluso en el siguiente, y aún avanzado el XVIII (como lo vemos en Bach y Händel), no se tenía una idea de la propiedad intelectual tan estricta como en nuestros tiempos y difícilmente pudiera, entonces, decirse que tal pasaje pertenecía a cual músico a quien hubiera podido hurtarla Guerrero. La personalidad musical en el Renacimiento, y especialmente en la música religiosa, era una cualidad que se mostraba no en el detalle, sino "in toto", en la obra entera de un compositor y no solamente en una de ellas, aunque pueda reconocerse en cada obra aislada el estilo peculiar, el aire de su inspiración, que diferencia, tanto como las razones técnicas, a un Palestrina de un Victoria, a un Guerrero de un Josquin Després. Guerrero, por otra parte, era un músico cuyo arte se hacía asequible al pueblo, no un artista de Papas, exclusivamente, sino para el amante de la música que va a escuchar la de los coros de la iglesia, porque en ello recibe su deleite: ejemplo, Lope de Vega, que habla de Guerrero a Vicente Espinel en la dedicatoria de una de sus comedias, donde lo une a sus músicos favoritos en el arte profano; y el propio Espinel, que sabía lo que decía cuando hablaba de música, ensalza a Guerrero en los términos conocidos:

*que si en la ciencia es más que todos diestro
es tan grande cantor como maestro.*

No está de más decir, en este momento, que era en el templo donde podía escucharse, en esa época, la música de más altos vuelos. Frente a ella, los tímidos ensayos que la música concertada hacía en los salones de los príncipes, no tenía ni remotamente su altura, su majestad, su riqueza técnica, todo ello expresado por las simples voces del coro, en una etapa de la música en la cual no había nacido todavía la orquesta propia para la sinfonía y los "concerti"; arte, éste, que se estaba

preparando en un amanecer, en verdad, magnífico. Pero el motete y la misa polifónicos hacían las veces de las formas prestigiosas acabadas de mencionar y que fueron la gloria de las postrimerías del Renacimiento y del Barroco, cuando tomaron su mayor expansión. El motete polifónico de los tiempos góticos y su primer Renacimiento jugaba entonces el papel que desempeñó más tarde la Sonata "da camera" o "da chiesa", y la gran Misa polifónica era el equivalente de la Sinfonía. Cuando las formas instrumentales que arrollan la Europa del estilo barroco llegan a su apogeo, entrarán dentro del templo, cuyas puertas encajadas en los goznes de la tradición no fueron lo suficientemente fuertes para resistir la intrusión. Vendrán las misas concertadas, los conciertos eclesiásticos, las cantatas para coros, órgano y orquesta. Pero el gran arte polifónico habrá muerto, de allí a poco.

LOS VIAJES A LA TIERRA SANTA DURANTE EL RENACIMIENTO

La actividad de Francisco Guerrero recayó, casi toda ella, en su tierra andaluza, pero no dejó de visitar Italia. Las gentes del Renacimiento comenzaban a trasplantarse y a cambiar de residencia, en plazos temporales más o menos largos, por razones diferentes de los viajes comerciales y políticos que habían sido la causa principal de ellos durante la Edad Media. Durante esos siglos apenas viajaban más que los comerciantes, grandes y pequeños, los políticos, casi siempre grandes, y los frailes. Todos ellos intervinieron eficazmente en el intercambio que terminó por formar la cultura europea. En las edades más antiguas el comercio había sido la causa dominante en el movimiento de ósmosis y endosmosis de las culturas locales, que de ese modo pasaban de un sitio a otro. La historia antigua, sobre todo en el próximo Oriente, consiste, en esencia, en esos contactos entre las diversas culturas, que acarreaban el conocimiento de las lenguas, por lo pronto; de la moneda y de la escritura. A los mercaderes fenicios, a los egipcios y babilónicos, después a los árabes, con sus burritos y sus camellos, se debió desde hace cientos de siglos la difusión cultural, que era pacífica, ya que su imposición era la obra de los capitanes, que destruían unos tipos de cultura que implantaban otros.

Aquel intercambio de técnicas y conocimientos por la vía pacífica imponía y destruía también, pero por los caminos que podrían llamarse biológicos. En la vida de la cultura se da el principio de la supervivencia de los más aptos, al cual sigue el principio económico de la oferta y la demanda. La superposición de la edad del hierro por en-

cima de la edad del bronce (que no desapareció por eso, como no desaparecen enteramente las culturas más viejas), supone una renovación en las técnicas y su éxito "comercial". No se estudian suficientemente en las historias del arte las causas, es decir, los "por qué", en la transformación de los estilos, que suele depender de la aceptación de nuevos objetos y nuevas técnicas, arrumbando a las que acababan de hacerse viejas o, simplemente, de pasar de moda. La historia de la cerámica griega con el cambio de fondos blancos, fondos rojos o fondos negros puede servir de ejercicio, porque se conocen bastante bien las causas históricas (más que razones).

El buhonero medieval, con su saco, su "musette" al hombro, fué el "primer motor" de las plazas y los mercados en las villas (todavía se sigue entendiendo hoy que la "plaza" es el "mercado" público donde se ofrece y se pide). Los clérigos vagantes fueron agentes poderosos para la difusión de la poesía en latín vulgar y la de unos conocimientos entre literarios, teológicos e históricos que pronto necesitaron centrarse en instituciones recatadas y pacíficas donde se unificara la variedad desparramada, en seminarios y universidades. El choque entre culturas de muy diferente arraigo, incalculable en sus resultados, provino de las excursiones guerreras de los Cruzados, cuya tesis piadosa y literaria, fué el rescate del sepulcro de Cristo de las manos infieles que lo custodiaban (y siguen custodiando). Si no llegaron a cumplir con su fin, las Cruzadas derivaron políticamente a conquistas menos difíciles, menos lejanas y más provechosas cultural y comercialmente.

En las Cruzadas se deslizó algo de un romanticismo antes de tiempo, que transfunde con un perfume especial, delicado y penetrante, parte de la poesía latina de los clérigos medievales y llega hasta lo que denominan como un "pre-Renacimiento" los profesores de Literatura. Meter los sentimientos poéticos, llamados románticos, solamente en la época del siglo pasado que se conoce con este nombre, es ridículo. En Lucrecio, en Lucano, en Virgilio y en Horacio hay páginas del romanticismo más acendrado y más intenso. Un pre-romanticismo de tipo especial, porque es una premonición del turismo, fueron los viajes a la Tierra Santa por las décadas del Renacimiento. Especie de reliquia y pozo sentimental de las Cruzadas, a varios siglos de distancia, que la época romántica, ya calificada, volvió a revivir, cada vez con motivos menos hondos, más pintorescos, menos patéticos, más fútiles: siempre fecundos para las ósmosis culturales.

Los artistas, pintores y músicos, iban a tierras de Italia preferentemente durante la etapa renacentista, porque era la manera directa

de renovar los gustos, los estilos y las técnicas. Los efluvios orientales que llegaban a Italia por Venecia, y a España por Andalucía, fueron focos de transformaciones estilísticas, pero se ciñeron preferentemente a las artes industriales, desde los marfiles labrados a la arquitectura. La gran renovación en la escultura vino del Norte, con el arte gótico. El enorme apogeo del arte de la pintura se dió, sobre todo, en la Italia renacentista, y en aquel crisol se fundieron las grandes artes musicales del tiempo, que consistían en la polifonía vocal franco-flamenca y en la italiana. El Imperio fué, para los españoles, un momento de grandes incitaciones espirituales. Poesía, pintura, música se renuevan al contacto con las artes renacentistas de toda Europa, unas de "tempo" vivo; otras, más pausadas.

Desde Juan de la Encina, con más significado, los viajes a Jerusalén se hacen indispensables para los artistas españoles. Digamos que todos en general hubieran querido realizarlos, pero no resultaba fácil. Para los hombres de piedad, ir a visitar el Santo Sepulcro era un mérito (y en realidad, un sacrificio), tanto como para el musulmán contemplar la piedra negra afuera de la Kaaba. Esos viajes, tan ansiados por todos los músicos e indispensable a todos ellos, no pudieron realizarse para Francisco Guerrero hasta después de cumplidos sus cincuenta años. No había tenido suerte ni en la vida ni en su carrera. Cuando intenta acercarse a Yuste es con el resultado que se dijo antes. Las querellas con sus superiores eclesiásticos abundaron, porque se reconocía en él un ánimo tranquilo y una gran santidad, pero dejaba que sus muchachos de coro —y el mal era endémico— hiciesen lo que les daba la gana y, como Guerrero era mal administrador, los muchachos, tras esas libertades, se quejaban de andar hambrientos, descalzos y vestidos de harapos.

Por fin, en 1581, Guerrero comienza sus viajes: Roma y Jerusalén. En este capítulo es donde mejor puede verse la mala suerte de Guerrero. Se embarca para Italia y tarda seis meses en cruzar el Mediterráneo. Cuando, años después, cerca de los sesenta, quiere ir a Venecia a fin de embarcarse para la Tierra Santa, le asaltan en el norte de Italia variadas peripecias. Por fin, la embarcación veneciana llega a tierras de Oriente y al desembarcar, un turco le pega un palo en la cabeza que lo deja trastornado. Está poco tiempo en Jerusalén (como Juan de la Encina, que apenas tuvo tiempo allí para decir su primera misa) y regresa a Italia, recorriendo el centro de la Península para embarcarse en Liorna, rumbo a Barcelona. Una tempestad desvía la nave hacia Marsella y aquí los franceses lo tratan tan mal que el pobre Gue-

rrero escribe en su cuadernillo de memorias: "Con haber andado entre turcos y árabes no tuvimos pesadumbre ni peligro como en Francia". Regresa, por fin, a la patria y lo meten en la cárcel, porque había dejado deudas con la impresión de su "Liber Vesperarum", que hizo durante su estancia en Roma...

EL PUESTO DE FRANCISCO GUERRERO EN LA POLIFONÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

El buen ánimo de Guerrero, su resignación y su arte le sirvieron de lenitivo. Sabemos sus cuitas porque él mismo nos las cuenta en un cuadernito: es posible que no fueran muy distintas de todas las demás que aquejaban a sus compañeros por sus mismos años, y ya hemos visto que, en cuanto a los regímenes interiores de las capillas, ni en las de Toledo y Málaga eran mejores ni peores que el que reinaba en la pontifical capilla. El gran músico y buen hombre redactó un librito que está pidiendo la reedición para los amantes de Libros Raros y Curiosos, como se denominaba cierta edición madrileña, todos cuyos volúmenes son hoy más raros todavía. No se conoce exactamente la primera edición del "Viaje de Hierusalem", como se titula el escrito de Guerrero, pero hay un Juan Navarro, impresor en Valencia, que ya publicó una (de no haber sido esa la "princeps") en 1590. La que Mitjana sigue al pormenor es de trece años más tarde, lo cual parece indicar que el librito tuvo bastantes lectores. (4)

De otras fuentes se sirve el gran musicólogo malagueño para trazar la biografía de Francisco Guerrero, y no son menos interesantes los informes que sobre él y sus coetáneos ofrece el pintor, paisano suyo, Francisco Pacheco, también metido a escritor y bibliógrafo, en su "Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones". Pacheco, que fué el suegro de Velásquez, hace aquí el papel de un Vasari, sin que pueda decirse que todos los biografiados por el insigne italiano fuesen de mayor prosapia que los trazados por el sevillano, e incluso éste lo hizo a pluma y a pelo, con lo que se conserva la efigie (ya dice él: "verdaderos retratos") del gran polifonista.

Hijo de pintor, y educado entre músicos y pintores, Guerrero fué más tarde motivo de los altos conceptos que le dirige Lope de Vega, así como los ya citados de Espinel, por los cuales se ve que pese a la

(4) Rafael Mitjana: Francisco Guerrero (1528-1599), Estudio crítico-biográfico, Madrid, 1922.

indiscreta opinión del Emperador (que en este punto y en el de su falta de aprecio por Morales no estuvo a la altura de las circunstancias, en lo que pudo corregirle su hijo, el segundo Felipe), los grandes de su época, grandes quiero decir por su talento, lo pusieron en el rango de un Orlando di Lasso, un Marenzio, un Horacio Vecchi (y era mucho decir entonces) y, sin duda, de par con Tomás de Victoria, su sucesor inmediato.

Pacheco escribió su libro en Sevilla, durante el año 1599, el mismo en que murió Guerrero, y por la suerte de las cosas no fué impreso hasta cerca de trescientos años después por uno de esos raros y curiosos bibliófilos andaluces que han dejado constancia de su saber, agudo y sonriente, en una porción de menudas publicaciones. Pacheco y Guerrero tal vez sintieron entonces calentarse sus huesos con cierta satisfacción; pero en medio de los sinsabores de su vida, el músico tuvo a lo menos la indemnización que, entonces como ahora, supone ver sus obras impresas. Las de Guerrero salieron de las prensas italianas, francesas, de las de los Países Bajos, y, por supuesto, de las españolas, el caso más raro de todos, porque en España se imprimía entonces muy poco: no tanto por culpa de los impresores, sino porque los músicos, incluso los grandes, no querían imprimir sus obras por temor a que se las copiasen o robaran, en lo cual pudieron tener razón, pero con gravísimas consecuencias, porque mientras que los historiadores, tiempo adelante, pudieron encontrar multitud de textos en otros países, solamente hallaron muy pocos en España, lo cual fué una de las causas de que la historia de la música española haya estado tan mal conocida hasta hace poco, cuando se han podido rebuscar por los archivos de los conventos y de las catedrales infolios y manuscritos. Paulatinamente se van imprimiendo, y, así, el mundo musical va enterándose con asombro de que en tiempos de Cervantes, Lope de Vega y Calderón, y antes y después, había en España una música que rayaba a la misma altura que su novela y su teatro. No solamente música sagrada, porque recordaré que el siglo XVI fué el de los vihuelistas, ese arte de tan corta duración (en sus testimonios exteriores) como refinamiento, y es, además, en la música instrumental, el siglo de Antonio de Cabezón, de quien descende el arte de variar los temas que se extendió por Inglaterra, donde Cabezón estuvo acompañando a Felipe II, y por Nápoles, donde el maestro burgalés dejó escuela, que más tarde se extendería a la gran música romana de órgano, comenzando por Frescobaldi, y en Roma, donde se imprimió el tratado, valiosísimo, de Diego Ortiz, el toledano, sobre la música de violas. Y fué también el siglo

XVI el siglo de Francisco Salinas, el de la música extremada, cantado por fray Luis de León. Ciegos los dos músicos —y la ceguera es de tradición en ese arte—, Cabezón tuvo la suerte de que su hijo transcribiera sobre el papel sus inspiraciones, y por ello puede ejecutarse hoy toda su obra, habida cuenta del crédito, no reconocido nunca, que la labor del hijo pudo tener, aparte de su fidelidad. Salinas no tuvo esa suerte. Sólo se sabe de su arte lo que dice Luis de León y completa Vicente Espinel con referencia a sus especulaciones en varios sectores. De su altura podemos tener idea, felizmente, porque se han conservado sus siete libros sobre música, que Salinas escribió en latín, y que, aún hoy, son de un interés extremado.

El primer viaje de Guerrero a Roma, en 1581, lo dedica a conocer a los grandes colegas italianos como Palestrina, y españoles como Victoria, que era un joven compositor, a la sazón, ya distinguido. La publicación de su segundo Libro de Misas es de ese tiempo. Mitjana piensa que Guerrero colaboró en la preparación del segundo libro de "Laudi Spirituali" de Francisco Soto de Langa, que apareció en 1583, al año siguiente del Libro de Misas de Guerrero, y una prueba de esta colaboración para el musicólogo malagueño sería una de las piezas antedichas, que están basadas en los "Soliloquios Amorosos de un Alma de Dios", de Lope de Vega, escritos en uno de sus momentos de gran fervor religioso que le llevaron a su ordenación como sacerdote. Unos Motetes de Guerrero, compuestos entre cuatro y ocho voces, están dedicados al Papa Pío V. En el año indicado regresa a Sevilla, despidiéndose de Gregorio XIII, a quien tal vez conoció cuando solamente se llamaba Hugo Buoncompagni, y que estuvo en España como legado pontificio de Pío IV.

El viaje "de" Jerusalén, como entonces se decía, ocurre en el año 1588. Tras de todas sus aventuras, Guerrero, ya al borde de la vejez, sigue trabajando en su puesto sevillano y aún se dispone, con buen ánimo, a emprender nuevos viajes a Roma y a la Tierra Santa. Pero el 8 de noviembre de 1599, terminando el siglo, le sorprende la muerte. Tenía, entonces, setenta y dos años.

VICTORIA O EL FIN DE UNA ÉPOCA

Durante su permanencia en Roma, Francisco Guerrero conoció a un músico joven, nacido en tierras de Avila hacia 1545, según se estima, y que entonces debía tener, si la fecha es cierta, alrededor de sus treinta y siete años. Eruditos recientes dan la fecha de 1548 para el

nacimiento de Tomás Luis de Victoria, pero no sabemos todavía con qué grado de certidumbre, que, en todo caso, no altera las circunstancias relativas al gran músico, el tercero y el último de la trinidad de polifonistas máximos de España. Por la suerte común a casi todas las "victorias" en los terrenos en que suelen producirse, en la guerra, en la política o en el arte, parece que ese suceso triunfal señale el fin de una época y el comienzo de la nueva que va a seguirla. La victoria final del arte en la polifonía española en el siglo XVI es, al mismo tiempo, la señal de su decadencia, vencido ese arte soberbio por el enemigo pequeño del que nadie podía suponer en su época que hubiese de ser el David, imberbe y pujante, que diese en tierra con el gigante ya cercano a la menopausia.

Extremando la manera de decir las cosas, aunque su sentido sea enteramente cierto, puede decirse que el arte secular de la música para voces solas murió, o quedó paulatinamente derrumbado al llegar el siglo XVII, a manos de la guitarra. La música monódica, en el laúd, la vihuela o la guitarra va a suceder, por su economía de medios de ejecución y por su capacidad para intensificar los "efectos de la palabra", a la gran música coral, intrincada, grandiosa, difusa y difícil. Arte "arquitectónico" el de la gran polifonía, mientras que la nueva melodía acompañada resultaba ser un arte humilde, fácil, expresivo y poético, no susceptible de vastas construcciones sonoras, pero apropiada para el drama, al que los tiempos del estilo barroco tendían. La gran polifonía franco-flamenca decae tras Orlando di Lasso. La italiana, con Palestrina. La gran figura de Monteverdi se yergue entonces en toda la potencia de su invención y de su capacidad expresiva. A Monteverdi sigue un huracán de hombres geniales que afirman en Italia el arte nuevo de la "opera in musica", cuya semilla germinal está en la canción ejecutada por una voz sola con el modesto acompañamiento de unas cuerdas tañidas. Con cierta elegancia que recuerda los tiempos ya periclitados en el laúd, o con una simplicidad, a veces ramplona, pero llena de savia popular, en el rasgueado guitarresco.

Uno de los más insignes estudiosos de nuestra música renacentista dice que cuando se conozcan las obras de Guerrero podrá verse que no van en zaga de las del propio Victoria, pero en éste se resume todo aquel período de esplendor de la polifonía española. Contemporáneo de Palestrina, que le llevaba alrededor de veinte años (tampoco se sabe con exactitud el año de su nacimiento, en el suburbio romano de Praenestre), tal vez recibió Victoria alguna lección del admirable italiano, lo cual habría sido dárseles en reciprocidad de las que Palestrina

pudo recibir de Morales: en todo caso, la lección de sus ejemplos, en sus obras, sin que suponga ésto una relación directa y aplicada de discípulo a maestro.

Nuestros tres máximos polifonistas se habían destacado ya desde muy jóvenes en sus maestrizgos de capilla, en la tierra natal. La reputación del abulense (al que Pedrell hace discípulo de Escobedo, en Segovia) llega a los oídos de Felipe II, y el rey lo pensiona para que marche a Italia. Allí está Victoria durante trece años. Su obra se desarrolla en esa época central de su vida por los años en que desempeñaba el puesto de maestro de Capilla de San Apolinar, en un tipo de arte cercano al del modelo palestrino, que hizo decir a sus coetáneos que Victoria estaba "chiamato la scimia del Palestrina", es decir, el mono de imitación del gran maestro. La comparación parece un tanto indecorosa, según nuestra manera de entender las cosas; pero no lo era en su época. Ernest Robert Curtius viene a tranquilizarnos en su párrafo sobre "The Ape as Metaphor", en la reciente traducción al inglés de su libro sobre literatura europea en la Edad Media y su sucesión hasta los tiempos barrocos (5). Un empleo metafórico ya con cierto retraso, porque se le ve aparecer abundantemente en los siglos XII y XIII. Más tarde, los italianos llamaron a Giotto, Ghiberti y sus discípulos, y aún al arte mismo "lo scimia della natura", que nosotros hubiéramos encontrado más elegante decir "el espejo". Pero incluso Jean de Meung, uno de los autores del "Roman de la Rose", se da a sí mismo este título muy contento. Shakespeare se lo da a Julio Romano y Boileau se consideraba como el "singe de Bourdaloue".

La idea de nuestros maestros musicólogos de que un arte típicamente español como técnica y sentimiento aparecía ya claramente con Morales, el primero; continuaba con Guerrero y llegaba a su ápice con Victoria (el Ribera, el Zurbarán, el Greco de la familia musical, si es que puede decirse), tal vez sea cierta en líneas generales, pero solamente en esos grandes rasgos. De Morales se ha visto que sus contemporáneos lo encontraban poco menos que un compositor extranjero; de Guerrero, que era un imitador en exceso de los flamencos; de Victoria que seguía los pasos de Palestrina. En este afán de nacionalismo estrechamente patriótico (el lado grande habría consistido en demostrar su universalidad), entran algunos errores graves. Pedrell hizo la base de sus teorías al famoso motete "O vos omnes", que atribuido a Morales, le parecía ya de un acento español indudable. Pero Pedrell,

(5) Ernest Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*, Londres, 1953.

en su edición de las obras de Victoria (1894), se limitó a reproducir literalmente las transcripciones hechas por don Hilarión Eslava sobre copias manuscritas que existen en el Monasterio del Escorial. En uno de los volúmenes, el motete "O vos omnes" está atribuido a Morales en el índice de las obras contenidas; pero al llegar la pieza se ve atribuída a Victoria. Puesto a elegir, Eslava optó por Morales, y Pedrell siguió su criterio. Ninguno de ellos había examinado la edición "princeps" de las obras de Victoria publicada por Antonio Gardano en 1572, donde se encuentra el motete en cuestión. Es el "scholar" americano Robert Stevenson quien, al haber examinado esa vieja edición de las obras de Victoria, resuelve decisivamente el litigio, a menos que no se demuestre que Victoria "parodiaba" el estilo de Morales conforme lo hacía con alguna de sus misas. Pero este término de la "Misa paródica" significa otra cosa y es, en rigor, un concepto antaño reverente, hoy peyorizado, cuyo cambio de sentido también conviene tener en cuenta.

Entre tanto, la emperatriz viuda, doña María, hermana del rey Felipe, decide regresar a Madrid en 1578 e ingresar con su hija en el monasterio de las Descalzas Reales, recientemente fundado. Victoria, que se hallaba cansado de su oficio de compositor (y así se lo dice al rey en la dedicatoria de uno de sus libros de misas polifónicas), renuncia a sus cargos romanos y decide unirse al séquito de la emperatriz. No se sabe con certeza en qué año llegó Victoria a Madrid, pero como hay ediciones de sus obras en Roma en 1581, 83 y 85, es probable que siguiese en la ciudad pontificia para vigilar su impresión. La reina María no entra en el convento hasta 1584, y dos años después está Victoria como maestro de capilla en el regio monasterio madrileño.

A la muerte de la emperatriz, diecisiete años después, en 1603, hereda una de las prebendas por ella testadas y Victoria pasa al cargo de organista, modesto, pero tranquilo, casi olvidado de sus coterráneos. Ese año señala la última edición de sus misas. Ocho años más desempeña su cargo de organista y en agosto de 1611 muere. ¿En qué día? Tanto Mitjana como Pedrell citan "documentalmente" la fecha, pero lo hacen con veinte días de diferencia. Apenas importa. Victoria fué enterrado en el propio convento; sin embargo, no se ha podido encontrar rastro de su sepultura. Allí se enterró también la gran época de la música española, que desde entonces va a orientarse por otros rumbos que la llevarán preferentemente a la escena. Es otro mundo, otra época, otra sensibilidad, otros gustos. Suele decirse que está llegando una época de transición que renovará las artes españolas, tras de Felipe III,

a quien Victoria alcanza todavía para dedicarle la edición de sus obras de 1600. Y viene en 1605 el admirable "Oficio de Difuntos", inspirado por la muerte de la emperatriz, que Victoria hizo imprimir en Madrid. Recordando el grave ambiente de la capilla de las Descalzas Reales, su aspecto rico y solemne, pero sombrío, se comprende que fuera el marco adecuado para esas inspiraciones postreras del último de los grandes músicos españoles.

LA IRRADIACIÓN DE LA POLIFONÍA EN AMÉRICA

Muchas gentes europeas, que por lo regular no tienen ni noción de los asuntos de América, se extrañan cuando se les dice que no existe todavía una carretera que llegue desde "el helado al ardiente polo", o sea, desde Alaska hasta la Patagonia: la carrera transcontinental, en la que México trabaja adelantando los tramos. La falta, o atraso, de una vía de comunicación tan importante al través de las Américas, es simbólica. ¿Existe una historia de la cultura interamericana en todos sus aspectos? Cada país de la América española, que es donde hay una mayor diversidad, se ha preocupado por hacer la historia de sí propio, de su literatura; de sus artes, más moderadamente.

Pero, aunque el idioma sea el mismo, las fronteras políticas son como murallas de la China. A pesar de las diferencias locales, la música indígena o precolonial, es también un vasto idioma en el cual convendría que se nos explicase en qué consiste la unidad y en dónde están las diferencias. Se habla del "español de América". ¿No es una y la misma música la que llegó juntamente con el idioma? Sobre todo con la lengua latina que era la de la Iglesia, primer motor de la cultura espiritual del continente. La unidad de esa aportación, en sus primeros tiempos, supone la misma unidad en las bases de la cultura musical hispanoamericana (Brasil, inclusive); pero hay variedades, según que fuese el clero regular el que aportase su música, en su mayor parte polifónica, o si fueron los franciscanos, quienes no practicaban este arte, o los jesuitas, que tenían una modalidad especial en sus enseñanzas. Ninguna historia de la música existe en América de una manera general y comprensiva. Sólo ensayos parciales, en un tono cuyo horizonte estrecha el concepto nacionalista.

Las monografías históricas desdeñan (o ignoran) los comienzos de la música en cada país americano y salen del paso aludiendo a tal cual fraile predicador o tal cual otro que enseñaba el canto gregoriano a los indígenas o les mostraba instrumentos que ellos reproducían rápidamente,

dándose por suficiente el decir que el comienzo de la transculturación musical desde Europa consistió, primero, en la música de iglesia, después en la música popular, de salón y de escena. De ahí se pasa, como si todos estuviéramos en el secreto de la clase de música que se practicaba en el siglo XVI y aún en el siguiente, a describir sus orígenes, reales o supuestos, si no se da también por entendido que había una música aborígen que fué destruída por los predicadores y que se sustituyó o se prostituyó con las aportaciones hispánicas.

Todo eso supone falta de seriedad en el concepto que el historiógrafo tiene de la materia que debe explicar. Más cierto es, todavía, que ignora casi totalmente dichos comienzos, no por su culpa, sino por falta de datos. La historia de la música aborígen, de la que sólo existen monografías más o menos detalladas, frecuentemente más literarias que científicas, se escribe sin certeza suficiente en los datos, ni método científico propiamente dicho. En descargo de los historiadores, muchos de ellos muy dignos de aprecio, hay que decir que la labor de investigación y de recopilación de materiales está aún en mantillas. Por razones políticas o impolíticas, se hace casi quimérico pensar en un trabajo coherente que no esté limitado por las fronteras artificiales que actualmente existen. Un equipo internacional de investigadores debería operar sin dificultad desde la zona sudeste de los Estados Unidos a México, Guatemala, llegando hasta Perú y Bolivia. ¿Es ese el caso? Otro equipo podría trabajar desde Perú y la altiplanicie boliviana hasta el sur del Continente. Faltan investigadores preparados que conozcan los procedimientos más modernos y mejor metodizados en la recopilación de materiales, luego en su clasificación.

La segunda parte, es decir, la historia de la música colonial, está encerrada, como la de España hasta hace pocos años, en los archivos de las catedrales y otros templos. Mientras no se sepa qué es lo que existe en sus bibliotecas, cuáles son sus folios y libros de coro, mientras no se proceda sistemáticamente a levantar un catálogo de riquezas, avaramente atesoradas o inconscientemente desperdigadas (si no perdidas), no se podrá hablar más que de vaguedades. Tanto es así que, comprendiéndolo los musicólogos europeos que se interesan por los comienzos de la música colonial en América, han intentado formar una entidad dependiente de la Biblioteca Nacional de París, titulada "Repertoire International des Sources Musicales", a fin de ver si sus "equipos" de investigadores logran entrar en los archivos civiles y eclesiásticos y catalogar lo que tienen.

Para empezar por México, que es el país que tiene más avanzada

la construcción de su carretera interamericana en el sentido material y en el cultural, comienza a poderse ver alguna luz. Creo que gran parte del archivo de la catedral de Puebla está fotografiado; pero no sé si en el de Guadalajara, alguna otra población del norte y el de la catedral de la Ciudad de México, D. F., se dan facilidades a los investigadores que quieren saber dónde se hallan documentos que se conocen desde antaño, aunque solamente por referencias.

La importancia fundamental en esta labor de acopio es que del conocimiento de sus manuscritos, verdaderos tesoros en algunos casos, sale toda la historia de la música en el período colonial, desde la irradiación ("le rayonnement", dirían los franceses) de la gran polifonía española del siglo XVI. Desde el excelente, aunque compendioso ensayo de Gabriel Saldívar (6), hasta el titulado "Music in Mexico" (7), de Robert Stevenson, recientemente publicado en los Estados Unidos, se ha ido avanzando algo en el conocimiento de la clase de polifonía que trajeron los eclesiásticos españoles a México, y su continuación, en esta tierra, por compositores que unas veces se saben que son españoles y otras parece que sean del país.

El primer volumen del "Tesoro de la Música Polifónica en México", que acaba de aparecer por la solicitud del Instituto Nacional de las Bellas Artes, es el primer jalón puesto en el gran camino de la cultura interamericana, que, para dar comienzo por el principio, ha de ser la historia de la cultura mejicana en primer lugar. Hay en México, y en ese volumen lo demuestra, tesoros de música polifónica, apenas catalogados y sin duda no puestos todavía a la luz de la transcripción en notación moderna, porque esa es obra de especialistas consumados. Le toca en suerte a Jesús Bal y Gay dar a conocer (en magnífica edición) el contenido del código que se guarda en el hoy Museo Colonial del Carmen, antiguo convento situado en la también hoy llamada Villa Obregón. La pericia de Bal en este género de menesteres está reiterada por sus transcripciones del Cancionero de Upsala hecha por el Colegio de México y de las otras páginas gustosas de la polifonía profana. (8)

Las que contiene el código del Convento del Carmen son de música religiosa exclusivamente. Sirve de enlace entre la polifonía española

(6) Gabriel Saldívar: *Historia de la Música en México (Epocas precortesiana y colonial)*, México, 1934.

(7) Robert Stevenson: *Music in Mexico*, Nueva York, 1953.

(8) Jesús Bal y Gay: *Cancionero de Upsala*, Introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. México, 1944. Idem, *Romances y Villancicos Españoles del Siglo XVI*, México, 1939.

y la mejicana la gran figura de Francisco Guerrero. Luego siguen tres nombres de compositores que trabajaron en México: Fernando o Hernando Franco, Juan de Lienas y Francisco López (y Capilla, ya en el siglo XVII). De Hernando Franco ha podido restituirse su personalidad a la Península; no así la de Juan de Lienas, que, con su persona, permanece en el misterio (de Pola de Lena, de Llanes). Sea cual fuere el accidente de su nacimiento, lo importante es que los tres pertenecen de hecho a la música mejicana. El paso dado con este volumen es trascendental en la historia, no sólo de la cultura mejicana, sino de todo el Continente. Comenzamos a conocer su calidad artística porque entidades como el Coro de Madrigalistas ha interpretado algunas páginas de la transcripción de Bal. Ahora se pisará más en el terreno firme al hablar de nuestra historia.

México, 1953.

FE DE ERRATAS: *En la primera parte del presente artículo de Salazar, aparecida en nuestro número anterior (pág. 17, línea 21), donde dice "entre el tierno Francisco Morales, su sucesor", debe decir: "entre el tierno Francisco Guerrero, su sucesor".*

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

NOTICIAS

PRÓSPERO BISQUERTT OBTUVO EL PREMIO NACIONAL DE ARTE 1954

Durante el mes de julio, el Jurado que discierne este galardón destacó la personalidad de Bisquertt, otorgándole esta máxima recompensa. Dicho Jurado estuvo integrado por el Rector de la Universidad de Chile y por los compositores René Amengual, Héctor Melo Gorygoitia, Carlos Melo Cruz y Héctor Carvajal. Ahora reseñamos brevemente este evento, ya que el próximo número de nuestra Revista publicará extensos estudios sobre Bisquertt por musicólogos chilenos.

* * *

HÉCTOR CARVAJAL Y LA ORQUESTA DE CÁMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

Recientemente, este destacado miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile ha sido contratado por la Universidad de Concepción para dirigir la Orquesta de Cámara dependiente de ese plantel. Es de todos conocida la excelencia alcanzada por los Coros Polifónicos de esa ciudad, que dirige Arturo Medina, reconocida ya internacionalmente. Esperamos que la valiosa iniciativa que constituye la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, bajo la guía de Héctor Carvajal, sea un primer paso serio hacia una futura madurez que pueda sumarse a la ya alcanzada por los Coros.

* * *

NOTA: El material informativo de la presente Crónica, salvo escasas excepciones, fué cerrado por nuestra Revista alrededor del 15 de junio y toda fuente de información posterior a esta fecha será incluida en el próximo número.

DANZA

TEMPORADA DEL BALLET DEL INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

Se ha iniciado con la reposición de *Carmina Burana*, el ballet-oratorio de Carl Orff, el cual se sigue aún representando con el éxito que

alcanzó el año pasado. La tónica general de la coreografía de Uthoff, sobre un plano de medias tintas y nobleza interior, sumada a la partitura de Orff, rica en detalles insólitos para el público, en una mezcla gregoriano-frívola y, finalmente, la escenografía y vestuario, a cargo de Roessner, hacen de *Carmina Burana* un espectáculo que ha tomado al público por su eficacia.

Con respecto a los próximos estrenos del Cuerpo de Ballet que dirige Uthoff, Malucha Solari ensaya su coreografía propia para la partitura *Façade*, del compositor inglés William Walton. Este constituirá el primer estreno del año del Ballet del Instituto, para seguir con una coreografía de Uthoff, *Allotria*, con música de Johann Strauss.

Creemos de interés consignar ahora algunos datos sobre el primer estreno del año, *Façade*. Malucha Solari, que perfeccionó sus estudios por varios años en Europa, tuvo oportunidad de ver, entre numerosas obras estrenadas en el tiempo de su permanencia en Inglaterra, la versión original de *Façade* que Walton compuso para los poemas de Edith Sitwell y que estrenó el Sadler's Wells Ballet, con coreografía de Ashton. Así fué como Malucha Solari se interesó por la idea de *Façade* y decidió crear su propia obra, con libreto escrito por ella misma. Se trata de una farsa, que se baila con una suite de danzas populares y de salón. Malucha Solari hizo una selección de las danzas de Walton, a fin de dar la necesaria ilación a su propio argumento. Se trata, pues, de un ballet distinto al presentado por el Sadler's. El ambiente es liviano y se desarrolla en una fiesta de disfraces.

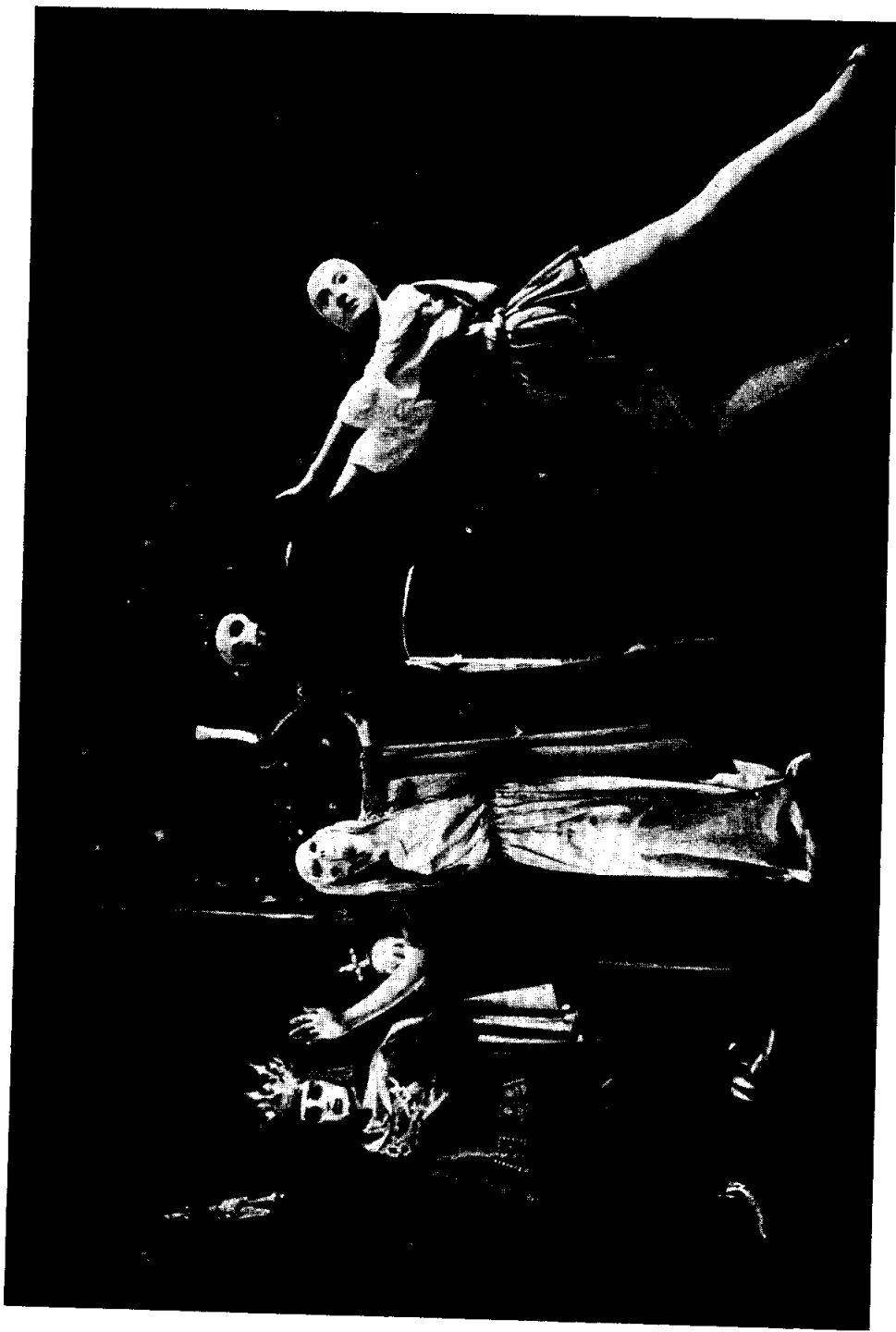
Con respecto al siguiente estreno de este año, *Allotria*, con coreografía de Uthoff, en nuestro próximo número consignaremos detalles.

Finalmente, las actividades del Cuerpo de Ballet del Instituto se han visto realzadas por el regreso al país de algunos de sus elementos más destacados. Nos referimos tanto a Alfonso Unanue como a Patricio Bunster, quienes desarrollaron una brillante actividad fuera de Chile en materias de su especialidad. Unanue ha sobresalido siempre por sus actuaciones como bailarín y por su espíritu de búsqueda. No dudamos que sus recientes experiencias en el extranjero le habrán significado un evidente perfeccionamiento.

Por otra parte, es interesante anotar desde ya que Patricio Bunster ha sido nombrado Subdirector del Ballet del Instituto, designación que es un positivo aporte a las posibilidades de tal agrupación.

BALLET CLÁSICO VADIM SULIMA

Después de su jira al Sur, efectuada en el mes de enero, este con-



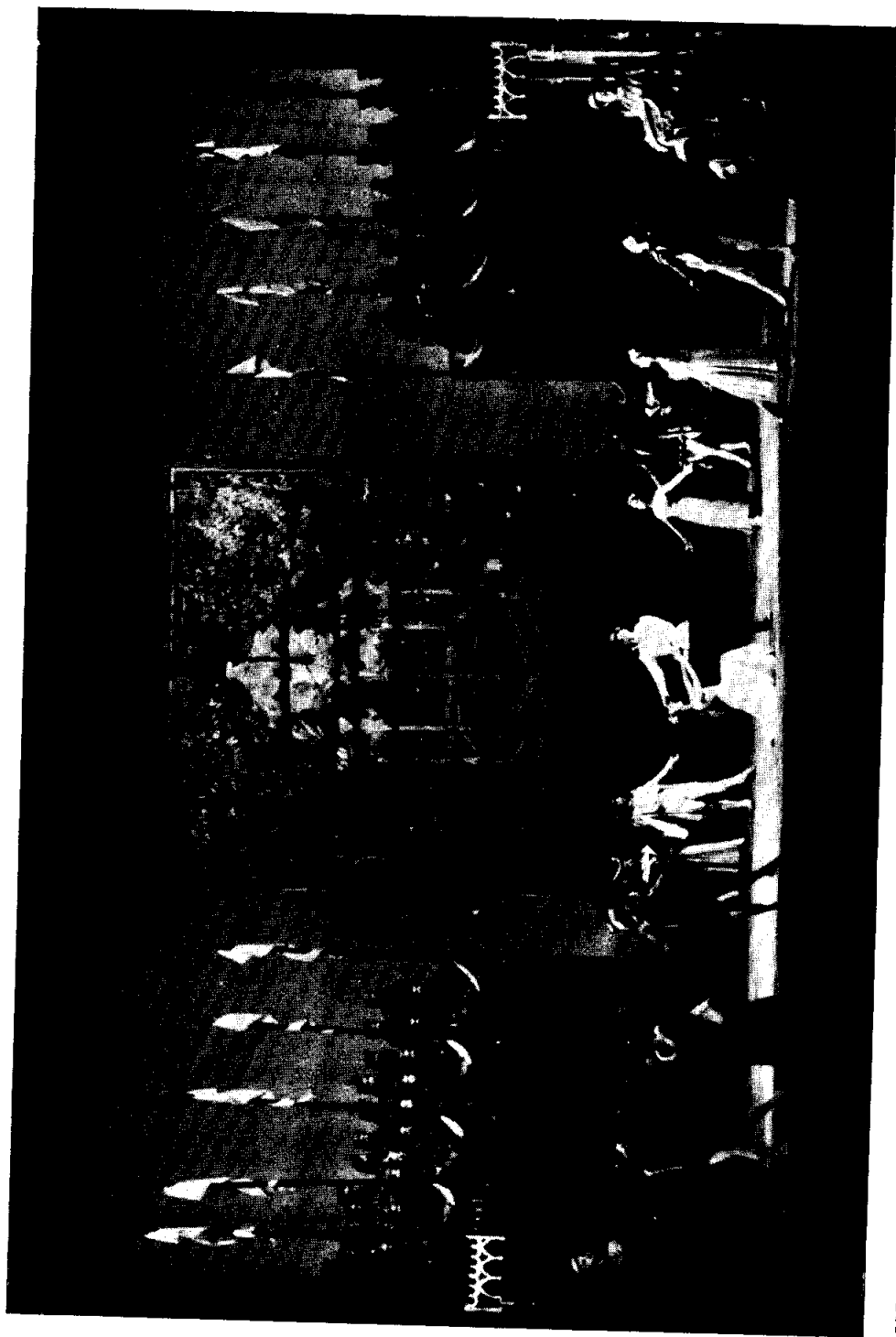
CARMINA BURANA.—Ballet-Oratorio de Carl Orff.

Coreografía: Ernst Uthoff.

Escenografía y Vestuario: Thomas Roesner.

Iluminación: Oscar Navarro.

Ballet del Instituto de Extensión Musical,
Universidad de Chile.
Teatro Municipal, Santiago, 1953.



CARMINA BURANA.—Ballet-Oratorio de Carl Orff.

Coreografía: Ernst Uthoff.

Escenografía y Vestuario: Thomas Roesner.

Iluminación: Oscar Navarro.

Ballet del Instituto de Extensión Musical,
Universidad de Chile.

Teatro Municipal, Santiago, 1953.

junto realizó presentaciones en Valparaíso con *La Noche de San Juan*, coreografía de Sulima y partitura de Salvador Candiani. Actualmente, este grupo está realizando matinées los días domingo en el Teatro Municipal, a precios populares y con un programa integrado por selecciones de *El Lago de los Cisnes* y *Bacanal*, con música de Tschaikowsky y Gounod, respectivamente. Asimismo, ha presentado nuevas funciones de *La Noche de San Juan*.

BALLET ZSEDENYI

Este maestro húngaro trabaja actualmente en la preparación de ballets que proyecta presentar en fecha próxima en el Teatro SARCH. Uno de ellos, *El Peine de Oro*, basado en nuestro folklore, cuenta con libreto de René Zarsosa y escenografía y vestuario de Claudio di Girolamo. Finalmente, el estreno restante lo constituye *El Príncipe Tallado en Madera*, con partitura de Béla Bartók.

NUEVA AGRUPACIÓN DE BALLET

Formada recientemente por la maestra argentina Elina Molina, contará con la colaboración de Raoul Malachowski, Mariette van Kelst y Donat van de Velde. Elina Molina posee Academias de Danza en Mendoza, San Juan, San Carlos y Buenos Aires y en nuestra capital proyecta preparar coreografías sobre algunos temas de esencia chilena.

CORO UNIVERSITARIO DE LA U. DE CHILE

Este conjunto, que dirige Mario Baeza, ha celebrado recientemente su noveno aniversario. Como un ejemplo de la actividad variada del Coro Universitario, creemos de interés detallar su labor del presente año:

En Santiago.—En el terreno de lo sinfónico coral, sin duda lo más importante realizado hasta el momento ha sido la reposición del oratorio ballet *Carmina Burana* que, semana a semana, durante dos meses, ha estado presentando en el Teatro Municipal.

Asimismo, el Coro ha ofrecido, casi semanalmente, conciertos de música *a cappella* en las diversas Escuelas universitarias, locales escolares y en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Viajes a provincias.—Tres han sido los principales durante este año. Con motivo del vigésimo aniversario del Coro de Concepción,

en abril pasado, el Coro viajó a esa ciudad, donde, junto a la Orquesta Sinfónica y al Ballet, ofreció cuatro representaciones de *Carmina Burana* en una sola semana. Al mismo tiempo, viajó a las localidades cercanas de Lota, Coronel y Huachipato, dando conciertos a cappella a los mineros, escolares y público en general.

En los días del 21 de mayo el Coro se trasladó a Linares, Talca y Curicó, donde, además de ofrecer como siempre varios conciertos al aire libre y en recintos cerrados, contribuyó a solemnizar las celebraciones de esta fiesta nacional.

Finalmente, el sábado 26 y el domingo 27 de junio, viajó a Viña del Mar, donde presentó dos funciones completas de *Carmina Burana* y una primera parte del *Oratorio* para los escolares. Ofreció, además, dos conciertos a cappella en el Teatro Real de Valparaíso y en el Aula Magna de la Universidad Santa María.

Iniciativas y proyectos.—Con motivo del Festival de Arte Universitario organizado por la Universidad Católica, iniciativa que el Coro acogió con entusiasmo y a la cual también adhirió, se ofreció una función especial de *Carmina Burana* y tres conciertos al aire libre en diversas plazas de Santiago.

Con la colaboración de diversos conjuntos corales y grupos folklóricos, el Coro Universitario ha organizado una "Temporada de Conciertos Corales y Folklore Internacional" que tiene por objeto dar a conocer algo de la enorme riqueza que en materia de danzas y cantos populares, como también de conjuntos corales, tenemos actualmente en Chile. Hasta el momento, esta Temporada, que hará uso de todos los iunes comprendidos entre el 5 de julio y el 18 de octubre, cuenta con la participación de los siguientes grupos:

12 de julio, Coro Universitario; 19 de julio, Coro de los Niños Cantores; 26 de julio, Coro de Cámara de Valparaíso; 2 de agosto, Grupo Folklórico Alemán; 9 de agosto, Coro de la Universidad Católica; 16 de agosto, Grupo Folklórico de Estados Unidos; 23 de agosto, Coro Alpino Italiano; 30 de agosto, Coro del Puerto de San Antonio; 6 de septiembre, Grupo Folklórico Latinoamericano; 13 de septiembre, Coro Singkreiss; 20 de septiembre, Grupo Folklórico Catalán y Grupo Folklórico Israelita; 27 de septiembre, Coro de la Escuela Técnica N° 2 y de la Escuela Normal N° 2; 4 de octubre, Grupo Folklórico Escocés y Grupo Folklórico Suizo; 11 de octubre, Coro del Colegio S.S. C.C. y Coro del Dunalastair; 18 de octubre, Grupo Folklórico Húngaro.

Entre los proyectos de este año podemos citar algunos que ya están bastante adelantados en su preparación: 1) Concierto de Música Fran-

cesa, que comprende un panorama desde Guillaume de Machault hasta Ravel; 2) *Oratorio de Navidad*, de J. S. Bach; 3) Ensayos de *El Mesías*, de Händel, con el objeto de reponerlo en 1955, para el décimo aniversario del Coro Universitario.

La organización coral universitaria.—Dentro de la tarea de difusión coral que realiza el Coro Universitario, es parte importante la labor que efectúan los coros afiliados a la Organización Coral Universitaria.

En este sentido, se trata de formar o perfeccionar los conjuntos ya existentes en diversas escuelas universitarias, tales como Arquitectura, Pedagógico, Ingeniería, Medicina, etc.

Actividades extracorales.—Junto a toda esta actividad coral, el Coro lleva a cabo, en la medida de sus posibilidades y por intermedio de su Comité de Cultura, otras manifestaciones artísticas: audiciones y conferencias musicales, actividades de tipo folklórico y exposiciones de pintura y escultura que, en cada uno de sus viajes a provincias, lleva consigo como un complemento a sus conciertos corales.

Del mismo modo, mantiene, a través de su Departamento de Radio-Transmisiones y Propaganda, cinco audiciones radiales semanales por diferentes emisoras de la capital.

Junto a ésto, el Archivo del Coro proporciona material de partituras a innumerables conjuntos a lo largo de todo el país, lo que representa un definitivo aporte a la selección y unificación del repertorio coral chileno.

* * *

SERVICIO DE RADIODIFUSIÓN DEL INSTITUTO

En la actualidad, se está realizando la serie de transmisiones en grabación magnética de la totalidad de conciertos que comprenden las Temporadas Sinfónica Oficial y de Música de Cámara. Creemos de interés transcribir a continuación un panorama detallado de la programación:

En Santiago: sábado, 15.30 hrs., CB 82, Radio "Del Pacífico"; domingo, 10.45 hrs., CB 114, Radio "Corporación"; domingo, 13.45 hrs., CB 66, Radio "Chilena"; domingo, 22.30 hrs., CB 76, Radio "Cooperativa Vitalicia"; martes, 14 hrs., CB 57, Radio "Sociedad Nacional de Agricultura"; martes, 15.30 hrs., CB 130, Radio "La Americana (otras transmisiones)"; jueves, 15.30 hrs., CB 130, Radio "La Americana" (otras transmisiones).

En provincias: Radio "El Salitre" de Iquique; Radio "El Tiempo" de Iquique; Radio "Libertad" de Antofagasta; Radio "Atacama" de Copiapó; Radio "La Serena" de La Serena; Radio "Norte Verde" de Ovalle; Radio "Chacabuco" de Quillota; Radio "Cooperativa Vitalicia" de Valparaíso; Radio "Universidad Santa María" de Valparaíso; Radio "Valparaíso" de Valparaíso; Radio "Unión de Recreo" de Valparaíso; Radio "Rancagua" de Rancagua; Radio "El Cobre" de Rancagua; Radio "Manuel Rodríguez" de San Fernando; Radio "Condell" de Curicó; Radio "Lircay" de Talca; Radio "La Discusión" de Chillán; Radio "El Sur" de Concepción; Radio "Los Angeles" de Los Angeles; Radio "Cautín" de Temuco; Radio "Sur" de Valdivia; Radio "Sago" de Osorno; Radio "Llanquihue" de Puerto Montt; Radio "La Voz del Sur" de Punta Arenas.

* * *

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

Durante el presente año, con excepción de sus actividades docentes, sus labores extraordinarias de conciertos y difusión musical han quedado supeditadas a las gestiones para obtener la construcción de un nuevo edificio adecuado para las necesidades del plantel. Actualmente, existe un proyecto aprobado y sancionado por el H. Consejo Universitario y apoyado por el señor Rector, lo cual asegura el éxito y la efectividad de dicho proyecto. Por lo mismo, el H. Consejo Universitario aprobó lo solicitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en el sentido de suprimir las vacaciones de invierno tradicionales y poner término al año escolar a fines de noviembre próximo, para proceder lo antes posible a la demolición del actual edificio.

*

Otra noticia de interés es la formación de un elenco profesional de ópera con el auspicio del Conservatorio, al cual se irán agregando los alumnos del Departamento de Ópera del establecimiento, con el fin de tener un cuadro estable y eficiente que represente obras de este género musical. Entre los artistas que forman este elenco podemos nombrar a Clara Oyuela, Ria Focke, Blanca Hauser, Angélica Montes, Marta Rose, Genaro Godoy, Mariano de la Maza, Hernán Würth, Miguel Concha, etc. La obra programada para este año es *La Vida Breve*, de Manuel de Falla.

*

Se ha establecido una magnífica costumbre entre los alumnos del Departamento de Composición del plantel, y que consiste en reunirse en foro pleno cada quince días, en la Sala de Audiciones del Conservatorio, para escuchar obras nuevas o desconocidas, analizarlas y discutir las y conversar sobre sus diferentes problemas. Estas reuniones tienen gran interés e importancia por su carácter de seriedad y profesionalismo y, también, por reunir a personas de variadas tendencias estéticas en el campo de la música contemporánea.

*

A principios de julio, en la Sala de Audiciones del Conservatorio, se dará comienzo al ciclo de presentaciones públicas a cargo de los alumnos de los Cursos Instrumentales y de Canto y de los Conjuntos de Ópera y de Música de Cámara del Conservatorio.

Las actuaciones individuales de algunos destacados alumnos del Conservatorio, en conciertos o actos culturales, están consignadas en la presente crónica en las actividades de la Sección Extensión Musical Educacional.

* * *

SECCION EXTENSION MUSICAL EDUCACIONAL DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

A continuación, damos un resumen de sus actividades realizadas últimamente:

Conciertos Educativos. Orquesta Sinfónica de Chile. Dir.: Víctor Tevah.—Cuatro conciertos en Santiago: Teatro Municipal, para estudiantes del Ciclo Superior de Secundaria y Escuelas Normales. Asistencia: 1.500 estudiantes a cada concierto.

Conciertos de Cámara para universitarios. Sala Valentín Letelier.—Ciclo de conciertos programados para todos los lunes del año con la actuación de diversos solistas y conjuntos instrumentales e ilustrados por comentarios analíticos e históricos. Hasta mayo actuaron: Flora Guerra, recital de piano; Esteban Eitler-Free Focke, flauta y piano; Hernán Würht-Elvira Salvi, recital de canto; María Elena Villar y Galvarino Mendoza, piano. Asistencia media: 100 estudiantes en cada concierto.

Conciertos Escuelas Universitarias.—Instituto de Educación Física. 3 de mayo: Cuarteto del Conservatorio. Asistencia: toda la Escuela.

Instituto Pedagógico. 4 de mayo: Función de Danzas Orientales, Jean Cebon. 15 de mayo: Recital de piano, Galvarino Mendoza. Asistencia: 500 estudiantes cada vez.

Escuela de Arquitectura. 4 de mayo: Folklore, dirigido por Raquel Barros; Coro de la Escuela, dirigido por Waldo Aránguiz. 18 de mayo: Coro Universitario, dirigido por Mario Baeza. 8 de junio: Cuarteto del Conservatorio.

Escuela de Medicina. 11 de mayo: Recital de flauta y piano, alumnos de la Escuela.

Escuela Dental. 22 de mayo: Festival en el Teatro Baquedano, con la participación del Cuarteto Pro Arte (Alumnos del Conservatorio) y Danzas Folklóricas, dirigidas por Raquel Barros.

Escuela de Química y Farmacia. 10 de junio: Actuación del Grupo Folklórico de la Escuela de Arquitectura.

Escuela de Ingeniería. 26 de mayo: Inauguración de las audiciones semanales de discos. Prof. Juan Matteucci. (Pick-up y discoteca adquirida por los propios alumnos).

Escuela de Derecho. 10 de junio: Función de cantos y danzas folklóricas a cargo de Violeta Parra.

Instituto Pedagógico Técnico. 24 de mayo: Dúo de violines. David Serenderos y Manuel Díaz.

Instituto Nacional. 10 de junio: Recital de piano, Galvarino Mendoza.

NOTA: La asistencia media a estos conciertos es de toda la Escuela. La programación para el resto del año consulta un término medio de tres conciertos mensuales en cada escuela. Programaciones e iniciativas de los propios estudiantes.

Cursos Musicales.—Escuela de Medicina: "Apreciación Musical". Prof. Gustavo Becerra. Inscripción: 100 estudiantes. Participación de la Escuela de Enfermeras.

Federación de Estudiantes: "Iniciación a la crítica musical". Prof. Juan Orrego Salas.

Instituto Pedagógico: "Danzas Tradicionales Folklóricas". Prof. Raquel Barros. Inscripción: 55 estudiantes.

Escuela de Arquitectura: El mismo curso del Instituto Pedagógico.

Franquicias.—Instituto de Extensión Musical. Reservas para los conciertos de la Temporada Oficial: 40 anfiteatros y 90 galerías. Repetición: 80 anfiteatros, 150 galerías, balcones y plateas altas. Ballet: 80 anfiteatros y 150 galerías. Ensayos: 25 entradas uso rotativo. Con-

ciertos de solistas auspiciados: 15 invitaciones para García Mora, pianista.

Departamento de Extensión Cultural: 50% de rebaja para los conciertos comentados en la Sala Valentín Letelier.

Instituto Chileno-Alemán de Cultura: 30 invitaciones para los Conciertos del Cuarteto Alemán, Teatro Municipal.

Luis Landea: 50% de rebaja para el Concierto en el Teatro Municipal.

Finalmente, es interesante consignar que esta difusión musical organizada ha llevado a los estudiantes a interesarse por todas las otras manifestaciones artísticas, efectuando en sus Escuelas espectáculos teatrales, de mimos, títeres, etc., exposiciones de pintura y diferentes charlas sobre aspectos culturales en general. Además, realización semanal de funciones de Cine-Arte en el Salón de Honor y charlas ilustrativas sobre diferentes aspectos de cine, seguidas de foro. En todas estas actividades se han conseguido franquicias que permiten al estudiante tener acceso al alcance de sus recursos económicos, ampliando así sus posibilidades culturales.

* * *

CONCIERTOS SINFÓNICOS COMENTADOS

Dentro de la intensa actividad que desarrolla el Departamento de Extensión Cultural de la U. de Chile, cabe destacar en forma muy especial el ciclo de "Dieciséis Conciertos Sinfónicos Comentados", iniciativa de proyecciones en el campo de la difusión musical. Estas conferencias se realizan en la Sala Valentín Letelier y cuentan con la colaboración directa de los críticos Juan Orrego Salas, Leopoldo Castedo y Daniel Quiroga, quienes están ya realizando sus respectivas conferencias. Ellas son ilustradas con grabaciones o piano, siguiendo la idea de fomentar la debida comprensión de la música, una determinada obra, su estructura, el autor, la escuela o período a que pertenece. El temario de cada una de estas charlas está basado en la misma programación de la Temporada Oficial Sinfónica del Instituto de Extensión Musical. Es por eso que se realizan cada jueves de la semana, a fin de ilustrar ampliamente sobre el programa del concierto del día siguiente.

En la sesión inaugural de este ciclo de Conciertos Sinfónicos Comentados, le correspondió disertar al musicólogo Juan Orrego Salas. El Director del Instituto de Extensión Musical, don Vicente Salas Viu, se refirió a la importancia de esta iniciativa universitaria, que colocará, a

los cada vez más numerosos asistentes a conciertos, en situación de comprender y asimilar la música mediante una preparación previa. Destacó, asimismo, que estas charlas eran una novedad en el ambiente musical sudamericano y que demostraba el alto nivel cultural de nuestro país.

* * *

JIRAS

PEDRO D'ANDURAIN

Este joven violinista chileno, cuyas últimas actuaciones han constituido triunfos decisivos, emprendió, durante el mes de junio, una extensa jira al Sur del país, junto al pianista Carlos Oxley y al musicólogo Pablo Garrido. D'Andurain, cuya carrera de intérprete de primera línea ya es un hecho, tuvo recientemente una actuación notable en la Temporada Sinfónica del Instituto, al hacerse cargo de la parte solista del Concierto para Violín de Alban Berg. Además, hay que destacar que acaban de aparecer las primeras grabaciones de este violinista, simultáneamente en Chile, USA, Inglaterra y Francia. Este hecho coloca ya a D'Andurain en el plano internacional.

MARGOT LOYOLA

Ha emprendido una jira de cinco semanas al Norte del país, comisionada por las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Sobre temas de nuestro folklore, materia en la cual se destaca ya desde hace años en nuestro medio, Margot Loyola dictará un ciclo de clases. Por otra parte, en su continuo afán de búsqueda, asistirá a las festividades nortteñas de La Tirana y estudiará su doble aspecto en lo musical y coreográfico, continuando así sus investigaciones del mismo tipo iniciadas el año pasado en Antofagasta, Iquique y Arica.

* * *

ACTIVIDAD LIRICA

TEATRO LIRICO EXPERIMENTAL

Dirigido por Marta de la Quintana, continuó con sus presentaciones en el Instituto Chileno-Británico de Cultura. En su repertorio de este año figuran *Carmen* y *Mme. Butterfly* y, como posible estreno en Chile,

Billy Bud, ópera de Benjamin Britten que este conjunto presentaría a fines del presente año, iniciativa de interés y envergadura.

TEMPORADA DE ÓPERA NACIONAL

Se anuncia en el Teatro SATCH, bajo el patrocinio de la Sociedad Nacional de Arte Escénico Musical y el Sindicato de Cantantes Líricos. En el repertorio figuran las óperas *Carmen*, *Hänsel y Gretel* (Humperdinck) y *Traviata*. Entre los cantantes se anuncian los nombres de Ruth González, Matilde Broders, Dita Marcus, Angélica Montes, Claudio Robles, Gabriel Silva y la actuación especial de Víctor Damiani, el conocido barítono uruguayo.

CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA

Esta iniciativa, de reales proyecciones para nuestra cultura musical y emanada de la Asociación Nacional de Compositores, continuará este año su labor. Los Conciertos de Música Contemporánea se efectuarán ahora en el Conservatorio Nacional de Música, los días martes. El primer y tercer programa estarán dedicados a Música Contemporánea, el segundo y cuarto a Música Antigua (pre-Clásica) y el quinto de esta serie tendrá un programa que descansa en obras de jóvenes compositores, alumnos de composición de todos los Conservatorios, los cuales deberán presentar sus obras a un Jurado que hará una selección de ellas para ser ejecutadas en dicho concierto.

A continuación, creemos de interés consignar los cuatro primeros programas:

En el primero (música contemporánea) figuran: *Eitler*, "Trío 1945"; *Dallapiccola*, "Roncesvalles"; *Hindemith*, "Sonata Nº 1 para piano"; *Focke*, "Canciones"; *Strawinsky*, "Septeto".

En el segundo (música antigua) figuran: *Bernard de Ventadorn*, "Be m'an perdut" y "Can l'herba fresh"; *Walther von der Vogelweide*, "Canción de Tierra Santa"; *Guillaume de Machault*, Virelai "Plus dure qu'un dyamant"; *Francesco Landini*, Ballata "Amor c'al tuo soggetto"; *Atteignant*, "J'atens secours", "Il me suffit" y "Tant que vivrai"; *Hortus Musarum*, "L'ardent amour"; *John Dowland*, "From Silent Night"; *Orlando Di Lasso*, "Duo"; *Biagio Marini*, Variaciones "Romanesca"; *Giov. Batt. Bononcini*, Aria "Deh, lascia o core"; *Domenico Gabrielli*, Cantata da Camera "Poiché ad Irene"; *Henry Lawes*, Air "Sweet Echo"; *Johann Rosenmuller*, "Ego Vir" (Lamentaciones de Jeremías); *François Couperin*, Aires serieux, "Qu'on no me dise

plus" y "Brunette"; *Philip Rosseter*, "When Laura Smiles" y "Long Have Mine Eyes"; *Thomas Campion*, "Fair, if you expect admiring".

En el tercero (música contemporánea) figuran: *Piston*, "Divertimento para 9 instrumentos"; *Webern*, "Variaciones para piano"; *Schoenberg*, "Erwartung Op. 2 N.º 1", "Jardines Suspendidos. N.ºs 9 y 6" y "Jame Gray Op. 12 N.º 1"; *Janacek*, "Concertino".

En el cuarto (música antigua) figuran: Período de *Petrus de Cruce*, Motete "Je Cuidoie"; *Guillaume Dufay*, "Je ne vis oncques la pareil" y "Adieu m'amour"; *Johannes Ockeghem*, Virelai "Ma bouche iit"; *John Dowland*, "What if I Never Speed"; *Francesco Durante*, Duetto da Camera "Fiero acerbo"; *Heinrich Isaac*, "Canzona Instrumental"; *Michael Praetorius*, "Ballet du Roy pour sonner après"; *Andre Campra*, Salmo 149 "Cantate Domino"; *Claude Gervaise*, Basse Danse "La Volunté" y "Pavane d'Angleterre et Gaillarde"; *Andreas Hammerschmidt*, "Diálogo entre Dios y un alma creyente"; *John. Herm. Schein*, "Intrada"; *Adam Krieger*, "La muerte de Adonis"; *Claudio Monteverdi*, "La Violetta"; *Matthias Weckmann*, "La Anunciación".

Con respecto al quinto programa, aún no se ha confeccionado, ya que es el dedicado a los jóvenes compositores y el Jurado se encuentra en el proceso de selección de las obras.

* * *

ANTIGUAS Y NUEVAS AGRUPACIONES MUSICALES

GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA

Es ésta una iniciativa insólita por su carácter, la cual seguramente significará un aporte de rara calidad a nuestra vida musical chilena.

Este grupo de aficionados, formado a iniciativa de Rolf Alexander, bailarín del Ballet del Instituto, para ejecutar música antigua en instrumentos antiguos, ha venido realizando varios ensayos y algunas audiciones privadas.

Este Grupo, que aún no ha elegido nombre oficial para sus presentaciones, está formado por Rolf Alexander, Noelle de Mosa, Kurt Rottmann, Mirka Stratigopoulou, Claudio Naranjo, José Gutiérrez y Juana Subercaseaux.

Los instrumentos antiguos que estos músicos aficionados utilizan han sido adquiridos por sus poseedores en Inglaterra y Alemania, donde las sociedades de instrumentos antiguos son numerosas. Hasta el momento, los instrumentos de este Grupo son: la familia completa de los "Recorders" (flauta vertical o inglesa), viola da gamba, teorba o archi-

laúd y la espineta. Poseen también un clavicordio, que aunque se usa como instrumento solo, servirá asimismo para la interpretación de la vieja música de teclado.

El Grupo de Música Antigua ha sido contratado por el Instituto Chileno-Alemán, por la Universidad Católica, por la Asociación Nacional de Compositores y para los Conciertos de Extensión Estudiantil, con lo que sus entusiastas cultores iniciarán una actividad de mayor importancia.

Al igual que los grupos que, con esta misma finalidad, se han formado en los países europeos, éste no pretende otra cosa que hacer música sin perseguir fines utilitarios y con el exclusivo objeto de recrearse espiritualmente.

Deseamos a esta nueva agrupación una labor eficaz y el mejor de los éxitos.

CORPORACIÓN MUSICAL DE RADIO CHILENA

Formado sólo a comienzos del presente año, este nuevo grupo congrega principalmente a compositores, aunque en su constitución intervienen ejecutantes, musicólogos y poetas. Organizada por el compositor Juan Amenábar, esta agrupación ha recibido ya trabajos de Free Focke, Leni Alexander y Esteban Eitler. Este grupo trabaja en el campo de la creación musical con una amplia libertad concepcional y dentro de un espíritu corporativo, intercambiando experiencias entre compositores, poetas y musicólogos. Se nos informa que esta Corporación Musical mostrará su acopio de material por medio de muestras bienales. Por otra parte, su rexo con Radio Chilena le permitirá difundir las obras grabadas, de las cuales ya se ha comenzado a formar "stock", y que serán transmitidas en los programas selectos de dicha emisora.

* * *

ACTIVIDAD RADIAL

HOMENAJE A ROSITA RENARD

Al cumplirse el quinto aniversario del fallecimiento de la eximia pianista chilena, ocurrido el 25 de mayo de 1949, un grupo de radio-difusoras de todo el país la recordaron. La figura de la extraordinaria intérprete de Mozart se nos apareció de nuevo, como todos los años en esta ocasión, dramáticamente realizada por el cariño y la admira-

ción. Hay algo de profundamente exaltante y triste en esa grabación de su último concierto del Carnegie Hall, pues junto a la calidad de sus interpretaciones se escuchan las oleadas de ese público norteamericano que el 19 de enero de 1949 se sintió frente a alguien de excepción. Nuestra Revista Musical Chilena se asocia a este homenaje, no sólo en un gesto de respeto hacia Rosita Renard, sino con ese cariño que va más allá de una simple admiración de sus valores como intérprete insustituible.

CONCIERTOS RADIALES DE RAYÉN QUITRAL

El 4 de junio, por Radio "Cooperativa Vitalicia", la cantante chilena realizó un destacado concierto en cooperación del pianista Diego García de Paredes y el flautista Esteban Eitler, interpretando algunos lieder de Schubert. Estas audiciones de Rayén Quitral se efectúan periódicamente los lunes, miércoles y viernes, por la citada emisora y demuestran un laudable esfuerzo por dar a conocer a nuestros intérpretes más dotados.

ÚLTIMO CONCIERTO DE TOSCANINI

Dentro de un plan de audiciones de grabaciones exclusivas, que realiza en sus locales todos los miércoles a las 19 horas, la Biblioteca Poinsett programó el último concierto de Arturo Toscanini, con el cual el eximio Director de Orquesta italiano se retiró definitivamente de las actividades musicales. Esta grabación, de proyecciones ciertamente históricas, fué posteriormente radiodifundida, en un homenaje al cual se unió todo ese público fervoroso que Toscanini siempre ha tenido.

* * *

ACTIVIDADES MUSICALES DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

Este Departamento de la Universidad Católica de Santiago, creado el presente año, ha realizado ya en estos meses una intensísima actividad y de auténtica jerarquía, dentro de la cual nos interesa reseñar su labor en lo musical. El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica de Santiago está dirigido por Jaime Eyzaquirre; en el aspecto musical, cuenta con la valiosa asesoría de Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales

de la Universidad de Chile. Dentro de su organización se agrupan y coordinan un conjunto de instituciones culturales de la Universidad Católica: Teatro de Ensayo, Cátedra Cervantes, Instituto de Cultura Alemana "Albertus Magnus", Coro de la Universidad Católica y Academia de Cine y Fotografía. Además realiza una publicación trimestral, la Revista "*Finis Terrae*", de la cual damos cuenta en nuestra Sección *Ediciones* del presente número. Finalmente, posee un órgano oficial radial, la audición *Universidad y Espíritu*, bajo la dirección de Pedro Mortheiru, la cual se transmite por Radio Chilena.

Con respecto a lo musical, destacamos que Julio Perceval, el organista belga que nos visitara recientemente, contratado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, realizó un ciclo de seis clases ilustradas. Abarcando un panorama completísimo de la literatura organística, estas clases se realizaron en el Conservatorio Nacional de Música con el objeto de disponer del órgano Hammond que éste posee, facilitando así las ilustraciones que Perceval hiciera durante las clases. Este ciclo logró un éxito inusitado y si, a veces, Perceval no alcanzó una gran claridad en la exposición de las materias, ésto fué compensado con creces por sus ilustraciones en el instrumento, en especial en la clase que cerró la serie, la cual Perceval dedicó a la improvisación, campo en el cual este intérprete alcanza sus éxitos más definitivos. Más adelante, en nuestra Sección *Conciertos*, reseñamos la labor de este Departamento en ese aspecto.

* * *

ACTIVIDADES VARIAS

ARTÍCULOS DE RAÚL GARRIDO

Ultimamente, este musicólogo chileno ha estado publicando una serie de artículos de interés sobre pedagogía musical. Su enfoque del problema se dirige hacia los métodos más eficaces para iniciar al niño en su conocimiento técnico de la música. Garrido, con acopio de conocimientos sobre la materia, hace un llamado a revisar antiguos métodos de la enseñanza de la teoría y solfeo. Creemos de interés el recomendar la lectura de tales artículos, aparecidos durante los meses de mayo y junio en "La Nación". Ellos implican una visión vivificante del problema de la iniciación musical del niño y, probablemente, en ellos haya material suficiente para provocar medidas educacionales que

tiendan a mejorar los actuales sistemas, en pro de una eficiente iniciación del niño en la música.

FESTIVAL

Durante el mes de junio, la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica de Santiago organizó un evento de proyecciones en el campo cultural. Se trata del Festival de Arte Universitario, al cual concurrieron representantes de seis países extranjeros: Uruguay, USA, Colombia, Brasil, Argentina y Perú. En su aspecto de competencia artística nacional e internacional, el Festival de Arte Universitario cubrió variados terrenos dentro de las artes. Se recibieron trabajos de arquitectura, cerámica, escultura, pintura, literatura, fotografía y música. Ahora, sólo nos atendremos a las actividades musicales de este Festival.

La labor musical estuvo organizada por Domingo Gidi y comprendió dos aspectos: conciertos y concurso de obras musicales. En el primero cabe destacar la actuación de los siguientes conjuntos corales: Coro de la Universidad de Chile, Coro de la Universidad Católica, Coros de los Pensionados Católicos, Coro del Seminario Pontificio. Además, como una adhesión al Festival, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile dedicó una de sus representaciones del ballet-oratorio *Carmina Burana*. Finalmente, en torno al aspecto concurso, hubo una actividad sobre la cual recayó el juicio crítico y el fallo del Jurado integrado por Alfonso Letelier (Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile), Vicente Salas Viu (Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile) y René Amengual (Director del Conservatorio Nacional de Música).

* * *

ACTIVIDADES EN PROVINCIAS

CONCEPCIÓN.—COROS POLIFÓNICOS

El 17 de julio, la ciudad de Concepción celebra el vigésimo aniversario de la fundación de sus Coros Polifónicos, organizados por el maestro Arturo Medina, con el primitivo nombre de Sinfónica de Concepción, el 17 de julio de 1934.

Los Coros Polifónicos de Concepción han realizado, durante estos

veinte años, una labor que ha trascendido fuera de nuestro país. Durante este tiempo el conjunto ha alcanzado, bajo la dirección y orientación inmediatas de su fundador, un grado de perfeccionamiento que los coloca a la cabeza de las organizaciones corales existentes en América Latina. En jiras anuales a Santiago y a las provincias y a través de visitas a capitales sudamericanas como Buenos Aires y Montevideo, los Coros Polifónicos que dirige Arturo Medina han sido consagrados por el público y la crítica como el conjunto coral de mayor jerarquía que se haya escuchado en América del Sur.

Cuentan los Coros Polifónicos de Concepción con un vasto repertorio que incluye una numerosa obra *a cappella* de todos los tiempos, más Oratorios, Misas y Cantatas, que han realizado con la Orquesta Sinfónica de Chile en memorables actuaciones en Santiago y Concepción.

El repertorio de los Coros Polifónicos de Concepción abarca ya doscientos cincuenta obras y, hasta la fecha, han realizado alrededor de trescientos cuarenta conciertos, cifras que nos muestran la vitalidad del conjunto.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile le ha rendido ya su homenaje en la reciente jira a Concepción, realizada con sus conjuntos durante el mes de abril, ocasión en la cual los Coros Polifónicos realizaron un inolvidable Festival Bach con las siguientes obras: Cantatas 4 y 190, El Magnificat y La Pasión según San Juan.

La Revista Musical Chilena se asocia a esta trascendente celebración de los Coros Polifónicos y saluda cordialmente a su fundador y Director, Arturo Medina, quien, con conocimiento y auténtica pasión, ha colocado a su conjunto en el sitio destacadísimo en que está.

CORO DE SAN ANTONIO

Este conjunto, filial del Coro Universitario del Instituto de Extensión Musical, acaba de obtener el primer lugar en el Concurso Nacional de Coros efectuado recientemente en San Fernando. Este certamen, producto de una eficaz iniciativa, se realizó en el Teatro Central de esa localidad y en él participaron conjuntos corales de Curicó, Penco, Talca, San Antonio, Talcahuano, Santiago y San Fernando. La organización de este Primer Concurso Nacional de Coros se debió a los señores Pedro Araya, presidente del Coro de San Fernando, y Carlos Zepeda Guyot, Director del mismo. El Coro de San Antonio, triunfador en este concurso, correspondiéndole el premio de veinte mil pesos, obtuvo 29 puntos a su favor. Le siguieron, en segundo y tercer

lugar, respectivamente, el Coro del Pensionado Universitario Católico de Santiago y el Coro de Profesores de San Fernando.

Felicitamos a los animadores de este certamen y esperamos que esta iniciativa sea un motivo más en pro de la vivificante inquietud general que constatamos a lo largo del país en lo que a gestación y perfeccionamiento de grupos corales se refiere. Waudó Aránguiz, el Director del Coro de San Antonio, triunfador en este certamen, ha realizado una labor eficaz, comprendiendo con lucidez que el entusiasmo de aquellos que integran un coro no basta si no está enraizado en la calidad de repertorio, la capacidad técnica y en el conocimiento del complejo oficio de un Director.

ANTOFAGASTA.—SOCIEDAD MUSICAL

Este núcleo, que desarrolla una eficiente labor desde hace algunos años, ha elaborado su programa anual, el cual contempla actuaciones del Cuarteto de Cuerdas y de los Conjuntos Vocales de la Sociedad. Además, realizará conferencias con ilustraciones musicales y una determinada labor de difusión radial. Y, siguiendo la tradición inaugurada por la Sociedad hace años, llevará a efecto el Festival Coral al aire libre, iniciativa que, por su habitual éxito en Antofagasta, nos demuestra una vez más el auge innegable de las manifestaciones corales en nuestro país.

VALPARAISO, VIÑA

Paralela al patrocinio de una actividad musical santiaguina que es invitada a realizar conciertos en estas ciudades, podemos destacar algunas manifestaciones musicales propias de estas ciudades. En el citado patrocinio de visitantes, hay que subrayar la labor desarrollada por la señora Frieda Laudien, del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Técnica Santa María. Asimismo, el interés que acostumbra a demostrar en estos aspectos la Sociedad Pro Arte de Viña, a través de doña Elvira Ramos de Larraín. Gracias a estas instituciones, se ha podido escuchar a la Orquesta Sinfónica de Chile y al Coro Universitario, y admirar el Ballet del Instituto de Extensión Musical. Asimismo, al Cuarteto Drolc de Berlín, al pianista Landea, a las cantantes Slyvia Soubllette y Raquel Barros, y al célebre organista Perceval.

* * *

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA OFICIAL

La temporada oficial de conciertos sinfónicos, iniciada en el Teatro Municipal de Santiago el 7 de mayo, se desarrolla con el ya tradicional aporte de un público que no vacila en recibir con real interés esa labor de difusión. Durante el presente año, cabe destacar la eficacia de la nueva política adoptada por el Instituto. Se refiere a la repetición de los sinfónicos de los días viernes, haciéndose ahora los sábados a las 7 de la tarde en lugar de los matinales del domingo. El éxito de tal medida ha demostrado que los fines de difusión del Instituto se realizan así en mejores condiciones al coincidir esta nueva programación con una mayor disponibilidad de tiempo por parte del público.

A continuación, hacemos una reseña de los sinfónicos realizados hasta el momento de cerrar el presente número de la Revista. Tal reseña ha sido hecha por nuestro redactor especializado, Miguel Aguilar:

“El punto culminante de la Temporada Sinfónica de Invierno del Instituto de Extensión Musical, iniciada el 7 de mayo, bajo la dirección de Víctor Tevah, ha sido hasta la fecha el estreno en Chile del Concierto para Violín y Orquesta de Alban Berg, con la brillante participación del joven violinista chileno Pedro D’Andurain. La Orquesta Sinfónica de Chile y su Director titular tienen sobrados motivos para enorgullecerse del resultado obtenido en la interpretación de esta difícil partitura. El solista, por su parte, merece los más calurosos elogios por la seriedad y honradez de su actuación, ovacionada con sincero entusiasmo por el público: a un dominio mecánico sorprendente de su parte y una afinación muy segura, aunó una profundidad expresiva y una madurez de concepción notables.

La obra, profundamente hermosa, entronca en línea directa con la tradición romántica wagneriana y desarrolla un vigoroso lirismo dramático hasta consecuencias insospechadas, que hacen peligrar incluso la estructura formal frente a la improvisación incontinida a que se desborda la imaginación de Berg. Es un verdadero drama, de proporciones colosales y riqueza deslumbradora que, al carecer del texto interpretativo, parece quedar fuera de todas las normas, y cuya intención emocional no se capta, en muchos casos, sino como un reflejo de la ópera de Berg, *Wozzeck*, cuyas situaciones se hacen presentes en forma

tan directa como en el Vals y en el climax del segundo movimiento, después del Coral.

El empleo de la técnica dodecafónica, que es un *modus operandi* y no un estilo, ha sido muy destacado por algunos comentadores de este Concierto para violín, hasta un punto que no corresponde a su importancia real: hay un sentido serial básico y una organización cíclica que es normal dentro del Concierto romántico para violín, ya de Beethoven en adelante, y en este caso no es tan acusada como para que la obra sea excepcional en ese aspecto. La estructura formal externa —en dos partes de división binaria— es bastante clara y equilibrada. En lo interno, sin embargo, hay fallas graves dignas de mención: la conducción melódica, en un recitado arioso de rápida modulación y muy expresivo, sufre frecuentes interrupciones, no justificadas, de elementos que son extraños a su esencia, tales como pedales armónicos figurados, cuadratura rítmica forzada (Vals), atracción tonal muy directa, etc. El punto más débil de la composición es el Coral de Bach incluido en el segundo movimiento, en una armonización de equívocos muy elegante, que se introduce subrepticamente como un convidado de piedra.

El resto de la programación de los conciertos dirigidos por Víctor Tevah incluyó tres obras clásicas: la Sinfonía N° 104 de Haydn; la Sinfonía N° 34, en do mayor, de Mozart, en buen estilo, aunque un poco apresurada en el final, lo que perjudicó la claridad de los desarrollos, y el Concierto en sol mayor, K. 216, del mismo autor, realizado por la actuación de Enrique Iniesta, que tuvo a su cargo también la parte solista del Concierto para violín, Op. 61, de Beethoven. De este autor, Tevah nos ofreció también una muy cuidada versión de la Obertura Leonora N° 3.

La Cuarta Sinfonía de Brahms y el Poema Sinfónico "Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, encontraron en Tevah un intérprete que, en razón de su temperamento, les es muy adecuado y que sabe transmitir su entusiasmo a la orquesta. Faltó, eso sí, en Strauss ese leve matiz de ironía en que reside la mayor gracia de sus chispeantes y germánicas "travesuras".

El impresionismo estuvo también representado en la fina Suite "Ma Mère L'Oye" de Ravel y en "Dos Tonadas para Orquesta" de Pedro H. Allende. La orquestación de estas tonadas es un acierto en todo sentido, técnico y musical, lo que no impide que nuestras preferencias se inclinen hacia sus originales para piano, bien conocidos y apreciados por nuestro público. Por último, tenemos que mencionar la

incolora "Fantasía sobre un tema de Tallis" de Williams, a cargo de la difícil hazaña de competir con el Concierto de Berg.

*

Al director chileno Armando Carvajal le correspondió la responsabilidad del Tercer Concierto de la Temporada, en un programa ecléctico y poco atractivo que consultó la Obertura "Ifigenia en Aulis", de Gluck; los Conciertos Op. 7 N° 4, de Händel y de Hindemith para órgano y orquesta, y la Sinfonía de Franck. Actuó como solista el organista argentino Julio Perceval. El órgano Hammond que se empleó en esta oportunidad (y se comprende perfectamente la imposibilidad de instalar un órgano de tubos en el Teatro Municipal) dista de ser apropiado para la interpretación de música barroca (Händel) y neo-barroca (Hindemith) debido a su sonido "amermelado" y confuso.

El Concierto de Hindemith (primera audición) parece no ser sino un pretexto para escribir la Fuga final, único movimiento que consigue comunicar algo y demostrar una cierta imaginación en los desarrollos. Los dos primeros movimientos parecen ser un Preludio y un Interludio, fenómeno que no se comprende fácilmente.

*

El director Fritz Rieger hizo su presentación en Chile con un programa ingrato y de escasa variedad. El Poema Sinfónico "Don Juan", de Strauss, y la Quinta Sinfonía de Tschaikowsky, ambas muy familiares a nuestro público, sirvieron de marco al estreno de la Música Concertante Op. 10 de Blacher, obstinado rítmico sobre dos motivos de insignificante vuelo melódico, banales e intrascendentes. El segundo programa fué superior por la presencia de la Primera Sinfonía de Brahms, ofrecida junto con la Obertura "Scapino" de Walton y la "Suite Francesa" de Egk, esta última en primera audición.

Las dos primeras audiciones ofrecidas por el maestro Rieger nos confirman el endeble estado en que parece encontrarse la creación alemana a juzgar por las obras escuchadas de Orff y Blacher en años anteriores. Tenemos la impresión que, después de la guerra mundial última, se ha producido en Alemania una demanda por espectáculos vacíos y livianos, que ha sido llenada en el terreno musical por Egk, Blacher y Orff, músicos que han encontrado algunas recetas fáciles para complacer al público, provocando una degeneración de los nuevos medios de expresión aportados tras esfuerzos pacientes por innumerables artistas, entre los cuales podemos mencionar a Schœnberg, Webern, Bartók, Stravinsky, Berg, etc., cuya labor corre el inminente peligro de ser anulada

por este arte mediocre y efímero. Es posible que nuestras palabras parezcan exageradas, pero los ejemplos que de estos fenómenos nos da la historia hablan por sí solos: los altos ideales estéticos sustentados por los creadores del drama en música en el siglo XVIII, arrollados por el virtuosismo superficial de la ópera de bel canto; el genio dramático de Mozart, vulgarizado y comercializado por Cimarosa; la única y maravillosa experiencia chopiniana desmerecida ante los alardes técnicos de los pianistas contemporáneos suyos, etc. De manera semejante, Egk, Blacher y Orff han falseado la labor creadora de un Strawinsky, reduciéndola a fórmulas ajenas a un sentido musical verdadero. En la armonía strawninskiana, producto de un progreso consistente y real, sólo han visto notas falsas y errores; de su organización rítmica sólo han captado lo externo; de su orquestación, una norma académica y estéril. La "Suite Francesa" (*nach Rameau*) de Egk es un caso típico: la primera danza produce la impresión de un error de transposición de algún instrumentista; la cuarta es una Courante normal y corriente, ¡contradecida! por los bronces; el final una versión para orquesta completa de la Coda del "Apollon" de Strawinsky.

En su tercer programa, el maestro Rieger nos ofreció una versión del "Concierto para Orquesta" de Bartók, que careció del necesario relieve de sus elementos irónicos, en pro de un realce mayor de sus líneas formales. En la segunda parte actuó la soprano Blanca Hauser, quien interpretó la "Muerte de Amor" de "Tristán e Isolda" de Wagner, y un "Recitativo y Aria" de la ópera "Fidelio", de Beethoven. El resultado más brillante de su actuación lo tuvo Rieger con la "Primera Sinfonía" de Schumann, obra final de este programa; su preocupación principal por la continuidad del proceso melódico y el sistema de jerarquías que este director establece entre melodía y medios acompañantes, permitieron una realización muy seria de esta ingrata, aunque hermosa, partitura.

Esta misma actitud, en cambio, perjudicó la interpretación de la "Sinfonía Heroica" de Beethoven en su último concierto, pues en ella se requiere una mayor interpretación de los factores armónicos y melódicos, y, al mismo tiempo, la preponderancia de los aspectos dramáticos sobre los meramente líricos. La Obertura "Oberón" de Weber y la "Sinfonietta en Mi" de Hindemith, completaron este programa. La "Sinfonietta" presenta la misma fría posición académica de otras obras recientes de Hindemith, unida a un hermético sentido del humor que no alcanza a prestar agilidad a los procedimientos ya rutinarios de este compositor".

M. A.

TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA

La serie de ocho conciertos de música de cámara se inició el lunes 24 de mayo, dando comienzo así a este ciclo en la Sala Cervantes, en el cual intervendrán el Cuarteto del Instituto (Iniesta, Ledermann, Fischer, Ceruti), el dúo Iniesta-Corma y destacados solistas. En el variado repertorio figuran obras de Mozart, Haydn, Schumann, Arriaga (compositor español de comienzos del siglo XIX), Mendelssohn, Britten, Martinon, Ravel, Soro, Prokofieff y Santa Cruz. En referencia a los conciertos ya realizados, Miguel Aguilar los reseña a continuación:

“El Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical ha realizado ya los dos primeros conciertos de la Temporada de Música de Cámara, con dos Cuartetos clásicos, dos románticos y dos contemporáneos, entre los que se cuenta el estreno en Chile del Cuarteto Op. 25 N° 1 de Britten, obra fría, de débil estructura (la introducción, desprovista de todo valor melódico, se repite tres veces en el transcurso del primer movimiento, en alternación con un elemento rítmico que se interrumpe en forma arbitraria). La otra obra moderna, el Cuarteto Op. 43 de Martinon, es de más interés y crea un ambiente de ansiedad muy convincente y genuino, logrado mediante un lenguaje armónico post-impresionista, en el que juega escaso papel la melodía y que sería más efectivo a no ser por la inusitada dilatación de una obra de naturaleza tan poemática, cuyo contenido debiera haberse expresado a través de un movimiento único. El Cuarteto dirigido por Iniesta dió una convincente versión de estas obras y en Martinon consiguió destacar su primordial fondo emocional.

Otra primera audición fué la del Cuarteto N° 1 de Juan Crisóstomo de Arriaga, compositor español de comienzos del siglo XIX, formado en los principios más rigurosos del clasicismo. Su Cuarteto N° 1 está muy ligado a la producción de este género de Haydn y, en general, está bien construido en la línea de sus modelos, si bien la imaginación polifónica es de vuelo más reducido y la temática mucho menos rica, constituyendo el Minueto el movimiento más personal. El Cuarteto en Re Mayor, K. 575, de Mozart, ha sido por amplio margen lo más valioso en estos programas. Los Cuartetos de Mozart y, en general su música de cámara, merecen ser más difundidos en nuestro medio y aplaudimos la programación de la Temporada de Cámara de este año, que viene a llenar parte de este vacío absurdo de nuestra formación musical, suplido sólo en forma parcial mediante las grabaciones y el estudio de partituras. El Cuarteto en Re M. en la versión que escuchamos, alcanzó sólo un resultado

parcial, en el que faltó profundidad en el discurso armónico y sensualidad en el sonido, elementos muy necesarios en la interpretación del Mozart de la última época; la interpretación de Arriaga fué superior.

Las dos composiciones románticas que se incluyeron en estos programas fueron el Cuarteto Op. 51 N° 1, de Brahms, y el Op. 41 N° 1, de Schumann, de armonías cálidas y consistentes el primero, de un contenido intenso, pero vertido en un medio inadecuado (tercer movimiento), el segundo".

M. A.

* * *

CONCIERTOS VARIOS

GRUPO "TONUS"

La actividad del grupo "Tonus", encabezado por Esteban Eitler, se ha iniciado esta temporada con su entusiasmo característico. Como en años anteriores, los programas se confeccionan de preferencia a base de música moderna en primera audición. Nos ha tocado así escuchar la Sonata para violín y piano, de Focke, plena de intensidad emotiva, hallazgos sonoros y admirable lógica de construcción; la Sonata para flauta y piano de Gustavo Becerra, sana, de redacción muy precisa, con cierta heterogeneidad entre sus movimientos extremos con el central, de escritura demasiado obvia; por último, los "Funerales", para flauta, fagot y batería con una voz, de Asuar. En esta composición el título no pasa de ser un hecho incidental, sin relación con la música, escrita en un ágil contrapunto figurativo, lleno de sorpresas rítmicas. El solo de la soprano es expresivo, noble y novedoso.

M. A.

PICCOLA ORCHESTRA DA CAMERA

Bajo los auspicios de la "Sociedad Musical Mozart", este núcleo musical, perteneciente al Instituto Chileno-Italiano de Cultura, ha realizado conciertos de Música Italiana Antigua en la Sala de Conferencias del Ministerio de Obras Públicas y en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Sus programas han consultado obras de Albinoni, Corelli, Dall'Abaco y Vivaldi.

ESCUELA MODERNA DE MÚSICA

Todos los martes, a las 19 horas, Juan Matteucci dicta un curso de apreciación musical. En dichas clases, realizadas en el local de la Es-

cuela Moderna de Música, se pueden escuchar las obras más importantes de la literatura musical, comprenderlas y analizarlas.

CORO DE CÁMARA DE LA ESCUELA DE DERECHO DE VALPARAISO

Este conjunto coral, dirigido por Marcos Dusi y organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, continúa su activa labor. Recientemente, se presentó en la Universidad Católica de Santiago, llamado por el Departamento de Extensión Cultural de ese plantel. Con un programa que se destacó por su rigurosa selección, el Coro de Cámara debe su excelencia a una guía artística basada en el conocimiento y la auténtica calidad, guía cuya responsabilidad cae directamente en Marcos Dusi. Las composiciones escuchadas fueron las siguientes: *Letelier*, "En los brazos de la luna" y "Viento en el pinar"; *Arkadelt*, "Ave María"; *Palestrina*, "O bone Jesu"; *Anerio*, "Christus factus est"; *Lassus*, "El Tejedor"; *Jannequin*, "Petite nimphe folâtre" y "Ce mois de mai"; *Gastoldi*, "Balletto"; *Marenzio*, "Scaldava il sol"; *Monteverdi*, "Cuatro madrigales a 5 voces". El resultado artístico de este concierto no pudo ser más positivo, pese a las obvias limitaciones de orden técnico que un conjunto recientemente formado no puede superar. Finalmente, la eficiencia de este recital quedó atestiguada por críticas favorables que destacaron entusiastamente ciertos aspectos.

TRIO EITLER, OTVOS, LAUDIEN

En el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María se realizó recientemente un concierto de música antigua, a cargo del trío integrado por Esteban Eitler, flauta; Magdalena Otvos, violín, y Frieda Laudien, piano. Interpretaron composiciones poco difundidas que, por escasez de intérpretes en flauta, son raramente ejecutadas.

SOCIEDAD MUSICAL JUVENIL

Formada por Lily de Goetz, esta agrupación se propone difundir la música entre el elemento juvenil. Durante el mes de junio se presentó en el Teatro Municipal de Viña, con la participación de Julio Toro y Raúl Martínez, miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, y Lily de Goetz, la organizadora de este movimiento musical. Para fecha próxima se anuncia la participación de Pedro D'Andurain y Hans Loewe.

PRESENTACIONES DEL CUARTETO DROLC DE BERLÍN

Con el auspicio del Instituto Chileno-Alemán de Cultura e integrando una embajada artística enviada por Alemania, junto al extraordinario actor Mathias Wieman, el "Cuarteto Drolc" sobresalió por su franca iniciativa de dar a conocer la música contemporánea de su país. Aun cuando la crítica musical santiaguina tuvo algunas reservas para este conjunto, su seriedad y conocimiento de la compleja técnica de los ejecutantes de cámara lo sitúan entre los hechos calificados de nuestra vida musical de este año en la capital.

* * *

*S O L I S T A S**CONCIERTO DE MIGUEL GARCÍA MORA*

Este pianista mejicano, que se presentó en el Teatro Municipal el lunes 3 de mayo, llamó principalmente la atención por la confección de sus programas. Huyendo de aquellas composiciones de rigor, presentó autores escasamente difundidos (Galilei y Soler) y composiciones de modernos mejicanos como Chávez, Hernández Moncada y Halffter.

A juzgar por las críticas aparecidas a raíz de su primer concierto entre nosotros, García Mora se destacó más por sus intenciones en relación a un repertorio nuevo que por su logro en lo interpretado. Se habló de su "facilidad", aun cuando ella no pudo ayudar demasiado a crear un clima de auténtica efusión musical.

CONCIERTO DE LUIS LANDEA

Este joven pianista chileno realizó un concierto el lunes 31 de mayo en el Teatro Municipal de Santiago. Se presentó con un programa serio y de responsabilidad, en el cual figuraban sólo tres grandes obras: Sonata Op. 109 (Mi Mayor) de Beethoven; 24 Preludios Op. 28 de Chopin y la Sonata Op. 5 (Fa Menor) de Brahms. Con respecto a este concierto, es interesante consignar que Landea confeccionó su programa con un criterio de calidad, huyendo del "trozo corto" puramente virtuosístico e invitador a la euforia final de los "encores". Sin embargo, valdría la pena reflexionar sobre los medios que Landea empleó para realizar tal empresa. Primero que nada, nuestra reflexión esencial va al problema del logro de "una técnica", general para todo

artista. Y llamamos técnica el cúmulo de medios que el artista posee para realizar su obra, ya sea una interpretación o una creación directa. Las Academias sólo pueden enseñar ciertas leyes y trucos en lo puramente mecánico, lo cual es realmente una parte de la "técnica". Para nosotros, la *técnica* es una íntima fusión de esas facilitaciones mecánicas enseñables y el temperamento innato del artista al cual sirven. Por eso la técnica de un artista tiene que ser algo personal, intransmisible, muy difícil de explicar analíticamente. El cariz final personal de esa técnica dependerá fundamentalmente del temperamento del artista y será muy diferente en uno reflexivo, intuitivo o sensual. Estas ideas sobre la técnica de un artista nos han sido sugeridas por el concierto de Landea. Este, a nuestro juicio, aún no ha adquirido "su" técnica. Hasta ahora, Landea sólo aparece usando una técnica inconscientemente imitada: la de Arrau. Y si es así, ella ha podido reproducir únicamente una actitud mecánica externa. Landea aparece virtualmente "vestido de Arrau". Imita, con amor e íntima fruición, ese profundo pathos de Arrau, sus "pesantes", sus alzadas de hombros y su "suspense", tan dramático. Sin duda alguna, Landea logró momentos (Brahms) de cierta profundidad, pero creemos que, mientras Landea no busque dentro de sí y cree "su" técnica, ningún aporte especial podrá hacer dentro del campo de la interpretación musical, aunque sea poseedor de una gran seriedad, talento y espíritu de selección, que todos le reconocemos ya.

P. M.

CONCIERTO DE LIEDER ALEMANES

Ria Focke, la conocida contralto, realizó un único concierto de lieder alemanes en el Salón de Honor de la Universidad Católica. Con un programa integrado por obras de Händel, Brahms, Wolf, Helfritz y Richard Strauss, esta cantante alcanzó la excelencia habitual de sus presentaciones. El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica de Santiago tuvo así una feliz iniciativa al organizar esta sesión de calidad dedicada al lied alemán.

CONCIERTO DE MARGARITA SALVI

Esta soprano realizó un concierto en el Teatro SATCH el domingo 16 de mayo, con la colaboración del pianista Longás y presentando por primera vez al barítono Mario Lecchi, quien, a juicio de muchos, exhibió un temperamento fuerte servido por una deficiente colocación vocal en un programa de discutible selección.

CONCIERTO DE JULIO PERCEVAL

Con un programa desacostumbrado, por la selección de autores raramente ejecutados, este organista realizó un concierto en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján. Interesantísimo bajo todo punto de vista, incluso por la excelencia del instrumento que posee dicho templo. El recital se vió concurrido por un público entusiasta, bajo un clima especial creado por la autoridad del intérprete y el ambiente no habitual que lo rodeaba. Este concierto fué organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica y en su programa figuraron obras de *Sweelinck, Cabezón, Gilles, Jullien, Scheidt, Buxtehude, Le Bègue, Bach, Messiaen* y *Perceval*.

*
* *
*
*

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

NOTICIAS

RETIRO DE ARTURO TOSCANINI

Sin duda, es una noticia sensacional en el campo de lo interpretativo, la mayor de los últimos años.

Mucho se discute el verdadero aporte del intérprete. Algunos, hasta lo han calificado de un intruso que se aferra al texto musical para deformarlo, agregándole valores extraños a su esencia. Incluso, hay quienes sólo desearían leer partituras, como quien lee libros, eliminando así al intérprete, el cual vendría a ser un lector en voz alta de esos libros, lectura no exenta de adulteraciones y trampas. Otros abominan del concierto, según ellos una especie de horno crematorio con un público delante, el cual asiste, con deleite y elegantemente vestido, a una organizada quemazón. En todas estas posiciones extremas hay cierta dosis de verdad. No obstante, es obvio pensar que el aporte del intérprete no puede ser negado en esa forma categórica, pues, hasta el momento, es precisamente la gestión del intérprete la única eficaz para hacer llegar una partitura a la masa. El intérprete es como un vidrio que necesariamente debe colocarse sobre una partitura determinada para hacerla más evidente a la mayoría. Por cierto que tal vidrio implica una distorsión inevitable. Toda interpretación incluye distorsión. Pero el problema estriba más en la calidad y adecuación del vidrio que en la existencia de este mismo. En su elección precisa radicará el mayor o menor grado de traición del original.

Estas reflexiones nos ha sugerido la enorme figura de Toscanini, intérprete máximo de la música por más de medio siglo. Ya retirado, es preciso fijar para siempre su figura única de intérprete que supo elegir el vidrio preciso para cada una de sus versiones de las partituras más variadas. Y en él hay que reconocer al mayor propagandista activo de la interpretación objetivizadora, idea nueva contra aquellos intérpretes que toman una partitura y la fuerzan de acuerdo a sus apetitos personales, unilaterales y perezosos. Esa tremenda lucidez de Toscanini para ver el último mensaje de cada original, "distintos" entre sí, lo ayudó siempre en su búsqueda de lo objetivo.

En el año 1952 escuchamos a Toscanini en Nueva York. Entonces escribíamos a Chile: "Apareció en escena, anciano, no viejo, con una mirada dura que se le había caído hacia adentro hacía muchos años.

Caminó a su tarima, casi en un Allegro lleno de poder. Una vez comenzado el programa, era impresionante verlo con más de 86 años frente a la orquesta, con esa lucidez de arquitecto implacable, planificando la partitura desde todos los ángulos imaginables, sereno y a la vez al rojo vivo. Daba la sensación de una interpretación inevitable. Eso no podría ser tocado sino de esa manera, jamás de otra. Era una especie de impartición de justicia musical suprema. Y, con esa característica tan típica en Toscanini, llevó todo siempre a un tempo ágil y turgente.

Nunca he creído demasiado en el intérprete polivalente, ese que puede darnos todos los autores y estilos. Entre la gente de teatro he conocido uno o dos que se acercan a eso, pero no lo logran del todo. Toscanini, a través del programa que he oído, me pareció rozar milagrosamente eso que yo descartaba. Con el corazón caliente y la cabeza fría —efusión y lógica—, Toscanini me ha producido, con Furtwängler, la más intensa participación con un texto musical”.

Y fué en el Carnegie Hall, esa sala donde le oímos por única vez, donde Toscanini dió su último concierto, la noche del 4 de abril. La anécdota, tan adulterada en la vida de Toscanini, adquiere verdad en este momento de su retiro definitivo. Esta decisión es, ciertamente, un evento histórico en la actividad musical de estos últimos cincuenta años. El cable nos dice, con esa economía en la cual, a veces, está todo: “Arturo Toscanini se despidió anoche de la batuta, en medio de la consternación del público que llenaba el Carnegie Hall. Había dirigido la Orquesta Sinfónica de la National Broadcasting Company y, cuando finalizó el preludio del acto primero de “Los Maestros Cantores” de Wagner, descendió de su tarima, sin volverse hacia el auditorio. Dejó caer la batuta y vaciló. Uno de los miembros de la Orquesta se inclinó, recogió la batuta y se la entregó. Continuó entonces Toscanini su marcha a través de la Orquesta y salió, sin volverse una sola vez”.

Más adelante agrega: “Walter, su hijo, reveló que la carta en que Toscanini anunciaba su retiro, había estado más de dos semanas sobre el escritorio, antes de que se decidiera a firmarla. Explicó Walter que el fallecimiento de su madre, acaecido en Italia en 1951, lo había entristecido mucho y que, desde entonces, había estado perdiendo interés en las presentaciones públicas”.

Aquí vemos a Toscanini en plena vida cotidiana, muy lejos de esa obsesión de lo perfecto que, muchas veces, lo llevó a la crueldad, cuando su mirada daba golpes sobre la orquesta, a pesar de esa miopía que lo obligó durante sus 65 años de vida musical activa a aprenderse las partituras de memoria. Esa pupila negra de parmesano buscaba la más

implacable reproducción de un fondo a través de una forma lúcida. Pero, en esas dos últimas semanas de su carta sobre el escritorio, le vemos como un genial león enjaulado, luchando por una decisión. ¿Cómo detenerse después de 65 años? ¿En qué día, después de qué partitura? ¿Qué puede suceder de tan gigantesco en un segundo que lo empuje a la decisión suprema? Porque él sabe que las miles de partituras memorizadas aún están nítidas en su cerebro. ¿Tal vez el cansancio? A los 88 años se puede estar cansado. En fin; algo sucedió y la carta sobre el escritorio llegó a manos de David Sarnoff, presidente de la NBC. Todo se detuvo en esa carta y el anciano Toscanini se transformó en viejo. El mundo, tomado de improviso, tuvo que girar hacia Toscanini, rápidamente y hacerle un veloz inventario de sus genialidades, fracasando un poco en la premura. Inventario incompleto, pero no menos lleno de afecto y auténtica admiración. Ya hemos visto pasar a la figura más prominente del siglo veinte en lo interpretativo musical. Su retiro ha sido una especie de ensayo general de su muerte. Ahora, dejemos que el mito empiece.

P. M.

CLEMENS KRAUSS.—Este famoso Director de Orquesta austríaco acaba de fallecer, el 16 de mayo, en Ciudad de México, después de dirigir cuatro conciertos con la Orquesta Sinfónica Nacional Mexicana. Krauss había nacido el 31 de marzo de 1893 en Viena, iniciando su carrera artística a los 19 años como director coral en Brünn. En el año 1922 fué nombrado maestro de capilla de la Opera del Estado de Viena. Posteriormente, Krauss llega a ocupar cargos de primera línea en Frankfurt, Berlín (Director de la Ópera) y Munich. En 1945 vuelve Krauss a Austria, actuando desde entonces como director en innumerables conciertos de la Filarmónica de Viena, para después actuar en la Ópera del Estado en ese mismo lugar, aparte de numerosos contratos en el extranjero. Es interesante subrayar la gran amistad que ligó a Krauss con Richard Strauss, escribiendo para éste el libreto de la ópera "Capriccio". La Filarmónica de Viena celebró el 23 de mayo un acto de homenaje a Krauss. Karl Böhm dirigió "Muerte y Transfiguración" de Richard Strauss, y la marcha fúnebre del "Ocaso de los Dioses" de Wagner. La brillante personalidad de este Director austríaco se destacó por sus célebres temporadas de ópera en Viena y, además, por la interpretación de las obras de Richard Strauss, de quien hizo los

estrenos mundiales de sus óperas "Arabella" (1933) y "Capriccio" (1942).

* * *

FESTIVALES, CONCURSOS, CONGRESOS, CONFERENCIAS

ESTADOS UNIDOS

Hemos recibido un interesante folleto acerca de la Conferencia Bienal que celebró en marzo del presente año la "Music Educators National Conference", importante institución musical norteamericana. Ella se preocupa —con esa mentalidad práctica y eficiente que caracteriza a los Estados Unidos— de coordinar los sistemas y experiencias de todo problema relacionado con la enseñanza de la música. Esta reunión se ha realizado en Chicago, del 24 al 31 de marzo del presente año, y es muy interesante constatar dentro de su programa la sistemática exhibición de un numerosísimo grupo de conjuntos musicales dependientes de colegios y universidades, lo cual lleva a comparar diferentes standards de ejecución y composición a través de todos los Estados.

*

En julio del presente año se ha inaugurado el Festival de Berkshire Music Center, el cual ha contado con la apertura oficial a cargo de Claudio Arrau en un programa Beethoven.

GRAN BRETAÑA

Concurso Carl Flesch.—Desde Londres se hace un llamado a los violinistas de todo el mundo para participar en este concurso en la memoria del célebre violinista húngaro Carl Flesch. El único requisito exigido se refiere a la edad del concursante, el cual no debe tener más de 30 años al 1º de octubre del presente año. La Medalla Carl Flesch, que goza de gran reputación, cuenta con el patrocinio de músicos del prestigio de Fritz Kreisler, Yehudi Menuhin y otros, y es organizado por la "Guildhall School of Music and Drama", con sede en Londres. El concurso en cuestión se realizará durante el mes de noviembre del presente año, y las Sinfónicas de Londres y Liverpool ofrecen al ganador la oportunidad de participar como solista en sus conciertos.

*

Festival de Edinburgo.—El ya célebre Festival de Música y Drama de Edinburgo se iniciará el 22 de agosto del presente año. En lo que a actividad musical se refiere, se anuncia la participación de la Glyndebourne Opera Company, la cual representará "Cosi fan Tutte", de Mozart, la "Ariadne auf Naxos", de Richard Strauss, y, de Rossini, "Le Comte Ory". Entre las orquestas visitantes se encuentran la Sinfónica de la Radio del Estado, de Copenhagen, y la célebre orquesta de La Scala de Milán. En cuanto a música de cámara, participarán el Zürich Collegium Musicum, los Cuartetos Amadeus y Húngaro y el Trío de Cuerdas Kehr. Finalmente se ofrecerá un interesante ciclo de tres recitales de lieder sobre poemas de Goethe.

ITALIA

En septiembre del presente año, Venecia celebra un Festival de Música Contemporánea, el cual realizará estrenos de verdadero relieve. Hay que citar, entre éstos, la première mundial de la nueva ópera de Benjamin Britten, "The Turn of the Screw", adaptación musical de la conocida novela de Henry James. Hay que recordar que esta obra fué llevada al teatro en 1952, en Londres, con el título de "The Innocents", con Flora Robson en el papel protagónico. El libreto ha sido preparado por Myfanwy Piper y el espectáculo contará con la dirección general del propio Britten al frente del célebre conjunto "The English Opera Group". Finalmente, el Festival de Venecia anuncia conciertos bajo la batuta de Víctor de Sabata y Celibidache y, como solista de nota, al pianista Arturo Benedetti Michelangeli.



Asimismo en septiembre, Perugia anuncia un festival cuyo programa adquiere especial relieve por una desacostumbrada constitución, con predominio de espectáculos de esencia religiosa. El misterio coreográfico "Laudes Evangelii", con música de Valentino Bucchi y coreografía de Leonide Massine, se representará en la Iglesia Monumental de Santo Domenico. Este festival contará, además, con variados conciertos por solistas, coros y orquestas.

FRANCIA

El calendario de los festivales musicales franceses para 1954 nos muestra un panorama de intensa actividad. Entre las diversas ciudades que organizarán festivales se cuentan: Aix-en-Provence, Besançon,

Bordeaux y Strasbourg. Se destacan en sus programas el estreno mundial de la ópera de Sauguet, "Les Caprices de Marianne" (Festival de Aix-en-Provence); el Concurso Internacional de Jóvenes Directores de Orquesta (Besançon); el estreno mundial del Concierto para Piano y Orquesta de Cámara de Daniel Lesur, bajo la dirección de Piero Adorno con la Orquesta de Cámara de Florencia. Por cierto, en estos festivales figuran los nombres de Furtwängler, Segovia, Von Karajan, Münch y el de la célebre soprano Elizabeth Schwarzkopf y otros intérpretes de renombre mundial.

BÉLGICA

La ciudad de Lieja anuncia, en junio y septiembre de este año, un Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas. Este certamen está presidido por un Comité de Honor, integrado por Luigi Dallapiccola, Frank Martin, Fernand Quinet, Florent Schmitt y Jan Sibelius. Tendrá especial participación el Cuarteto Municipal de Lieja.

ALEMANIA

Los Festivales Wagner en Bayreuth siguen, año en año, su tradicional actividad, con una fervorosa afluencia de público. El correspondiente a 1954, a celebrarse entre el 22 de julio al 22 de agosto, cuenta, como en otras ocasiones, con la destacadísima participación de Ramón Vinay, el ya mundialmente famoso tenor chileno, quien cantará en "Tannhäuser", bajo la dirección de Igor Markevitch, "El Anillo de los Nibelungos" y "Parsifal". Estas óperas contarán con la dirección escénica de Wieland Wagner, del cual tenemos óptimas referencias y quien ha revolucionado los antiguos moldes de presentación de las obras de Wagner.

Otro aspecto destacado del Festival de Bayreuth es la presentación de la "Novena" de Beethoven, bajo la dirección de Furtwängler.

*

Berlín anuncia un Festival de Ópera, Teatro, Ballet y Conciertos para septiembre y octubre del presente año. Se anuncia la participación del American National Ballet Theatre, el Teatro Nacional Popular Francés, que dirige Jean Vilar; el célebre Piccolo Teatro di Milano, el Ballet de la Ópera Real de Estocolmo y el Cuarteto Paganini.

*

Munich se prepara a fin de dar comienzo a su propio Festival de Ópera, en agosto y septiembre. Entre los acontecimientos más importantes habría que citar una nueva puesta en escena de la ópera de Richard Strauss, "Die Frau Ohne Schatten", dirigida por Rudolf Hartmann.

*

Finalmente, Viena ha celebrado, en mayo y junio, su Festival. De gran reputación, estos festivales contaron con el concurso de las Orquestas de Milán y Filarmónica y Sinfónica de Viena. Entre los directores figuran nuestro conocido Erich Kleiber, Karl Böhm, Furtwängler, De Sabata, Hindemith y Von Karajan.

* * *

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

DOMINGO SANTA CRUZ, DIRECTOR DE LA SIMC

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea (simc), reunida con todos sus delegados para el Festival de 1954, eligió su nuevo directorio, el cual quedó compuesto de la siguiente forma: presidente, *Petrazzi* (Italia); vicepresidentes, *Strobel* (Alemania) y *Frenkel* (Inglaterra); directores: *Domingo Santa Cruz* (Chile) y *Carter* (Estados Unidos). Además, como miembro agregado al directorio figura *Bentzon* (Dinamarca).

Una vez más la brillante personalidad de Santa Cruz ha sido destacada, lo cual, en esta ocasión, significa un indiscutido prestigio para nuestro país en el exterior. Es interesante consignar que Domingo Santa Cruz es el único miembro latinoamericano que integra el directorio de la institución máxima de los músicos de todo el mundo (simc). La labor de este músico chileno no sólo es ya vastamente conocida como creador musical, sino como el más alto y eficaz organizador de las actividades musicales chilenas en los últimos veinticinco años. Desde los tiempos de la creación de la Sociedad Bach, primer paso decisivo dado por Santa Cruz en pro de una depuración de nuestro ambiente musical, sus sucesivos triunfos lo ubican en el sitio en que está y, su reciente incorporación a las labores directivas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, se nos aparece consecuente con las variadas capacidades de Domingo Santa Cruz, en las que se aúnan su talento de músico y su férrea voluntad organizadora.

VISITA DE CLAUDIO SPIES

Este joven compositor y director de orquesta chileno acaba de visitarnos por un breve período. Su presencia entre nosotros adquiere un especialísimo relieve, pues Claudio Spies, radicado por el momento en Norteamérica, ha desarrollado allí una labor de primera línea en lo musical. Actualmente se desempeña como profesor de "Análisis de las Formas Musicales" en la Universidad de Harvard y como director de orquesta en la misma. Su contrato con dicha institución aún rige por dos años más, continuando Spies su actividad musical que lo vincula a primerísimas figuras mundiales. A este respecto, a Spies le cupo el insólito privilegio de estrenar en Harvard algunas obras de Igor Strawinsky: su "Septeto" (1953), "Cantata" (1952) y "Tres Canciones sobre textos de Shakespeare". La importante labor de nuestro compatriota Spies ha sido reconocida por figuras tales como Hindemith, Thompson, Copland y el propio Strawinsky, de cuya amistad goza desde hace algunos años. Por otra parte, Spies se graduó en música en la Universidad de Harvard y posteriormente fué becado por la "Paine Travelling Fellowship", distinción que dicho plantel universitario otorga a sus alumnos más distinguidos para perfeccionarse en Europa. En esta ocasión, Spies estudió bajo la tuición de Nadia Boulanger. La labor musical de Spies como compositor ya ha sido destacada por la Universidad de Chile y la de Harvard, de las cuales ha recibido diversas recompensas.

DISTINCIÓN A VÍCTOR TEVAH

El Director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile ha sido nuevamente invitado, durante el mes de junio, a dirigir la Orquesta Sinfónica del Estado, al "Colón" de Buenos Aires. Recientemente, la extraordinaria labor de Víctor Tevah en el extranjero ha sido justamente apreciada en su verdadera magnitud. A este respecto, creemos de sumo interés el transcribir la siguiente comunicación enviada por el director de la Revista "Polifonía" (órgano de los músicos argentinos) al Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, don Vicente Salas Viu:

"Tenemos el agrado de dirigirnos a Ud. poniendo en su conocimiento que en la votación realizada entre los críticos permanentes de esta Revista, con el fin de proceder al otorgamiento de las "distinciones anuales" de "Polifonía", se ha asignado, por unanimidad, la dis-

tinción "para el intérprete —o agrupación de intérpretes— americano (no argentino) que más se haya distinguido en la temporada de 1953 en Buenos Aires", al maestro Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile, por sus conciertos con la Orquesta Sinfónica Municipal de la ciudad de Buenos Aires, realizados en el Teatro Colón de esta capital.

Con tal motivo, cúmplenos saludarle muy atentamente.—(Fdos.): Alberto Emilio Giménez, director; Fernando Vidal Buzzi, secretario de redacción".

Felicitamos a Víctor Tevah por este máximo galardón que subraya justamente sus dotes innegables de director orquestal.

CORO SANTIAGO

Debido a una omisión involuntaria, nuestra Revista no consignó a tiempo el destacado triunfo de Lucía Correa y su *Coro Santiago*. Este conjunto, cuya importante labor durante años no ha cesado, se presentó en Roma en octubre de 1953 al PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE POLIFONÍA ROCAL CLÁSICA, concursando con acreditados conjuntos corales de toda Europa y obteniendo el segundo premio. Por ello, el Instituto de Extensión Musical, ante este calificado éxito, felicitó a Lucía Correa en nota oficial de febrero pasado, destacando la labor de este prestigioso conjunto. Sin duda, es un motivo de satisfacción para todos los chilenos este triunfo, pues demuestra, una vez más, la extraordinaria eficacia que están alcanzando los conjuntos corales chilenos, incorporándose, como lo han hecho ya los Coros Polifónicos de Concepción y, ahora, el Coro Santiago, al mundo musical internacional.

CLAUDIO ARRAU

En el mes de junio, el gran pianista chileno regresó a Nueva York, donde reside desde hace algunos años. La prensa destaca que Arrau ofreció en su reciente jira por Europa la cifra de cincuenta y tres conciertos en menos de cien días. Sus presentaciones en Alemania —país en donde realizó sus estudios de perfeccionamiento y residió por algún tiempo— fueron entusiastamente recibidas. Por otra parte, en Londres, donde Arrau tiene fanáticos, se presentó en el Royal Albert Hall y en el Festival Hall, bajo la batuta de Sir Adrian Boult, con la Sinfónica de Londres. Nuestro compatriota es esperado con impaciencia en Santiago, donde intervendrá como solista con la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah.

DISTINCIONES A JUAN ORREGO SALAS

Recientemente, la Guggenheim Foundation le ha otorgado una beca para perfeccionar sus estudios musicales por un año en los Estados Unidos. Durante su estada, Orrego Salas se radicará, de preferencia, en Nueva York. Por otra parte, en la primera semana de agosto, el Berkshire Music Center, de Estados Unidos, le estrenará su "Sexteto" para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano. Esta obra es la primera que el Berkshire Music Center ha encargado a un compositor de fuera de los Estados Unidos. Se nos informa que la parte solista será ejecutada por el célebre clarinetista Benny Goodman.

El Director Adjunto del Berkshire Music Center es el compositor norteamericano Aaron Copland, quien fué profesor de Composición de Juan Orrego Salas, entre los años 1944 y 1947, cuando éste estuvo becado en Estados Unidos por las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim. Por otra parte, la Louisville Philharmonic Society, Inc., ha encargado también a Orrego Salas una composición sinfónica, para ser estrenada por la Louisville Orchestra. Esta tarea encomendada a Orrego Salas corresponde a un programa permanente que mantiene la Louisville Philharmonic Society. La Sociedad tiene un Jurado que encarga obras a compositores selectos, habiéndose establecido así un verdadero concurso permanente de músicos internacionales.

El año pasado estuvo en Chile, durante una jira por los países de Sudamérica, el Decano de la Facultad de Música de la Universidad de Louisville, señor Dwight Anderson. A su regreso a Estados Unidos recomendó encargar obras musicales a compositores latinoamericanos destacados, para ser estrenadas en Louisville. Orrego Salas participará enviando una obra de carácter concertante (dentro del conjunto se destacará un grupo de solistas). Dicha obra será grabada y estrenada en el mes de diciembre del presente año.

LAURA DIDIER

Noticias del extranjero subrayan las actuaciones de esta mezzo-soprano chilena. La mayor parte de sus intervenciones las ha realizado en Italia, con un repertorio casi exclusivamente integrado por obras de ese país. Génova, Milán, Florencia y Pisa han sido las ciudades en que ha actuado de preferencia, y las críticas han destacado sus condiciones tanto de actriz como de cantante. Asimismo, Laura Didier realizó una temporada junto a un cuadro italiano de ópera que viajó a Egipto, debutando en El Cairo con "Aída", "Andrea Chenier" y "Carmen".

TRIUNFOS DE MARIO MIRANDA

Hace aproximadamente dos años, se dirigió a perfeccionar sus estudios a Alemania el joven pianista chileno Mario Miranda. Poco antes de ausentarse de Chile había vencido en un concurso nacional de piano. Se dirigió a Alemania, donde se incorporó al Conservatorio de Colonia, inscribiéndose en los cursos de Análisis e Historia de la Música, dictado por Hans Mersman, y en el de Piano, del profesor Schmidt-Neuhaus. En junio de 1953 fué designado por el Conservatorio de Colonia para integrar como pianista el conjunto de cámara que representaría a la ciudad en los Festivales de Música Moderna de Darmstadt, famosos en todo el mundo. Fué así como en cinco días se vió obligado a preparar el Cuarteto para violín, clarinete, saxofón-tenor y piano, de Anton Webern, y los "Contrastes" de Béla Bartók para violín, clarinete y piano. En los festivales en referencia obtuvo el Premio Kranighstein, consistente en una beca para los Cursos de Verano de Música Moderna en Darmstadt, en julio del presente año.

Posteriormente, se presentó en conciertos en Bonn y Colonia y, ahora último, el 11 de abril del presente año, tocó con la Orquesta Sinfónica de Wiesbaden el Concierto en Sol Mayor de Mozart, para piano y orquesta, en la Kurhaus de Wiesbaden. El hecho de que se le haya programado un concierto con una orquesta de tal categoría, considerada entre las más importantes de Europa, deja ver que Mario Miranda está siendo altamente estimado como pianista en Alemania.

Para el término de la presente temporada y la próxima, el pianista Mario Miranda cuenta con compromisos en Colonia, Darmstadt y Frankfurt.

ALFONSO MONTECINO OBTIENE LA MEDALLA BACH DE LA FUNDACIÓN INTERNACIONAL HARRIET COHEN

Este triunfo decisivo para Montecino viene a consagrarlo en primera línea como intérprete de Bach. La institución otorgante de este premio es la Fundación Internacional Harriet Cohen, y fué creada para estimular a los músicos jóvenes de todo el mundo. Su primer presidente y fundador fué Sir Arnold Bax, quien ocupó el cargo de Maestro de Música de la Casa Real Británica. Este organismo debe su nombre a la pianista inglesa Harriet Cohen, sobresaliente intérprete de Bach y cuyas escasas grabaciones de este músico son especialmente requeridas. Montecino, que ha dividido su actividad en los campos de la interpretación y la composición, está radicado actualmente en Nueva York y

no podrá estar presente en Londres cuando el premio sea entregado en ceremonia especial realizada en casa de Lady Robert Mayer, presidenta del Consejo del Certamen Bach en Londres. El premio Bach conferido a nuestro compatriota, se suma a los sucesivos éxitos que ha obtenido en los centros internacionales donde ha actuado y confirma los juicios destacados de la prensa a raíz de su último concierto realizado en el Town Hall de Nueva York. Con respecto a características de la Medalla Bach, ella no se da por concurso y forma parte de un conjunto de cuatro galardones emanados de la Fundación Internacional Harriet Cohen. Para 1954, estos premios recayeron en *Dinamarca* (Medalla Arnold Bax, al mejor ejecutante); *España* (Medalla Dinu Lipatti, al pianista joven que más promete); *Chile* (Medalla Bach, para el mejor intérprete de este autor en cualquier instrumento); *Austria* (Medalla Beethoven, en memoria de Arthur Schnabel). Felicitamos a Alfonso Montecino, quien, desde sus primeros estudios en Chile, con Alberto Spikin en piano y Domingo Santa Cruz en composición, se ha revelado como un auténtico músico, profundo y en continua búsqueda.



EDICIONES

PARTITURAS

GEORGE PERLE.—RAPSDIA PARA ORQUESTA, OP. 33.—(*Ediciones Pikaron, 1954*).

Perle nos ofrece con esta obra una lúcida partitura orquestal de escritura fluída y equilibrada. Un primer movimiento en forma de Sonata contrasta un enérgico motivo expuesto por las cuerdas en refuerzo de cuartas y quintas con una melodía más amable del corno inglés y violas, comentada más adelante por las maderas.

Esta melodía es desarrollada sobre un motivo acompañante derivado de la primera idea y en la reexposición aparecen sus comentarios transportados una tercera menor descendente. Las diferentes secciones de este movimiento aparecen muy enlazadas entre sí y en el puente de la reexposición se presenta un importante motivo en los contrabajos.

El segundo movimiento se inicia con un recitativo en los violines y violas a base de cuartas y quintas, análogo al de la Sinfonía Mathis der Maler de Hindemith, que se combina con elementos expuestos en el movimiento anterior.

En el terreno armónico-melódico esta composición es menos feliz: hay contrastes demasiado violentos entre melodías de ambiente atonal, como la segunda idea del primer movimiento, que es casi una serie dodecafónica (11 tonos), con otras de un diatonismo ingenuo y expuestas en refuerzos a la tercera o a la sexta (número 1, compás 14). En el terreno de la armonía podemos también señalar múltiples ejemplos igualmente divergentes que conspiran contra la homogeneidad de

la obra, pero basta citar el final de los dos movimientos, de sonoridad blanda y dulzona. El ritmo es en general de escasa energía y hay abuso de notas repetidas en el tratamiento de las cuerdas.

BENJAMIN BRITTEN.—CÁNTICO II, ABRAHAM E ISAAC, OP. 51.
—(*Ed. Boosey and Hawkes, 1953*).

Sobre un texto tradicional de la ciudad de Chester, Britten ha compuesto esta Cantata para alto y tenor con acompañamiento de piano, estrenada en los Conciertos del English Opera Group en 1952. Sobre un acorde figurado de mi bemol Mayor, se inicia la obra con un recitativo a dúo tratado de acuerdo a los recursos del organum medieval. Enlaza con un Aria (la mayor) que entonan Abraham e Isaac mientras caminan hacia el sitio del sacrificio; es una melodía sencilla, de carácter folklórico, cuyo ritmo ondulante es contradecido por un acompañamiento asimétrico en staccato. Un nuevo recitativo, basado en esta melodía, describe la vacilación de Abraham y conduce a un Aria (re menor) de ambiente agitado en que él y su hijo discuten la orden de Jehová. Finalmente, en un amplio recitativo, Isaac dice a su padre que deben cumplir la voluntad de Dios, de modo que se despiden para siempre; esta despedida es una nueva Aria (re bemol Mayor), especie de barcarola lenta con un obstinado de tónica y dominante en el bajo. Los preparativos para el sacrificio son descritos en un nuevo recitativo sobre un pedal grave de do sostenido y, con la vuelta de la figu-

ración inicial de mi bemol Mayor, se repite el recitativo primero y Dios dice a Abraham que no mate a su hijo. La acción dramática concluye con la feliz acción de gracias y el sacrificio de un cordero. Termina la obra con una versión en mi bemol Mayor de la primera Aria con un acompañamiento más tranquilo.

En resumen, es una obra más de Britten en que se puede comprobar de nuevo sus recursos habituales para tratar melodías simples y a veces banales, mediante un empleo injustificado de disonancias y ritmos alambicados.

AARON COPLAND.—IN THE BEGINNING, p. Coro mixto *a cappella* con Mezzo-soprano.—(Ed. Boosey and Hawkes, 1947).

Este responsorio de Copland, sobre textos del Génesis, relata los siete primeros días de la Creación. El tratamiento es casi del todo homofónico, según la tradición protestante, y la armonía perfectamente tradicional, salvo algunas combinaciones politonales entre la solista y el coro. El total es árido, por la ausencia de elementos melódicos de interés y el tratamiento secuencial de sus secciones, repetidas en forma sistemática en siete ambientes tonales distintos.

DAVID DIAMOND.—CHACONA p. VIOLIN Y PIANO.—(Ed. Southern Music, 1951).

La gran naturalidad en el andar rítmico-melódico y la buena esritura instrumental se agregan en esta obra a un lirismo sano y a un moderado romanticismo para hacer de ella, dentro de su lenguaje ya superado, una composición noble y honrada. Consta de una introducción lenta que anun-

cia los motivos principales, el tema, bien configurado, con 22 variaciones y una coda ágil, más o menos convencional. Si se considera que los procedimientos de variación empleados son siempre de estrecha similitud con el tema, la obra es algo dilatada.

FRANK G. FIELDS.—CANTO RITUAL N° 1, p. 12 INSTRUMENTOS DE MADERA Y TIMBAL.—(Peer International Corp., 1953).

El comienzo de este canto ritual, 43 compases lentos, en compás de 4/4, sobre un solo ritmo, un solo motivo melódico, un solo colorido instrumental y una sola función armónica (de dominante), logra provocar una dosis inconmensurable de aburrimiento. Las causas de esta música pueden residir en un intento de imitación de la música de indios norteamericanos. Absurdo error esta imitación de la expresión espontánea de un pueblo dentro de las normas rígidas, que le son ajenas, del arte musical culto de Occidente, pues pierde con ello todas esas pequeñas imperfecciones de la improvisación y su espontaneidad que constituyen la esencia misma de las artes folklóricas.

JULIA PERRY.—STABAT MATER, p. CONTRALTO Y CUARTETO u ORQUESTA DE CUERDAS.—(Ed. Southern Music, 1954).

Resulta difícil comprender las intenciones de la autora de esta composición al comparar los diversos movimientos que la forman, de expresión y recursos tan incongruentes entre sí, que no se plasman en un total coherente y equilibrado. La primera parte, por ejemplo, comienza en un ambiente atonal, derivado en cierto modo del Liszt de la Sinfonía Fausto, que se

prolonga hasta un acorde de séptima de dominante(!) de Do, función armónica que elabora la solista hasta la novena del acorde, para modular en seguida (mediante un nuevo acorde de novena) a Fa mayor y resolver en forma modal sobre Re (hipodorio). La orquesta ha vuelto al ambiente inicial, interrumpido luego por un tratamiento strawinskiano del acorde de mi mayor-menor: todo esto ha sucedido en sólo 27 compases. En el transcurso de la obra se emplean además armonías modales, sobre la escala por tonos, etc. En conjunto, no hay unidad ni emocional ni de procedimientos; la recurrencia temática, que en

algunos casos presenta un cierto sentido serial, no basta para suplir este defecto.

NED ROREM.—FROM AN UNKNOWN PAST. Siete canciones p. coro mixto.—(Ed. *Southern Music*, 1954).

Es éste un simpático grupo de canciones de carácter tradicional, sin grandes pretensiones, escritas con gracia y soltura. Destacamos la N° 4, "Suspiria", dedicada a la extraordinaria maestra Nadia Boulanger.

M. A.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

BALES, RICHARD.—Ozymandias, para voz y piano. (Ed. Peer International Corporation, New York).

FRED, ISADORE.—November, para voz y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc., New York).

IVES, CHARLES.—Ilmenau, para voz y piano. (Ed. Peer International Corporation, New York).

LAWRENCE, LUCILE-SALZEDO, CARLOS.—Pathfinder to the Harp. Método para arpa. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

PISK, PAUL A.—Psalm XXX, para coro de hombres. (T. T. B. B. a ca-

ppella). (Ed. Peer International Corporation, New York).

SERLY, TIBOR.—The Playful Shepherd, para coro mixto; S. A. T. T. B. B. y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

VAUCLAIN, CONSTANT.—Proud Maisie, para voz y piano. (Ed. Peer International Corporation, New York).

WAYNE, BERNIE.—Lincoln's Gettysburg Address, Canciones. (Ed. Peer International Corporation, New York).

WEBER.—Jubilee Overture. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

L I B R O S

MARÍA DE BARATTA.—"CUZCATLÁN TÍPICO.—*Ensayo sobre etnofonía de El Salvador. Dos volúmenes. Publicaciones del Ministerio de Cultura.*—San Salvador.

María de Baratta, la autora de estos libros, es ampliamente conocida por los interesados en el folklore americano. Su labor en la recolección y estudio de la música y de los instrumentos

populares de El Salvador abarca un largo tiempo, esfuerzos sostenidos y logros considerables. De los trabajos que conocemos de la distinguida folklorista es, sin duda, el de mayor contenido el que ahora comentamos: los dos extensos volúmenes en gran formato, que comprenden cerca de mil páginas, sobre etnofonía de El Salvador o Cuzcatlán. Una edición cuidadísima, colmada de reproducciones fotográficas, láminas a todo color y valiosas, e igualmente abundantes anotaciones musicales, acrecientan la aportación que estos libros significan.

El estudio del folklore musical de Cuzcatlán realizado por la señora Mendoza de Baratta se remonta a la música precolombina, para llegar hasta las manifestaciones más auténticas de esa tradición popular en nuestros días. El vasto panorama no es, en modo alguno, recorrido a la ligera. La autora profundiza en lo esencial de su tratado, la música folklórica de Cuzcatlán y los medios instrumentales de que se sirve. Y todavía más; antes de abordar los problemas que el análisis de la música autóctona de El Salvador presenta, ofrece al lector una suma de referencias indispensables para comprender ese legado musical. Es así como una buena parte del primero de estos volúmenes, nos informa de la cosmogonía y la teogonía de los nahoas y toltecas que poblaron el Cuzcatlán y desarrollaron su cultura. Del mayor interés son en estos capítulos los consagrados a la liturgia indígena, a las fiestas y rituales, con cierto parentesco con otros de las civilizaciones maya y azteca, de extraordinario brillo en que sustentan sus raíces buen número de las manifestaciones folklóricas de hoy.

La parte consagrada a la Etnofonía salvadoreña se inicia por una documentada exposición de los instrumentos vernáculos y sus características, des-

de la gran variedad de los instrumentos de percusión que perviven en América Central, a los melódicos, de viento o de cuerda. Las fotografías y gráficos que se prodigan facilitan la comprensión del texto. Sigue al estudio de los instrumentos, el de la música de canciones y danzas. Los orígenes y estructura del son popular salvadoreño, los ritmos y estilos de las danzas, las descripciones coreográficas de éstas y de los símbolos que encierran, todo es presentado con acopio de datos por la acuciosa investigadora.

El segundo volumen analiza el folklore musical de El Salvador en dos amplios aspectos: la época de la conquista y de los tiempos posteriores, hasta el nuestro. De especial interés son los capítulos consagrados a las zarabandas, chaconas y fandangos, entre los géneros coloniales, y a los romances, pregones, rondas de niños y canciones patrióticas, entre las especies folklóricas de mayor vigor en la época de la emancipación y republicana.

La obra de la señora María de Baratta, producto de pacientes trabajos durante más de quince años, merece calurosos elogios. Tal vez la diversidad de materias que abraza —etnográficas, arqueológicas, históricas, folklóricas, etc.—, se presenta con cierta confusión, falta de orden o de correlación entre unas y otras. Pero, repetimos, el conjunto de estos dos libros constituye el aporte de mayor relieve y de más largas proyecciones que existe hoy sobre la música aborigen y popular de El Salvador, en sus conexiones con otros aspectos de la formación y el desarrollo espiritual de aquel pueblo.

S. V.

CATÁLOGO INTERNACIONAL DE
MÚSICA FOLKLÓRICA.—Edicio-

nes del Consejo Internacional de Música Popular.—Londres, 1954.

Posiblemente es la labor del doctor Jaap Kunst la que se debe elogiar al máximo en este inapreciable catálogo. Es muy posible que haya sido dicho estudioso el que ha metodizado la colección, en tan bien delimitados capítulos, para su fácil consulta. A la cruciación del profesor Norman Fraser y a la supervigilancia de la eminente folclorista Maud Karpeles, solamente les faltaba el lema escogido por el maestro Ralph Vaughan Williams: "La música folklórica, como la libertad, la salud y la prosperidad, es una de las buenas cosas de este mundo que solamente apreciamos cuando estamos en peligro de perderlas". No queda un país del orbe que no haya sido incorporado a este catálogo, reuniendo todas las voces de la humanidad.

Es bien fácil comprender el criterio del profesor Fraser en orden a suprimir números folklóricos en las nóminas de las naciones más aventajadas en estos estudios, para dedicar el grueso de la enumeración a los países menos civilizados. Resulta hasta cierto punto lógico el despliegue de espacio que se le ha concedido al África, ya que la información en estas tierras debe presentarse poco menos que inaccesible para los estudiosos.

Aceptando la casi eliminación del Asia por su confusión racial, resalta la labor de entresacar títulos, tanto en Francia, como en España, Argentina o Chile, admisible por las razones citadas. En todo caso, salva las omisiones el insustituible celo con que se ha detallado en la segunda parte la lista de las instituciones responsables, y con un verdadero lujo de detalles.

Es una fecha memorable la de la primera redacción completa de este Catálogo de 200 páginas, y la de su

compilación y compaginación. Justifican el buen criterio de la UNESCO para confiárselo al International Folk Music Council, asociado con la Oxford University Press.

La captación de estos miles y miles de datos y pormenores, en tan estrecha síntesis y elegante presentación, es una obra que estaba reservada a un grupo de técnicos y publicistas británicos.

C. L.

BOGGS R. S.—"TRANSCRIPCIÓN PRÁCTICA DE TEXTOS FOLKLÓRICOS".—*Edición de la imprenta de la Universidad de Miami. Florida. Estados Unidos, 1953.*

Con el propósito de dar la categoría que se merece el lenguaje dentro de la ciencia folklórica, este investigador norteamericano, especializado en temas continentales, inicia una contribución a tan arduo estudio. Su sistema de símbolos fonéticos puede precipitar una convención panhispánica en lo que se refiere a la calidad sonora del habla usada para moralejas, ya sea en la adivinanza como en el refrán.

Nunca se terminará de comentar la virtud expresiva de una lengua hablada y todo lo que se haga para caracterizar los matices fónicos que pueden imprimirle los sentimientos, las pasiones, los instintos, las circunstancias y el carácter regional, contribuirá a la exaltación del verbo en la identidad de una raza.

El cuadro de sonidos adjunto al texto merecería una encuesta de especialistas de todas las naciones hispánicas para llevarlo a la perfección.

C. L.

EMILIA ROMERO.—“EL ROMANCE TRADICIONAL EN EL PERU”.—*El Colegio de México*. 136 págs.

La interesante monografía de esta meritoria investigadora que ha hecho del folklore el centro de sus desvelos intelectuales y artísticos, cumple una importante misión, pues, pese a la riqueza de estas manifestaciones vernáculas en el ámbito del antiguo Virreinato, son pocos los trabajos que se le han dedicado. La distinguida escritora, con finura de espíritu y auténtica erudición, estudia el curioso fenómeno de la llegada del romance al Perú en el siglo XVI y los caminos a través de los cuales penetrara hasta el corazón del pueblo criollo. Analiza su desarrollo en los siglos XVII y XVIII, a la luz de nuevos ejemplos que completan la antología sobre la cual basa sus observaciones personales. Por último, investiga la supervivencia actual del género, estudiando la tradición limeña.

El rico material acumulado, las versiones pentagráficas de algunos de ellos, dan pauta para ahondar en el estudio comparativo de las deformaciones introducidas en el correr de los siglos en las diversas áreas americanas.

Una valiosa bibliografía señala al final de cada capítulo las fuentes en que ha basado su investigación, a la cual agrega ahora su valiosa tarea personal.

El libro se lee con gran placer y es un aporte de mérito al conocimiento de uno de los aspectos más estimulantes del folklore americano.

E. P. S.

APORTACIONES A LA INVESTIGACION FOLKLORICA DE MEXICO.—(*Sociedad Folklórica de México*). 1953, 115 págs.

Interesan principalmente a los lec-

tores de esta Revista los ensayos de Virginia R. R. de Mendoza, que dan cuenta de sus experiencias en el campo de la rebusca, con oportunos consejos para los que se inician en el difícil arte de la encuesta popular. El Prof. Baltasar Samper nos informa sobre el origen y organización (1946) de la Sección de Investigación Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes. El Prof. Vicente T. Mendoza, el incansable folklorista mejicano, que tan valiosos aportes ha entregado a esta ciencia, analiza las condiciones que debe llenar el investigador dedicado a recoger directamente las huellas musicales del folklore; la forma en que deben seleccionarse los informantes y los métodos de elaboración posterior de los datos en el silencio del laboratorio.

Es un libro concentrado, de verdadera utilidad.

E. P. S.

NÉSTOR A. FAYÓ.—“LA QUENA”.—*Su aprendizaje musical*. Santa Fé, 1954, 50 págs.

El opúsculo del profesor Néstor A. Fayó, animador del interesante grupo *La Quena*, que revive el rico folklore de la región de Santa Fe, pone al alcance del público un tratado práctico para el rápido aprendizaje de este instrumento vernáculo.

Además del material didáctico, corren en el folleto un breve repertorio de música nativa y palabras llenas de vibración sobre el significado que tiene para el estudioso estas manifestaciones artísticas.

A través de la obra se adivina el noble espíritu que preside la labor del Dr. Fayó, cuya meritoria consagración a esta disciplina ha permitido la supervivencia de muchas formas tradicionales en el campo de la música.

E. P. S.

R E V I S T A S

MÚSICA.—(*Revue d'informations et d'actualités musicales*. N° 1, Avril, 1954. Rédacteur en Chef: Henri Gaubert. 20, Rue Bergère, Paris, IXe. 48 págs.).

El excelente material exclusivo que nos aporta este primer número de una revista francesa dedicada a la música no guarda relación con ciertos aspectos de su presentación visual, de gusto discutible. En todo caso, las firmas de Jacques Ibert, Emile Vuillermoz, René Dumesnil y Serge Lifar, forman un conjunto de prestigio y nos muestran artículos siempre claros, aunque, a veces, algo "literarios". Entre aquellos estudios firmados por nombres desconocidos, hay que subrayar el realizado por Marcel Beaufils, quien toca un tema cercano al analizar el folklore brasileño y que será un aporte para los especialistas. Finalmente, Serge Lifar se hace algunas preguntas en voz bastante alta sobre el ballet moderno, preguntas que vale la pena escuchar y, sobre todo, por las respuestas que se da Lifar, siempre jóvenes, a pesar de la ya evidente vejez corporal de este célebre coreógrafo y bailarín.

P. M.

REVISTA "FINIS TERRAE".—(*Publicación trimestral del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica de Santiago de Chile*. Año I, N° 1, 1954. 94 págs.).

Saludamos este testimonio de la Revista FINIS TERRAE en su número inaugural, correspondiente al primer trimestre del año en curso.

Aun cuando su carácter no es el de una revista musical, sino un lugar de encuentro de todas aquellas manifestaciones culturales que propicia o interesan a la Universidad Católica de Chile, tenemos interés en destacar su aparición, pues, por sobrados motivos, es una publicación ya marcada con un brillante destino de extensión en lo cultural. Bastaríanos saber que bajo la organización del Departamento de Extensión Cultural de la U. Católica, del cual FINIS TERRAE es su órgano oficial, se encuentran actividades de la importancia del Teatro de Ensayo, del Coro, de la Cátedra Cervantes, del Instituto de Cultura Alemana Albertus Magnus, etc., para darnos cuenta de la vitalidad sobre la que se apoya esta publicación. Y bajo la guía rigurosa del profesor Jaime Eyzaguirre, su director, FINIS TERRAE nos dará siempre, sin duda, una síntesis profunda de materias valederas. En este primer número, aparte de lo puramente formal, cuidadísimo y de gusto seguro, destacamos, por el carácter de nuestra Revista Musical Chilena, el penetrante artículo de Vicente Salas Viu sobre un polifonista español olvidado: Cristóbal Morales. Salas Viu titula su estudio "El centenario de Cristóbal Morales y el desconocimiento de la música española". Para todo estudioso de la historia de la música, la posición de Salas Viu significará un aporte en un tema inesperado.

Felicitemos esta iniciativa, de real calidad por su indudable poder de penetración cultural.

P. M.

B I B L I O G R A F I A

OBRAS GENERALES

AUBERT, LOUIS: Il y a 25 ans mourait un grand éditeur. (Le Journal

Musical Français. Año III, N° 23. Noviembre 1953. París).

BAIGNÈRES, CLAUDE: Les Petits Chanteurs a la Croix de Bois. (Le

- Journal Musical Français. Año III. N° 23. Noviembre 1953. París).
- BALZER, JURGEN: The New in Music. Part. 2. (Tempo N° 31. Primavera 1954. Londres).
- CORREA DE AZEVEDO, L. H.: Visage Musical du Brésil. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 23. Noviembre 1953. París).
- DE LA GUARDIA, ERNESTO: De lo cerebral y sentimental en la música. (Ricordiana. Año III. N° 4. Julio-Agosto 1953. Buenos Aires).
- DUMESNIL, RENÉ: La partitura de Darius Milhaud para el Cristóbal Colón de Paul Claudel. (Revista Ritmo. Año XXIV. N° 259. Febrero-Marzo 1954).
- FURTWÄNGLER, WILHELM: Concerning Music. (Tempo N° 28. Verano 1953).
- LONGHAMPT, JACQUES: Walter Gieseking, Artisan de la Joie. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 23. Noviembre 1953. París).
- MANUEL, ROLAND: Comment il ne faut pas écouter la musique. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 22. Octubre 1953. París).
- NOVO, EDUARDO JORGE: "Curso de interpretación" por Alfred Cortot. (Buenos Aires Musical. Año IX. N° 136. Mayo 1954. Buenos Aires).
- PINCHERLE, MARC: Les raisons d'un choix. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 22. Octubre 1953. París).
- PIZZETTI, HILDEBRANDO: La música dodecafónica. (Ricordiana. Año III. N° 4. Julio-Agosto 1953. Buenos Aires).
- SIMÕES DÍAZ, M.: Augusto Comte, A Música e a Mulher. (Gazeta Musical. Año IV. N° 43. Abril 1954. Lisboa).

HISTORIA DE LA MÚSICA

- ANGLES, IGINO: La vitalité del Motu Proprio del Beato Pío X sulla Musica Sacra. (Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra". Año VI, N° 1. Marzo 1954. Roma).
- FRANCO, ENRIQUE: La Música en los Estados Unidos. (Música. Año II. N° 6. Octubre-Diciembre 1953. Madrid).
- GOLÉA, ANTOINE: Les problèmes de la Musique Soviétique. (Música. Año I. N° 1. Abril 1954. París).
- MARTÍNEZ GALNARES, FRANCISCO: Orígenes y transformación del canto cristiano. (Orientación Musical. Vol. XIII. N° 146. Febrero 1954. México, D. F.).
- PETRASSI, GOFFREDO: La Música Italiana Contemporánea. (Buenos Aires Musical. Año IX. N° 135. Abril 1954. Buenos Aires).
- PETRASSI, GOFFREDO: La Música Italiana Contemporánea. (Buenos Aires Musical. Año IX. N° 136. Mayo 1954. Buenos Aires).

BIOGRAFÍA-ANÁLISIS

- AGUETTANT, LOUIS: Le génie de Schubert. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 22. Octubre 1954. París).
- DELAS-FRANCO, J. L.: Hugo Wolf. (Música, Año II. N° 6. Octubre-Diciembre 1953. Madrid).

EDUCACIÓN MUSICAL

- ANFINSON, RUDOLPH D.: Guidance and Counseling.—A Professional Responsibility (Music Educators Journal. Vol. 40. N° 4. Febrero-Marzo 1954. Chicago).

CAHN, MEYER M.: The Tensions of Music Learning. (Music Educators Journal. Vol. 40. N° 5. Abril-Mayo 1954. Chicago).

ELLIOT CLARK, FRANCES: Music.—A Vital Force in Education. (Music Educators Journal. Vol. 40. N° 5. Abril-Mayo 1954. Chicago).

GRANT, PARKS: What the Music Educator Can Learn from the Composer. (Music Educators Journal. Vol. 40. N. 5. Abril-Mayo 1954. Chicago).

MÚSICA INSTRUMENTAL, SINFÓNICA Y DE CÁMARA

FONTENLA, JORGE.—Johannes Brahms y su Música para Piano. (Polifonía. Año IX, N.os 77-78. Enero-Febrero 1954. Buenos Aires).

STEIN, ERWIN: Stravinsky's Septet (1953). (Tempo, N° 31. Primavera, 1954. Londres).

ÓPERA

BAYER, OSWALDO: "El Proceso", de Kafka-von Einem. (Buenos Aires Musical. Año IX. N° 136. Mayo 1954. Buenos Aires).

HOFMANN, ROSTISLAV: Autour de Tristan. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 22. Octubre 1954. París).

JOACHIM, HEINZ: "Moisés y Aron", ópera póstuma de Schoenberg. (Buenos Aires Musical. Año IX, N° 136. Mayo 1954. Buenos Aires).

O'HANA, MAURICE: Deux Oeuvres de

Manuel de Falla. (Le Journal Musical Français. Año III. N° 22. Octubre 1954. París).

BALLET

LIFAR, SERGE: Le Ballet Moderne, Grandeur ou Décadence? (Música N° 1. Abril 1954. París).

OYHAMBURU, P.: La Danse et la musique en pays basque. (Journal of the International Folk Music Council. Vol. VI. 1954. Londres).

FOLKLORE

BEAUFILS, MARCEL: Le Folklore Bre-silien. (Música N° 1. Abril 1954. París).

DONOSTIA, P.: Les instruments de danses populaires espagnoles. (Journal of the International Folk Music Council. Vol. VI. 1954. Londres).

HOWARD MUMFORD, JONES: American Folk Songs of Protest. John Greenway. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1953).

L. L., A.: Periodicals and Articles. (Journal of the International Folk Music Council. Vol. VI. Enero 1954. Londres).

NEUMAN, DOV: Studies in the Russian Historical Song. Carl Steef. (Copenhagen. 1953).

SOO SUH, DOO: Folk Tales from Korea. Zong In-Sob (New York: The Grove Press, 1953).

THOMPSON, STITH: Folklore and Folk Festivals (Midwest Folklore. Vol. IV. N° 1. Primavera, 1954. USA).

D I S C O S

- BACH, J. S.—Pasión según San Mateo.
 “Apíadate de mí, Señor”, para con-
 tralto y violín obligado.
 Contralto: *Marian Anderson*.
 Violín: *Joseph Fuchs*.
 449-0044 (R. C. A. Víctor).
- BACH, J. S.—Suites Nº 2 en Re Menor
 y Nº 3 en Do Mayor para cello solo.
 Cello: *Pablo Casals*.
 LCT-1104 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN.—Concierto Nº 3 en Do
 Menor para piano y orquesta. Op.
 37.
 Orquesta de Filadelfia.
 Director: *Eugene Ormandy*.
 Piano: *Claudio Arrau*.
 LPC-35040 (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto Nº 5 en
 Mi bemol Mayor, para piano y or-
 queta (“El Emperador”), Op.
 73.
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Herbert von Karajan*.
 Piano: *Walter Giesecking*.
 LPC-35060 (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Egmont. Obertura
 Op. 84.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Sergei Koussewitzky*.
 ERB-7021 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía Nº 3 en
 Mi Bemol Mayor (“Eroica”, Op.
 55).
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Herbert von Karajan*.
 3 ACX-47009 (Odeón).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía Nº 5 en
 Do Menor, Op. 67.
 Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
 Director: *Arturo Toscanini*.
 LM-1757 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía Nº 7 en
 La Mayor, Op. 92.
 Orquesta Filarmónica de Viena.
 Director: *Wilhelm Furtwängler*.
 WHMV-1008 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía Nº 8 en
 Fa Mayor, Op. 93.
 Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
 Director: *Arturo Toscanini*.
 LM-1757 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 1 en
 Re Mayor para violín y piano.
 Violín: *Yehudi Menuhin*.
 Piano: *Louis Kentner*.
 LHMV-1037 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 8 en Do
 Menor, Op. 13. (“Patética”).
 Piano: *Walter Giesecking*.
 3 ACX-47016 (Odeón).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 14 en
 Do Sostenido Menor “Claro de Lu-
 na”, Op. 27 Nº 2.
 Piano: *Walter Giesecking*.
 3 ACX-47016 (Odeón).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 14 en
 Do Sostenido Menor, Op. 27 Nº 2
 (“Claro de Luna”).
 Piano: *Rudolf Serkin*.
 LPC-35003 (Columbia).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 21 en
 Do Mayor, Op. 53 (“Waldstein”).
 Piano: *Walter Giesecking*.
 3 ACX-47015 (Odeón).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 23 en
 Fa Menor (“Appassionata”), Op. 57.
 Piano: *Walter Giesecking*.
 3 ACX-47015 (Odeón).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 26 en
 Mi Bemol, Op. 81 “Les Adieux” (Los
 Adioses).
 Piano: *Solomon* (Grabado en Ingla-
 terra).
 LM-1753 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sonata Nº 29 en
 Si Bemol, Op. 106 “Hammerklavier”
 (“El Martillo”).
 Piano: *Solomon* (Grabado en Ingla-
 terra).
 LM-1753 (R. C. A. Víctor).

- BERLIOZ, HECTOR.—Sinfonía Concer-
tante "Haroldo en Italia", Op. 16.
Orquesta Filarmónica Real.
Director: *Sir. Thomas Beecham*.
Viola Solista: *William Primrose*.
LPC-35061 (Columbia).
- BOULANGER.—Nocturno.
Cello: *Pierre Fournier*.
Piano: *E. Lush y G. Moore*.
LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Concierto N° 1, en Re Me-
nor, Op. 15.
The Philharmonia Orchestra.
Director: *Rafael Kubelik*.
Pianista: *Solomon*.
LHMV-1042 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Concierto en Re Mayor,
Op. 77.
Orquesta Sinfónica de Londres.
Director: *Sergiu Celibidache*.
Violín: *Ida Händel*.
LBC-1051 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Obertura Festival Acadé-
mico, Op. 80.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Sergei Koussewitzky*.
ERB-7021 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Tres Danzas Húngaras:
N° 1 en Sol Menor.
N° 2 en Re Menor.
N° 3 en Fa Mayor.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Wilhelm Furtwängler*.
EHA-17 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Estudio en Fa Menor, Op.
25 N° 2.
Piano: *Alfred Cortot*.
EHA-14 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Nocturno en Fa Mayor, Op.
15 N° 1.
Piano: *Alfred Cortot*.
EHA-14 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Nocturno en Do Sostenido
Menor, Op. 27 N° 1.
Piano: *Alfred Cortot*.
EHA-14 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Sonata N° 3 en Si Menor,
Op. 58.
Piano: *Witold Malczuzynsky*.
LPC-30006 (Columbia).
- CHOPIN.—Vals N° 12 en Fa Menor,
Op. 70 N° 2.
Piano: *Alfred Cortot*.
EHA-14 (R. C. A. Víctor).
- DEBUSSY.—Ensueño (Reverie).
Cello: *Pierre Fournier*.
Piano: *E. Lush y G. Moore*.
LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- DEBUSSY.—El Rincón de los Niños
Suite.
Piano: *Walter Giesecking*.
3 AC-42002 (Odeón).
- DUKAS.—El Aprendiz de Hechicero.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Igor Markewitch*.
3 ACX-47012 (Odeón).
- DVORAK.—Sinfonía N° 5 en Mi Me-
nor, Op. 95, "Del Nuevo Mundo".
Sinfónica Nacional de Dinamarca.
Director: *Nicolás Malko*.
LBC-1005 (R. C. A. Víctor).
- FAURÉ.—"Après un rêve", para violín
y orquesta.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Arthur Fiedler*.
Violín: *Nathan Milstein*.
ERA-77 (R. C. A. Víctor).
- FAURÉ.—Canción de Cuna, Op. 16.
Cello: *Pierre Fournier*.
Piano: *E. Lush y G. Moore*.
LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- FAURÉ.—Elégie, Op. 24.
Cello: *Pierre Fournier*.
Piano: *E. Lush y G. Moore*.
LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- FAURÉ.—Requiem, Op. 48 para solos,
coros y orquesta.
Les Chanteurs de Saint-Eustache y
Orquesta.
Director: *André Cluytens*.
Órgano: *Maurice Duruflé*.
Soprano: *M. Angelici*.
Barítono: *L. Noguera*.
3 ACX-47008 (Odeón).
- FRANK.—Sinfonía en Re Menor.

- Orchestre National de la Radiodiffusion Française.
 Director: *André Cluytens*.
 3 ACX-47010 (Odeón).
- FALLA.—El Sombrero de Tres Picos.
 Suite.
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Igor Markewitch*.
 3 ACX-47013 (Odeón).
- HÄNDEL.—El Mesías. "Él alimentará a su rebaño".
 Orquesta de Cámara.
 Director: *Robert Shaw* y
Charles O'Connell.
 Contralto: *Marian Anderson*.
 449-0044 (R. C. A. Víctor).
- HAYDN.—Concierto en Re Mayor, Op. 101.
 The Philharmonia Orchestra.
 Director: *Rafael Kubelik*.
 Cello: *Pierre Fournier*.
 LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- HAYDN.—Sinfonía de los Juguetes.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Sergei Koussewitzky*.
 ERA-7 (R. C. A. Víctor).
- LISZT.—Concierto N° 2 para piano y orquesta en La Mayor.
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Walter Süsskind*.
 Piano: *W. Malcuzynski*.
 LPC-35035 (Columbia).
- MENDELSSOHN.—Oratorio San Pablo: "Mas el Señor vela por nosotros".
 Orquesta de Cámara.
 Director: *Robert Shaw* y
Charles O'Connell.
 Contralto: *Marian Anderson*.
 449-0044 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Clemencia de Tito. Obertura. K. 621 (Grabado en Tanglewood).
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Sergei Koussewitzky*.
 ERB-7021 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Idomeneo, Rey de Creta.
 Obertura K. 366 (Grabado en Tanglewood).
- Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Sergei Koussewitzky*.
 ERB-7021 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Dos Oberturas de Óperas:
 La Flauta Mágica e Idomeneo.
 The Philharmonia Orchestra.
 Director: *Rafael Kubelik*.
 EHA-6 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.—Sinfonía N° 25 en Sol Menor (K. 183).
 Orquesta Filarmónica de Londres.
 Director: *Sergiu Celibidache*.
 LLC-38011 (London).
- MOZART.—Sinfonía N° 36 en Do Mayor (K. 425).
 Orquesta Filarmónica de Viena.
 Director: *Karl Böhm*.
 LLC-38011 (London).
- PROKOFIEV.—Sinfonía N° 1 en Re Mayor, Op. 25 ("Clásica").
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Igor Markewitch*.
 3 ACX-47013 (Odeón).
- RAVEL.—La Valse.
 Orquesta Philharmonia.
 Director: *Igor Markewitch*.
 3 ACX-47013 (Odeón).
- RAVEL.—La Valse (Poema Coreográfico para orquesta).
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Charles Münch*.
 ERB-7016 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.—Pavana para una Infanta Difunta.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Charles Münch*.
 ERB-7016 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.—Pieza en forma de Habanera.
 Cello: *Pierre Fournier*.
 Piano: *E. Lush* y *G. Moore*.
 LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.—Rapsodia Española.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Charles Münch*.
 ERB-7016 (R. C. A. Víctor).
- RIMSKY-KÓRSÁKOV.—El Gallo de Oro.
 Suite.
 Orquesta Philharmonia.

- Director: *Issay Dobrowen*.
3 ACX-47012 (Odeón).
- RIMSKY-KÓRSÁKOV.—Zar Saltan, Suite, Op. 57.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Issay Dobrowen*.
3 ACX-47012 (Odeón).
- SAINT-SAËNS.—El Cisne (Del Carnaval de los Animales).
Cello: *Pierre Fournier*.
Piano: *E. Lush y G. Moore*.
LHMV-1043 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.—"Ave María", para violín y orquesta.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Arthur Fiedler*.
Violín: *Nathan Milstein*.
ERA-77 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.—Quinteto en Do Mayor, Op. 163.
Amadeus String Quartet.
1.º Violín: *Norbert Brainin*.
2.º Violín: *Peter Schidlöf*.
Viola: *Siegmund Nissel*.
1.º Cello: *Martin Lovet*.
2.º Cello: *William Pleeth*.
LHMV-1051 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.—Serenata para violín y orquesta.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Arthur Fiedler*.
Violín: *Nathan Milstein*.
ERA-77 (R. C. A. Víctor).
- SCHUMANN.—Concierto en La Menor, Op. 54 para piano y orquesta.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Herbert von Karajan*.
Piano: *Dinu Lipatti*.
3 AC-42001 (Odeón).
- SCHUMANN.—Escenas Infantiles. Op. 15.
Piano: *Walter Gieseking*.
3 AC-42002 (Odeón).
- STRAUSS (R).—Don Juan. Poema Sinfónico. Op. 20.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Herbert von Karajan*.
3 ACX-47011 (Odeón).
- STRAUSS, R.—Till Eulenspiegel. Poema Sinfónico. Op. 28.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Herbert von Karajan*.
3 ACX-47011 (Odeón).
- TSCHAIKOWSKY.—Serenata en Do Mayor. Op. 48.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Sergei Koussewitzky*.
ERA-7 (R. C. A. Víctor).
- TSCHAIKOWSKY.—Sinfonía Nº 4 en Fa Menor, Op. 36.
Orq. de la Societé des Concerts du Conservatoire de Paris.
Director: *Erich Kleiber*.
LLC-38012 (London).
- WAGNER.—La Walkiria, Acto III. Cabalgata de las Walkirias.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Wilhelm Furtwängler*.
EHA-17 (R. C. A. Víctor).
- WAGNER.—Los Maestros Cantores de Nüremberg. Acto III. Danza de los Aprendices.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Wilhelm Furtwängler*.
EHA-17 (R. C. A. Víctor).
- WAGNER.—Tanhäuser. Acto III: Oración de Elizabeth.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Frieder Weissmann*.
Soprano: *Helen Traubel*.
ERA-16 (R. C. A. Víctor).
- WAGNER.—Tristán e Isolda. Acto III: Muerte de Amor.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Frieder Weissmann*.
Soprano: *Helen Traubel*.
ERA-16 (R. C. A. Víctor).
- WALTON.—Sonata para violín y piano.
Violín: *Yehudi Menuhin*.
Piano: *Louis Kentner*.
LHMV-1037 (R. C. A. Víctor).
- VERDI.—Un Baile de Máscaras (ópera completa cantada en italiano, con libreto).

Orquesta y Coros de la Ópera Real
de Roma.

Director: *Tulio Serafin*.

Cantantes:

“Ricardo”: *B. Gigli*.

“Amelia”: *M. Caniglia*.

“Renato”: *G. Becchi*.

“Ulrica”: *F. Barbieri*.

“Oscar”: *E. Ribetti*.

LCT-6007 (R. C. A. Victor).

REVISTAS RECIBIDAS

MUSICALES:

Agenda Musical. Año 18. Nº 11. Marzo 1954. Bruselas.
Agenda Musical. Año 18. Nº 12. Abril 1954. Bruselas.
Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra". Año VI. Nº 1. Marzo 1954. Roma.
Buenos Aires Musical. Año VIII. Nº 134. Marzo 1954. Buenos Aires.
Buenos Aires Musical. Año IX. Nº 135. Abril 1954. Buenos Aires.
Buenos Aires Musical. Año IX. Nº 136. Mayo 1954. Buenos Aires.
Cazeta Musical. Año IV. Nº 42. Marzo 1954. Lisboa.
Gazeta Musical. Año IV. Nº 43. Abril 1954. Lisboa.
Jeunesses Musicales. Nº 24. Marzo 1954. Bruselas.
Journal of the International Music Council. Vol. VI. Enero 1954. Londres.
Le Journal Musical Français. Año III. Nº 22. Octubre 1953. París.
Le Journal Musical Français. Año III. Nº 23. Noviembre 1953. París.
Midwest Folklore. Vol. IV. Nº 1. Primavera 1954. USA.
Music Educators Journal. Vol. 40. Nº 4. Febrero-Marzo 1954. USA.

Music Educators Journal. Vol. 40. Nº 5. Abril-Mayo 1954. USA.
Música. Año I. Nº 1. Abril 1954. París.
Música. Año II. Nº 6. Octubre-Diciembre 1953. Madrid.
Orientación Musical. Vol. XIII. Nº 146. Febrero 1954. México D. F.
Revista Ritmo. Año XXIV. Nº 259. Febrero-Marzo 1954. Madrid.
Revista Ritmo. Año XXIV. Nº 260. Abril 1954. Madrid.
Tempo. Nº 31. Primavera 1954. Londres.

VARIAS:

Atenea. Año XXXI. Tomo CXIV. Nº 345. Marzo 1954. Concepción. Chile.
Educación. Año XV. Nº 70. Marzo 1954. Caracas. Venezuela.
Música y Artes Visuales. Nº 41. Julio 1953. USA.
Música y Artes Visuales. N.ºs 42-43. Agosto-Septiembre 1953. USA.
Música y Artes Visuales. Nº 44. Octubre 1953. USA.
Plática. Año I. Nº 7. Marzo 1954. Buenos Aires.
Revista Nacional de Cultura. Año XVI. Nº 102. Enero-Febrero 1954. Caracas.

NOTA: Las siglas que aparecen en el presente número, corresponden a las siguientes firmas: M. A. (Miguel Aguilar); C. L. (Carlos Lavín); P. M. (Pedro Mortheiru); E. P. S. (Eugenio Pereira Salas); S. V. (Vicente Salas Viu).

Santiago de Chile
Talleres Gráficos de Encuadernadora Hispano-Suiza Ltda.
Santa Isabel 0174