

REVISTA *MUSICAL* CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO IX | OCTUBRE 1954 | N.º 47

"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 1½ 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 Racagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alfonso Leng y Luis Oyarzún, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Ernesto Garrido y Ernesto Ledermann, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Oscar Escauriaza, miembro del Cuerpo de Ballet.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz.

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: PEDRO MORTHEIRU

AÑO 9.º

Santiago de Chile, 1954

N.º 47

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL	
Repertorio coral	5
ENSAYOS:	
MIGUEL AGUILAR: <i>La evolución estilística en la obra de René Amengual</i>	9
GUSTAVO BECERRA: <i>Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954</i>	18
CRÓNICA:	
<i>Actividades chilenas</i>	30
<i>Actividades extranjeras</i>	64
<i>Música y músicos chilenos en el extranjero</i>	67
EDICIONES	
<i>Partituras</i>	70
<i>Libros</i>	77
<i>Bibliografía</i>	79
DISCOS	82
REVISTAS	86

EDITORIAL

REPERTORIO CORAL

EN pocos países del mundo podrá observarse con mayor claridad que en el nuestro la iniciación, desarrollo y, por fin, la expansión en superficie y profundidad de la vida musical.

A fuer de pecar de exclusivismo hay que establecer un punto de partida, a la par que muy próximo a nuestros días, muy determinado. Y entonces, como en cada vez que se habla de vida musical en Chile, desde hace unos treinta años a esta parte, aparecen los nombres de Domingo Santa Cruz, Armando Carvajal y demás colaboradores que dieron vida, echaron a andar, corrigieron y, en fin, encauzaron el devenir musical chileno por el mejor camino y en una línea de calidad verdaderamente sorprendente en cualquier caso y, muy en especial, tomando en cuenta el medio artístico en el cual debía generarse y la ubicación geográfica de este país que sólo favorecía a condición de contar con una voluntad y clarividencia como las de Santa Cruz. Fuera de esto, demográficamente, nuestro país carecía de algo muy importante para el desarrollo de una actividad musical, esto es, una población numerosa.

Todas estas circunstancias, presididas por los factores cronológicos normales de toda evolución, hicieron que la labor muy meritoria y digna de Soro, Giarda y muchos otros músicos chilenos ilustres, en el terreno de la expansión artística, no lograra romper la barrera que establecía que, fuera de la ópera, no había otra música.

No es el caso, ahora, de estudiar todo cuanto ha ocurrido en este corto e intenso camino que ha recorrido la música en nuestro país en los últimos años. Y estas líneas han de remitirse a su objeto, cual es el de analizar algunos aspectos del

problema coral en Chile, una de las ramas musicales resultantes de ese esfuerzo iniciado allá por el año 1924 por ese puñado de hombres que debía cambiar la faz de las cosas. Y declarando nuestra calurosa adhesión y estímulo entusiasta a cuanto se ha hecho ya en materia coral, conviene no olvidar la valiosísima circunstancia en que se han desenvuelto nuestros mecanismos musicales, haciéndolos ágiles y eficaces para progresar y mejorar lo que es susceptible de ello. Nos referimos al hecho de que la música se ha prestigiado en nuestro país de una manera especial dentro de las esferas oficiales de la intelectualidad, debido a las exigencias técnicas y de buen gusto inapelables que Santa Cruz imponía a sus colaboradores y a su acción. Esto dió por resultado concentrar y atraer hacia los organismos musicales creados la mayor parte de las iniciativas que iban surgiendo a través de estos años pasados.

El Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con todas sus dependencias, han llegado a ser organismos acreedores del mayor respeto y depositarios de la mayor responsabilidad musical en el país. Este hecho, repito, no puede desconocerse y obligadamente, entonces, corresponde a estos organismos, por su solvencia y autoridad artísticas, continuar encauzando y manteniendo la vida musical por los caminos más elevados.

La actividad coral a lo largo del país ha ido tomando un incremento verdaderamente notable en los últimos años y sin hablar ya de agrupaciones de calidad profesional, como el Coro de Concepción, el Coro Universitario de Santiago, el de la Escuela de Derecho de Valparaíso, ni de otros que van levantándose espectacularmente como el de San Antonio, los coros de liceos, escuelas y de entidades particulares están llamados a cumplir una misión educadora de primera importancia. Es tanto el interés y la afición de estudiantes y públicos por integrar coros, que se hacen escasos los directores con preparación adecuada. Este es un problema que debemos encarar con el máximo apremio y del cual ya se ha hablado en estas mismas columnas.

El otro aspecto a considerar en esta naciente y vigorosa actividad coral es el que se refiere al repertorio: falta música

impresa; luego, no hay una clasificación ordenada, en cuanto a coros escolares se refiere, que contemple los grados de dificultades de los años primarios y de humanidades; se carece de un criterio uniforme en materia de calidad y gustos musicales que encaminen con seguridad a los niños y jóvenes hacia la apreciación de la buena música.

En el concierto de los Festivales Corales del año 1953 que tuvo lugar en el Teatro Caupolicán, pudieron apreciarse estas fallas que afectaron casi por parejo a todos los conjuntos presentados. Creemos llegado el momento en que dichas deficiencias deban salvarse poniendo a disposición de las iniciativas corales todos los elementos y experiencias de que disponemos.

No podemos aún hablar de tradición coral en nuestro país y sí, en cambio, debemos tomar conciencia que cuanto se haga por estimular y facilitar la existencia de conjuntos corales es echar las bases de lo que será una verdadera tradición. El punto de partida, pues, ha de ser la confección de un vasto y ordenado repertorio coral, trabajo éste ya iniciado de manera más o menos esporádica por profesores de visión y generosidad. En efecto, los trabajos de Cora Bindhoff, Brunilda Cartes, Laura Reyes, Filomena Salas y otros profesores, se han concretado en el Cancionero de Navidad "Nochebuena" publicado bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical. La obra está bien concebida musicalmente e incluye un abundante material, clasificado en orden a nacionalidades y autores. Quizás en los trabajos de esta índole, que debemos continuar, habría que pensar en una clasificación del material tomando en cuenta las dificultades técnicas de las obras y los años escolares a que correspondieran.

En los Festivales Corales, a los cuales ya nos hemos referido, pudo advertirse en general una muy mediocre calidad musical del repertorio. La causa de este hecho radica principalmente, ya lo hemos dicho, en la falta de música impresa al alcance, —en todo sentido—, de maestros y alumnos, falta que lleva necesariamente a adaptaciones y arreglos de cualquiera música y de muy dudosa calidad artística. Mucho pudo advertirse esto en el campo de la música folklórica y especialmente en la nuestra que, ¡convenzámonos!, no admite arreglos ni mu-

cho menos armonizaciones a cuatro voces en las cuales se conserva la melodía, error este último que por desgracia se va generalizando en desmedro de la autenticidad y calidad musicales de nuestra música vernácula. Será motivo de otras líneas el demostrar técnicamente lo erróneo y estéril de trabajos como las armonizaciones de tonadas, villancicos o cuecas, sin estilización.

Esta observación sobre la calidad de repertorios que pudo hacerse el año pasado, ha llevado a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales a acelerar los trabajos de recopilación, selección y publicación de música que sirva para los fines a que antes nos hemos referido. Existe ya una comisión nombrada por la Facultad de entre las personas más competentes en el ramo, que está trabajando con ese fin. Una vez seleccionado lo mejor del copioso material de que disponemos, se establecerá, en cuanto sea posible, un contenido no muy numeroso en cada cuaderno, para abaratarlos y no tardar, en consecuencia, mucho tiempo entre la aparición de uno y otro. Así, pronto habrá a disposición de los colegios y de los conjuntos corales del país el material indispensable para un trabajo que, dado el interés y seriedad que en él gastan maestros, directores y alumnos, no puede carecer de lo esencial que es el buen repertorio.

Con ello habremos empezado a dar solución a los problemas que van advirtiéndose en el curso del desarrollo de la actividad coral, especialmente en cuanto a la escuela se refiere.

A. L. LL.

ENSAYOS

EVOLUCION ESTILISTICA EN LA OBRA DE RENE AMENGUAL

P O R

Miguel Aguilar

LA personalidad de René Amengual Astaburuaga se nos presenta en tan múltiples aspectos que, un estudio integral de su trascendencia como profesor de piano, de composición y cursos de musicología, como Director y organizador por tantos años del Conservatorio Nacional de Música, como pianista, aparte de su obra de creación musical, supera con mucho el marco de un simple artículo.

Por estas razones, debemos circunscribirnos dentro del marco de un estudio evolutivo de su producción, sin tocar en forma muy detallada los aspectos analíticos que han sido objeto de una minuciosa investigación por parte de Vicente Salas Viu en su libro "La Creación Musical en Chile" y por diversos comentadores de la REVISTA MUSICAL CHILENA, que señalamos a continuación en beneficio del lector curioso que desee completar su información.

Daniel Quiroga comenta el "Concierto para piano y Orquesta" (N.º 38, pág. 122), el "Cuarteto N.º 1" (N.º 38, pág. 135) y el "Concierto para arpa" (N.º 39, pág. 16); Nino Colli destaca los rasgos más interesantes del "Cuarteto N.º 2" (N.º 39, pág. 77) y de los "Pequeños Preludios para piano" (N.º 39, pág. 78); Juan Orrego Salas analiza en forma muy documentada el "Concierto para arpa y orquesta" (N.º 39, pág. 54) e incluye una lista casi completa de las obras de Amen-

gual (a la que sólo falta por agregar el "Sexteto para instrumentos de viento").

Nuestro artículo, como se comprenderá por lo expresado, tiene por objetivo único el dar una visión de conjunto de las composiciones de Amengual, lo que nos permitirá, si tenemos éxito en nuestro intento, formarnos una idea más clara de lo que representa cada una de ellas en relación al total y al momento en que fué creada, con lo que comprenderemos mejor las aparentes contradicciones o paradojas que en un momento determinado han significado los estrenos de las obras suyas.

La personalidad de este músico nos impresiona por la amplitud de criterios con que supo enfocar problemas cada vez nuevos para su talento de compositor y por la extensa curva que siguió su pensamiento estético al conciliar sus orígenes románticos y su afección por el impresionismo raveliano con las corrientes neoclasicistas y la renovación del lenguaje melódico y armónico de la música dodecafónica. Que este dilatado campo haya sido recorrido sin perder en ningún momento esa modalidad íntima, fina e introspectiva que caracterizó a lo largo de toda su vida la sensibilidad como creador e intérprete de René Amengual, es para nosotros su mayor mérito.

En general, podemos distinguir cuatro etapas en la producción de René Amengual. La primera, de formación, abarca las obras compuestas hasta 1938, entre las que ocupan un lugar destacado las "Transparencias" para piano. La segunda, comprende una importante serie de composiciones que van desde la "Sonatina para piano" (1939) al "Concierto para piano y orquesta" (1942). Las etapas tercera y cuarta son, en cierto sentido, una sola, ya que de la última no podemos mencionar otra obra que el "Sexteto para instrumentos de viento" (1950). Las diferencias de esta última composición con las escritas por Amengual entre 1943 y 1950 son, sin embargo, de tal magnitud, que no vacilamos en separarla como grupo aparte.

En la clasificación anterior no están consideradas las obras corales: un Motete y un Madrigal para coro mixto, 8 Canciones y cánones para niños y 5 Canciones de Navidad, que no participan en realidad de la trayectoria evolutiva de este compositor. Escritas dentro de la técnica contrapuntística e

imitativa del S. XVI, con combinaciones armónicas levemente extrañas al estilo renacentista, forman un conjunto separado y homogéneo, de cierta pretensión académica y formalista.

Se sobreentiende que la división en cuatro etapas de la obra de Amengual no supone la transición brusca de una manera a la siguiente con el abandono de las prácticas anteriores, ya que ni la historia de la música ni la labor creadora de ningún músico en particular pueden ser seccionadas en forma absoluta, sino más bien con específicas finalidades analíticas y de mejor comprensión de los diferentes objetivos que sucesivamente atraen la atención del compositor.

De los trabajos realizados antes de 1934, Amengual seleccionó una serie de trozos breves, publicados con el título de "Album Infantil". Son imágenes de juegos y reminiscencias infantiles vertidas en formas muy elementales, predominando la textura atemática del Preludio (Molino de Agua, Hojas Muertas, Arroyuelo) o motivos de danza (Juguemos a la Ronda, Soldaditos de Palo, La Danza de la Muñeca).

Allí están en germen todas las características que van a renacer en proyectos más ambiciosos en la tercera etapa de su evolución como compositor. Emplea un lenguaje que en lo armónico, melódico y rítmico es de clara raigambre romántica, aunque con leves sugerencias impresionistas (Cajita de Música, Arroyuelo), pero plasmado en una expresión contenida, formal y objetiva. La escritura pianística, por otra parte, se encuentra limitada a las más absolutas necesidades propuestas por el contenido musical de los trozos y a las exigencias de una obra concebida para ser interpretada por niños.

Entre los años que van de 1934 a 1938, la producción musical de Amengual marcha a parejas con sus estudios como pianista. Compone una serie de obras breves que muestran una doble preocupación: el virtuosismo pianístico y la asimilación de la técnica y el estilo impresionistas, en especial de Ravel. La preponderancia de la influencia raveliana sobre la de Debussy es la que va a permitir su posterior adaptamiento a corrientes estéticas más formalistas. Sobresale en este período una pieza, "Transparencias", que por la perfección de sus soluciones técnicas, los hallazgos de sonoridad y la finura expresiva, puede ser contada entre las mejores de su autor.

Ya a estas alturas podemos señalar el fenómeno característico que determina la realización de sus composiciones más logradas en el medio sonoro que le es más grato y familiar: el piano. No tenemos temor a equivocarnos al afirmar que la importancia de su música de cámara y sinfónica reside en alto grado en lo que significaron como un medio de evitar la estratificación producida por la excesiva especialización en un género determinado.

A partir de 1939, cuando el compositor tiene apenas 28 años, las obras de Amengual se nos aparecen con una madurez creciente y en formas de mayor trascendencia. Este período, hasta 1942, es también el más fecundo de toda su carrera. De 1939 data la "Sonatina para piano", la "Introducción y Allegro para dos pianos" y el "Preludio Sinfónico".

De las obras mencionadas, la última, el primer ensayo orquestal de Amengual, es la más débil, al reunir en una misma composición un estilo melódico y armónico impresionista con un tratamiento y una disposición instrumental propios del clasicismo vienés del siglo XVIII, con la sola excepción de las arpas, el instrumento raveliano por excelencia.

Ya en la "Sonatina para piano" se puede advertir el profundo cambio de su estilo. El lenguaje raveliano, una vez bien asimilado, comienza a verse unido a una preocupación más intensa por los aspectos formales de la composición; la escritura para el piano, resuelta ya en sus aspectos virtuosísticos y meramente externos en la etapa anterior, entra a servir finalidades expresivas y estructurales más precisas y de mayor vuelo.

Concebida dentro de un elaborado y cuidadoso estilo pianístico, adopta la distribución en tres movimientos: Allegro-Lento-Allegro. El primer tiempo está redactado en una forma muy libre de Sonata, casi a la manera de una fantasía, y se caracteriza por el empleo abundante de armonías de cuartas y por las rápidas figuraciones de los complejos acompañantes. El Lento es una pequeña Aria, de división ternaria, que sirve de Interludio hacia el final; se basa de preferencia en el acompañamiento politonal, con acordes repetidos en grupos de tres, de una melodía cromática y angulosa, de gran cualidad expresiva. El Rondó es de carácter liviano y ágil, intrascendente, en

el estilo de una Toccata. Recuerda por momentos la escritura para piano de la Suite Bergamasque de Debussy, y vuelve al uso de formaciones acórdicas de cuartas en la copla principal.

La "Introducción y Allegro para dos pianos" tiene todavía de la etapa anterior aquel elemento de proeza técnica antes mencionado, pero en un sentido totalmente diferente: no se trata ahora de lucir la capacidad y agilidad de un intérprete virtuoso, sino el solucionar los problemas que plantea esta difícil combinación instrumental, más complejos aún dada la escritura eminentemente armónica hasta aquí empleada por Amengual.

En 1941 compone su "Primer Cuarteto de Cuerdas", eslabón inicial de un ambicioso proyecto que, pasando por "El Vaso", para voz y orquesta de cámara (1942), va a rematar en su obra de mayor envergadura: el "Concierto para piano y orquesta". El primer Cuarteto tiene un lugar excepcional en su producción de esta época por los elementos que anuncia para el "Sexteto", compuesto once años más tarde.

El nuevo medio sonoro obliga a René Amengual a abandonar su escritura exclusivamente armónica, lo que lo conduce a un medio cercano a lo atonal, justificado por el movimiento lineal de las voces, que si no siempre aparece bien resuelto, sorprende por la audacia de las combinaciones sonoras y por la consistencia emocional de la composición. Los aspectos novedosos aquí señalados se pueden observar de preferencia en la Introducción y en menor grado en toda la obra.

Es imposible aventurar qué trayectoria hubiera seguido la producción de René Amengual de continuar su evolución a partir de los problemas planteados en su primer cuarteto; el hecho es que en el "Concierto para piano y orquesta" la orientación es completamente distinta por influencia de la corriente neoclásica entonces imperante.

Algunos críticos sostienen que esta composición, premiada por un jurado internacional con el primer premio en el concurso del Cuarto Centenario de la Fundación de Santiago, es la de mayor contenido y profundidad de las escritas por Amengual. Si no compartimos esas opiniones es por dos motivos principales: la sentimentalidad algo banal de la temática "a la Rachmaninoff" que circula en sus tres movimientos; y la

vuelta a recursos de un virtuosismo superficial dentro de un lenguaje armónico muy superado en el "Cuarteto". Más lograda nos parece esta obra en su aspecto formal, que enlaza cuatro movimientos muy bien contruidos y de claros contrastes, sin llegar a un formulismo académico siempre tan peligroso en las posiciones neoclásicas.

El "Concierto para piano" representa una de esas obras en que el artífice se reafirma en su dominio del oficio y demuestra su capacidad de creación en géneros de largo aliento y de grandes responsabilidades, pero no responde a ninguna necesidad muy íntima de expresión. Amengual pertenece por entero a esos músicos en modo menor, como Schubert o Chopin, que hablan mejor el lenguaje de las pequeñas formas de cámara, no por pequeñas menos dignas y meritorias, sin sobresalir en el terreno sinfónico.

En las composiciones siguientes: la Sonata para violín y piano (1943-44) y la "Suite para flauta y piano" (1945), que abren la tercera etapa de su estilo, vuelve este músico a las formas de cámara, para no abandonarlas ya, con la sola excepción del "Concierto para arpa y orquesta", en el que de ninguna manera encontramos un estilo realmente sinfónico como el del "Concierto para piano".

En esta época predominan dos factores esenciales: un afán de superación de los elementos ravelianos de la segunda etapa, unido a la búsqueda de una expresión más escueta y contenida. Estos dos objetivos, que parecen coincidir con los ideales del neoclasicismo, se ven en realidad entrabados por ellos y están por momentos a punto de provocar una completa esterilidad artística, según puede apreciarse al observar que entre 1945 y 1950, Amengual no da término a ninguna obra.

La "Sonata para violín y piano" responde al primero de los objetivos antes señalados. En ella recurre el compositor al empleo de un desenfrenado lirismo que no toca en ningún punto lo dramático, característica que estaba presente en cierto grado en el "Concierto para piano y orquesta" pero que aquí aparece en toda su intensidad.

La "Suite para flauta y piano", obra incidental e intrascendente, dedicada a David van Vactor, responde en forma más precisa a los nuevos moldes. El estilo se aliviana con

sugerencias jazzísticas, pero la armonía todavía se muestra demasiado recargada.

El "Segundo Cuarteto" (1950) es la obra neoclásica por excelencia de René Amengual. Escrito en una muy limpia escritura cuartetística, muy equilibrada de sonoridad, de clara organización estructural, no tiene ni el vigor anímico ni la novedad de lenguaje del primero, heterogéneo y disparejo, pero sin la frialdad y el anquilosamiento formal que en éste se hacen presentes.

El mismo año del "Segundo Cuarteto", Amengual completó una obra superior en todo sentido, los "Diez preludios breves para piano", pequeños trozos, la mayoría a dos voces reales, escritos en un estilo muy concentrado y dentro de un sencillísimo estilo pianístico, acorde con la finalidad pedagógica que su autor les ha designado. En estos preludios se alcanza un grado notable de madurez expresiva y de economía de medios; el lenguaje armónico se ha depurado con muy buenos resultados y las sonoridades son interesantes y delicadas; la influencia de Ravel queda ahora limitada a un terreno muy profundo y sólo se deja ver en la claridad tan francesa de la textura sonora. Son, en resumen, el fruto más perfecto de la tercera etapa del estilo de Amengual y la superación del esquematismo formal planteado en las obras que caen de lleno dentro de la posición neoclásica.

Nos queda por considerar una última composición completada en 1950, pero iniciada siete años antes, el "Concierto para arpa y orquesta". La elección del instrumento solista, sumada al hecho de que este concierto fuera comenzado en 1943, hacen de él una excepción dentro de este período: la influencia raveliana se muestra soberana, al menos en los dos primeros movimientos. El final, sin embargo, plantea ya una serie de antecedentes que van a fructificar en el Sexteto. Las armonías se hacen más agrias, el ritmo más vivaz (también aquí, como en la "Suite para flauta y piano", con reminiscencias de Jazz), la instrumentación más matizada y agresiva en sus combinaciones. Si bien esta obra no logra plasmarse en una entidad homogénea y de un sostenido nivel de calidad, en un terreno experimental, tiene una profunda importancia dentro de la evolución del autor.

Todos los rasgos señalados en el final del "Concierto para arpa" se concentran y depuran, al mismo tiempo que se ven adaptados a formas más flexibles que la del muy evidente Rondó con coplas y estribillo, en la última obra de Amengual, el "Sexteto para instrumentos de viento". Las novedades sonoras se hacen más consistentes y cuidadas dentro del plan general de la composición, la instrumentación presenta como total una visión más novedosa y desprejuiciada con respecto a los moldes tradicionales. Incluye dos cornos franceses y cuarteto de maderas, es decir, una flauta, un oboe, un clarinete en si bemol y un fagot, disposición que en sí es bastante tradicional, pero sometida a tratamientos poco convencionales.

La forma, siempre ceñida a planteamientos que en su fundamento básico pueden ser considerados como neoclásicos, adquiere una mayor plasticidad y correspondencia interna con la materia a la que sirve de vehículo de expresión. Así, por ej., el primer movimiento, concebido dentro de los moldes de una canción simple, adquiere por la flexibilidad del tratamiento todas las características de un preludio introductorio; la Sonata del segundo tiempo, dados los procedimientos empleados en el desarrollo, tiende a convertirse en un trozo monotemático, con los contrastes manifiestos sólo en el plano anímico; el tercer tiempo, un Rondó, se libera por completo de los compromisos métricos habituales en esta forma y presenta el estribillo, de agitada textura contrapuntística, en versiones siempre cambiantes. Sólo el final cae en el molde más bien tradicional del Rondó-Sonata, pero siempre lleno de detalles sugestivos. (Ver análisis y ejemplos musicales de la obra en el N.º 44 de la REVISTA MUSICAL CHILENA, pág. 65).

Hasta aquí nos hemos referido a los aspectos del Sexteto que significan una continuación lógica de la línea iniciada en el "Concierto para arpa y orquesta", pero hay además un segundo aspecto, todavía más importante, que considerar en esta composición. Nos referimos al lenguaje atonal, aquí desarrollado por Amengual. Habíamos señalado incidentalmente, como antecedente de esta tendencia, el Cuarteto N.º 1, pero allí sólo estaba sugerida y no se había alcanzado una solución completa de sus problemas.

En el Sexteto, el lenguaje atonal se manifiesta como nor-

mativo de la composición, hasta tal extremo que alcanza en ocasiones a tocar de cerca aspectos esenciales de la técnica de los doce tonos. Si bien abundan también temas con características tonales, y el final recae en recursos propios del tonalismo bartokiano y hindemithiano (empleados por vez primera por Amengual), en conjunto hay un predominio de giros de tendencia atonal y de armonías extremadamente tensas, junto a un tratamiento motivico de los desarrollos, que nos sitúan plenamente en la creación más audaz y original de René Amengual, culminación de su evolución creadora y punto de partida para nuevos cauces que su muerte temprana no le permitió llevar a una conquista definitiva.

La selección del "Sexteto para instrumentos de viento" para los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, realizados en Oslo en 1953, fué el justo reconocimiento a su significado dentro de toda la labor como compositor de René Amengual. Pone digno cierre al ciclo de una existencia dedicada por entero a las múltiples facetas de la actividad musical, realizada con honradez, cariño y modestia singulares, virtudes todas que parece haber heredado de su maestra inolvidable, Rosita Renard.



PROSPERO BISQUERTT

PREMIO NACIONAL DE ARTE 1954

P O R

Gustavo Becerra

ESTE compositor nace en 1881 y pertenece a la generación de Alfonso Leng (11 de febrero de 1884) y Enrique Soro (3 de julio de 1884), quien también fué acreedor al Premio Nacional de Arte (1948).

Paralelamente a su calidad intuitiva e innata de músico, Bisquertt estudió algún tiempo en la Escuela Militar, fué funcionario de la Dirección General de Impuestos Internos y ocasional empresario de Industrias Mineras. Lo heterogéneo de sus ocupaciones constituye una demostración de que su verdadera vocación siempre tendió a la música, arte en el cual se forma por sí mismo y en el que se gana un merecido lugar con su ópera "Sayeda", que le valió una pensión gubernativa para estudiar y trabajar como artista en París, ciudad en la que permaneció un fructífero lapso de cuatro años.

Al fundarse el Instituto de Extensión Musical como entidad autónoma recayó sobre él el nombramiento de Administrador de la organización aludida y permaneció a su servicio hasta el año 1945.

Sus obras más importantes son: la ópera "Sayeda", sus obras orquestales "Preludio lírico" (1910), "Poema Pastoril" (1918), "Primavera Helénica", "Cuadro Sinfónico" (1919), "Taberna al Amanecer", poema sinfónico (1922), "La Procepción del Cristo de Mayo", cuadro sinfónico (1930), "Destino", poema sinfónico (1934), "Nochebuena", tríptico para gran orquesta (1935), "Misceláneas", suite sinfónica (1936), "Me-

trópolis", suite sinfónica (1940), "Dos emocionales" para gran orquesta (1940), "Juguetería", suite infantil, para orquesta (1943), "1945", poema sinfónico. Obras de cámara: "Minueto" para flauta y quinteto de cuerdas, "Aires chilenos" para cuarteto de cuerdas y "Concertino" para violín y orquesta de cámara. Para piano: "Minueto", "Berceuse", "Danza y Balada", "Trois esquisses", "Solitude et Fleur Fané", "Misceláneas", "Juguetería" y "Diez Piezas Infantiles". Entre otras cosas escribió también el Himno de la Fundación Santa María, el Himno de la Escuela Militar, el de la Marina, Himno al Deporte Nacional, Himno de la Escuela de Artes y Oficios, el Himno de la Universidad de Concepción. Estas composiciones existen en sus versiones solísticas, corales, "a cappella" o con orquesta, (1).

El presente comentario de la vida y obras de Próspero Bisquertt, es un intento de cristalizar su gestión artística en sus cualidades predominantes que, a mi juicio, se manifiestan en su extremado fervor e inestabilidad de juventud, apenas atenuado por el transcurso de los años y en su inclinación casi exclusiva a la composición de obras orquestales, en las que se contienen las columnas determinantes de su personalidad artística.

Bisquertt es, en primer término, un hombre inquieto, imaginativo, vive sus creaciones de manera intensa. No es en absoluto extraño, por lo tanto, que haya sido él mismo quien redactara el libreto de su ópera "Sayeda", ya que su mente difícilmente hubiese tolerado algo que no estuviese bajo su absoluto arbitrio.

Su a veces febril personalidad de compositor, le ha permitido alcanzar uno de los estilos mejor definidos de la música chilena en su generación. De él se podrá decir que, su forma no es lo suficientemente equilibrada, o que sus obras pueden no convencer a tal o cual, pero un hecho quedará siempre en pie: Bisquertt tiene una personalidad inconfundible a los pocos compases de oír su música.

Sus características principales están integradas por influencias europeas provenientes del "impresionismo" y del "ex-

(1) Los aspectos biográficos y la lista de las obras de Próspero Bisquertt, han sido citadas de la obra "La creación musical en Chile, (1900-1951)", de Vicente Salas Vía.

presionismo" franceses, amalgamados en un criollismo con frecuencia acertado y, por lo menos, siempre claro.

Sus melodías tienden a lo estrófico, son fuertemente diatónicas y muchas veces están llenas de un lirismo que las relaciona con el movimiento italiano que representa tan bien Respighi. Sus ritmos son generalmente una especie de tributo a su melodía, claros, sencillos, sin falsas complicaciones, generalmente con denominadores tradicionales. Sus incursiones en el campo de la polifonía son escasas y se puede decir que es el procedimiento que menos le atrae y, con excepción de su Cuarteto de Cuerdas y de un fragmento del Cristo de Mayo, que tienen "fugatos", su lenguaje es armónico. Las características propias de su armonía se forman en su línea diatónica francesa y su contacto con los cromatistas alemanes es escaso y ocasional. El aspecto que acabo de enunciar, tal vez, es el más sólido de la autoformación de Bisquertt y es sin duda una de las razones que han hecho de él el mejor orquestador de su generación. Volviendo a su armonía, está llena de disonancias agregadas, las cuales sabe emplear de manera ágil y transparente. Ya en "Sayeda" su armonía es característica y, a partir de esta obra, va adquiriendo, a través de la "Procesión del Cristo de Mayo", "Nochebuena", "Metrópolis" y "1945", todos los elementos que contribuyen a formar en el compositor un auténtico contemporáneo. Poco a poco, se empiezan a delinear sus elementos politonales y son éstos los que más influyen en su tratamiento de los temas folklóricos. Pero, volviendo a su aspecto polifónico, encuentro que lo acabado de decir es otro factor que prueba su falta de apego a esta clase de recursos, que tenderían a desplazarlo de un color armónico en el cual se considera establecido.

La orquestación de Bisquertt es un punto que bien merece una consideración especial, sobre todo teniendo en cuenta su condición de autodidacta. Ella es la que ha llevado el verdadero eje creativo de su producción lírica y sinfónica que es, a mi juicio, lo mejor de su obra, y por su intermedio ha podido superar problemas que habrían sido evidentes en otras circunstancias. Su suite sinfónica "Metrópolis" es, por la organización de sus partes, un verdadero ejemplo de cómo orquestar diversas familias instrumentales según las distintas

épocas que evoca y que abarcan desde el siglo XVIII a la actualidad, comenzando con una orquesta reducida y terminando con un conjunto contemporáneo. El material que usa en cada caso es certero y, por lo tanto, económico. Esta última es una de las características más importantes de la orquesta bisquerttiana. Siempre sabe sacar lo mejor de la instrumentación que emplea, todo lo que escribe se oye; aún los pasajes difíciles cumplen su cometido colorístico y sus "tutti" son compactos y sonoros. Pero, de su manera de orquestar, lo que más sorprende es el tratamiento que da a las maderas, de las que sabe obtener matices excelentes y colores novedosos. A pesar de que el tratamiento que da a los bronces es más bien armónico, hay en su música pasajes solísticos para estos instrumentos, en los que se advierte nobleza y sobriedad. Su tratamiento de las percusiones es variado, pero es en general más abundante que en la mayoría de sus contemporáneos, ésto debido a su mayor intención rítmica y más estrecha relación con la danza que se muestra en su música. Esta última tendencia es la que le ha permitido sobrevivir artísticamente al extenso período de los "Adagios" que hizo languidecer a la música chilena en los tiempos en que se formaba la generación a la que pertenece, entre otros, Domingo Santa Cruz, generación que, afortunadamente, ha superado aquella etapa y avanza segura a una madurez creativa.

Es curioso advertir desde temprano en las actividades artísticas de Próspero Bisquertt su intención claramente profesional y su punto de vista de compositor de oficio. Esto es notable en un ambiente en donde la composición musical empezó por ser casi inexistente y en el que posteriormente fué confiada en su parte más importante a aficionados, cuyo extraordinario amor por el arte en referencia, hizo de algunos de ellos profesionales de prestigio. La existencia del compositor "dominguero" en Chile, es una etapa valiosa, de consecuencias favorables al movimiento artístico y Próspero Bisquertt, que rápidamente supera al estrato amateur, mantiene calurosas relaciones con aquel, aunque su actividad tiene ya otros puntos de mira. Para el común de los compositores chilenos, con poquísimas excepciones, componer fué una actividad esporádica y respondía, en la mayoría de los casos, a un criterio de "acon-

tecimiento" que se enraizaba profundamente en la vida del autor, como algo extraordinario. En cambio, en el compositor que comento, la actividad de componer tendió a ser continua, y de su pluma fluyeron con excepcional regularidad obras y más obras, año tras año, creando una situación que anima a considerarlo uno de los primeros compositores chilenos *de oficio*, junto con los maestros Enrique Soro y Humberto Allende, ambos acreedores al Premio Nacional de Arte, como antes señalé. Impresiona de sus condiciones generales, su independencia de los instrumentos de teclado en la composición orquestal, cuya textura es propia e inconfundible. Su oído, como se puede desprender de sus obras orquestales, es altamente funcional y eficiente, especialmente en lo que se refiere a la claridad de sus efectos por una parte y, a la facilidad para captar los diversos estilos contemporáneos, por otra.

El constante crecimiento de la música chilena, desde las actividades de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos hasta los primeros años de vida del Instituto de Extensión Musical, rinde tributo a la música contemporánea del país a través de obras con una preparación todavía insuficiente y escritas, en su mayoría, a través del piano, instrumento que prestó a los compositores nacionales señalados servicios en la búsqueda de sonoridades y para cerciorarse de sus imaginaciones todavía algo amorfas. Esta situación, si bien es el crisol del surgimiento que vemos hoy día, entonces parece lastrar la producción de muchos que superan esta etapa a base de constancia y de puro talento.

Si examinamos la producción de Bisquertt, correspondiente a la época más arriba citada, o a cualquiera otra, nos encontraremos que acusa comparativamente pocos cambios; hecho que a mi entender lo sitúa fuera del núcleo principal de compositores, el cual, de tanto en tanto, conoce y aprecia la obra del autor que comento, notando seguramente su claridad y sencillez y advirtiéndole que, en este compositor, el sello de experimentación que caracteriza al resto de la producción chilena, apenas le alcanza. No pretendo decir que Bisquertt no haya buscado o encontrado cosas, sólo pretendo radicar la atención del lector en el hecho de que los recursos nuevos que aparecen en su producción, se muestran ya decantados por

una intención clarificante y especialmente por un fuerte sentido del oficio. Se podría citar muchos ejemplos de su sentido práctico de compositor profesional, pero baste con los siguientes principios que se observan en la mayor parte de sus obras:

1.º—Rara vez trabaja a más de cuatro voces independientes.

2.º—Sus frases y períodos son de una longitud normal y, aún en sus composiciones abiertas, tiende a las repeticiones estróficas.

3.º—Sus párrafos, secciones o movimientos tienden a ser breves y compactos, mostrando una proporción con los “Tempi”.

4.º—Escribe para los instrumentos en sus registros más seguros y característicos bajo el punto de vista colorístico.

Las cualidades apuntadas se pueden advertir en algunas de sus obras, cuyo ambiente y condiciones fundamentales de oficio comentaré en los párrafos siguientes, aunque sin llegar al análisis sistemático.

De las obras de Próspero Bisquertt, “Metrópolis”, merece una relación en detalle en lo que se refiere a sus recursos, tanto formales como de contenido.

El primer trozo de la obra citada escrito para orquesta de cuerdas, (Ej. N.º 1) posee una melodía de fuerte raigambre

Ej. N.º 1. *Metrópolis*

Cuerdas

Bassi *Bizz*

barroca y de un sentido estrófico y danzable que le dan un aspecto total nítido y equilibrado. Su armonía, como casi toda aquella que ha salido de la pluma de Próspero Bisquertt, es directa y de ritmo casi isócrono y posee además, como carac-

terística predominante de color, el uso casi permanente de disonancias agregadas. Esta manera de tratar las disonancias, sumada a su hábito de reforzar las fundamentales que se encuentran en el bajo con el intervalo de quinta, nos permiten asociar a Bisquertt con los compositores franceses de comienzos del siglo y, en general, con los movimientos impresionistas y expresionistas sucesivamente. La forma del trozo en referencia es una especie de canción simple ternaria con un puente que sirve para repetirla, procedimiento muy del gusto de los autores románticos, que se encuentra bien resuelto en este caso. La orquestación de este trozo se acerca en mucho a la que se encuentra en las danzas orquestales de comienzos del siglo XVIII, pero contiene algunos elementos nuevos, como ser los "pizzicati" en los contrabajos y el uso de arcos de articulación más modernos.

Como un color total, este es uno de los trozos de Bisquertt que menos muestra sus influencias habituales, provenientes del binomio Ravel-Debussy, por una parte, y de Puccini, por la otra. (Ej. N.º 2).

Ej. N.º 2. Pregón

Andante

pp

pizz

El segundo trozo de "Metrópolis", Pregón, merece destacarse porque constituye en cierto sentido el prototipo del estilo de Bisquertt para tratar motivos populares o folklóricos. Consiste este estilo, a mi entender, en el respeto textual del elemento tradicional y en su acompañamiento de ambiente francés, tanto en la armonía como, aunque menos, en el ritmo. Este segundo trozo posee una forma aún más conven-

cional que el anterior, pues se trata de una canción simple ternaria de dos períodos distintos, repitiéndose el primero al final, con supresión del segundo semi-período. Debo, sin embargo, advertir que la forma real del trozo referido es de tema y dos variaciones, produciéndose a consecuencia de su tratamiento orquestal la forma apuntada más arriba. La orquestación de este trozo da especial realce a las maderas y es muy clara y equilibrada. (Ej. N.º 2). En ella se advierten duplicaciones habituales entre flautas y violines y algunos unisonos parciales en las cuerdas. El tratamiento del arpa cae dentro de las convenciones usuales e interviene con provecho de la sonoridad total.

El tercer trozo, Ciudad Moderna, presenta características que han tendido a acentuarse en la producción de Próspero Bisquertt. Por el uso de pedales figurados, basados en ritmos mecánicos, y por el empleo de recursos orquestales que recuerdan a la música norteamericana, especialmente a Gershwin y Grofé. La forma de este trozo está determinada por una serie de variaciones, de las cuales una presenta un ritmo cuya novedad le da fuerte característica de elemento nuevo, pero que sirve de base o telón de fondo a una nueva presentación de elementos conocidos. Su estructura total presenta elementos reexpositivos, aunque sin la importancia que permita asociarla con la forma sonata. La orquestación de refuerzo, que en este caso resulta obvia y se ve contrastada por pasajes de menor potencia, me atrevo a decir que no es, en sus contrastes, el fuerte de este trozo, que se caracteriza más bien por una rítmica y, en general, una motívica poco diferenciada.

El cuarto trozo de la obra que comento presenta un pregon organizado de la siguiente manera: A B C A' (B C)' "A", lo cual daría pie para considerarla parienta cercana del rondó, con la salvedad de su ausencia de contrastes bien definidos entre coplas y estribillos. El color orquestal se mueve en el ambiente Ravel-Puccini, dando importancia melódica a las maderas y valor ambiental a las cuerdas. Vale la pena citarse una curiosa duplicación melódica entre clarinete y trompeta.

El último trozo de "Metrópolis", En una fábrica, se parece en cierto sentido al tercero, Ciudad Moderna, y posee algunos efectos sonoros dignos de mencionarse, como por ejemplo

los trombones en "Suono d'aria", que aunque no destacan por encima del resto, comunican al total un ambiente novedoso y característico. Posee además esta obra, como excepción dentro de la producción de Bisquertt, variedad de compases y diversidad de metros, a consecuencia de lo cual llega a parecerse, aunque sólo superficialmente, a Strawinsky, pero en el fondo parece derivar, lo mismo que éste, del sistema de improvisación a base de pedales figurados, presente en el gamelán de Java.

El Poema Sinfónico "1945" resume las últimas tendencias de Próspero Bisquertt, que aunque no bien clarificadas, responden a las siguientes fuentes: la norteamericana, de carácter melódico y orquestal; la francesa, de carácter armónico y colorístico, y la chilena de tipo folklórico y popular. Hacen crisis en esta obra sus sistemas estróficos y armónicos y su sistema de construcción alternante, un tanto elusiva en lo que se refiere a desarrollos, según se los entiende en la música occidental. Es también notorio en esta obra la manera que tiene Bisquertt de ver el ritmo casi siempre en su forma elemental, casi como salido directamente de los pies métricos griegos. Su técnica de extensión de las obras, basada en la variación de períodos que tienden a ser cada vez más extensos, alcanza aquí sus límites y su sistema orquestal Debussy-Ravel-Puccini logra consistencia homogénea. El uso de la percusión cobra importancia en esta obra y aún la cuerda es tratada en forma percutida en la sección marcial de este poema, que es paralela con aquella marcha, con ritmo obstinado y variaciones, que encontramos en la Séptima Sinfonía de Chostakowitch. Los "tutti" se prolongan tal vez demasiado y tienden a fragmentar la obra, ya que le restan jerarquía al climax final. Pero, bajo el punto de vista armónico, hay trozos de gran audacia y que despiertan un interés que está por encima de su eventual falta de claridad. A pesar de las secciones alternativamente armónicas, melódicas, líricas a la usanza de los compositores de la parte norte de este continente, y de sus partes corales y rítmicas, no logra esta obra cambiar el fundamento de la técnica motivica de Próspero Bisquertt, que se basa en un parentesco casi evidente de las ideas y motivos, no sólo en su aspecto estructural, sino que también en su ca-

rácter íntimo. A ésto se debe que los contrastes en este músico son más el resultado de la matización que el de la composición propiamente tal. Como conjunto, el Poema Sinfónico "1945" representa un gran esfuerzo sintético y contribuye a aclarar el perfil de la música chilena.

En lo que se refiere a tratamientos de temas chilenos, Bisquertt alcanza una gran altura en su trozo llamado Aire Chileno, perteneciente a la colección de "Misceláneas" (Ej. N° 3),

Ej N° 3. Misceláneas

Andantino

en donde la claridad de la orquestación y limpieza de la línea se equilibran de manera por demás expresiva. Impera también en este trozo una chilenidad fácil, que hace pensar en las posibilidades de desarrollo que presenta este género, abandonado con frecuencia, y aún por sistema, en compositores de generaciones posteriores. Pero es en su obra "Nochebuena" donde alcanza su más feliz tratamiento de nuestra música criolla. En la "Pascua del niño pobre" conecta con buen éxito Europa con nuestra tierra, en el campo de sus influencias personales, y ha-

ce otro tanto, tal vez en mejor forma, en la última parte de la obra citada que se titula "En la Alameda", en donde, por encima de características exteriores, penetra a fondo en el ritmo chileno, llegando por momentos a un sentimentalismo que también será característica de nuestra tierra.

Ej. N° 4. Procesión del Cristo de Mayo

Andante *Cuerdas*

pp
Fazz. Cb e Cello

C.I.

ob.

Detailed description: The image shows three systems of musical notation. The first system is for strings, piano, and cello/contrabass, marked 'pp' and 'Andante'. The second system is for woodwinds, marked 'C.I.'. The third system is for woodwinds, marked 'ob.'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Otra de las obras que, aunque no es de las más importantes es una de las más características, es su "Procesión del Cristo de Mayo", obra que contiene sus aspectos fundamentales constructivos, sean éstos armónicos, rítmicos o melódicos,

y aún colorísticos. Es muy característica de Bisquertt por su tendencia a los "obstinatos", sus melodías de ritmos sencillos, su construcción estrófica y sus ocasionales secciones polifónicas, cuyo prototipo vendría a ser el solemne "fugato" que se incluye en la obra que comento y que cumple con la función de preparar el final desembocando en un coral para ir a la reexposición del material temático. (Ej. 4).

Concluyo este breve comentario de lo que para mí representa la personalidad de Próspero Bisquertt y aprovecho la oportunidad de manifestar que no se aleja del buen sentido el haberle otorgado el Premio Nacional de Arte, galardón que merece sin lugar a dudas, pese a todas las consideraciones que sobre su obra puedan hacerse, aún aceptando la posibilidad de que su producción no sea trascendental, permanente o "maestra". Basta que su vida no ha conocido otro horizonte más importante que la música y su labor de compositor, y que a través de ella ha demostrado tener los atributos del artífice experto y serio. Atributos que lo destacan como uno de los primeros ejemplos de compositores de oficio en esta tierra.



CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

NOTICIAS

ENRIQUE SORO

Su deceso, ocurrido en los primeros días de diciembre de 1954, ha significado la falta de una gran figura de nuestra vida musical. La justa evaluación de sus dotes, en la que primaban su facilidad de inventiva melódica, su extraordinaria capacidad de improvisación y su técnica de lo formal, fué oportunamente realizada por la Revista Musical Chilena con ocasión de recibir el maestro Soro el Premio Nacional de Arte de 1948. Don Domingo Santa Cruz, en ese entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes, destacó en un clarividente discurso, —en el acto de entrega del premio, realizado en el Teatro Municipal de Santiago el domingo 1.º de agosto de 1948—, los rasgos esenciales de la personalidad del compositor. Dicho discurso fué reproducido posteriormente como Editorial del número 30 de nuestra Revista, dedicado al maestro Soro y en el cual se analizaron diversos aspectos de sus capacidades. Así fué como Vicente Salas Viu se refirió al aporte de Soro en el movimiento musical de Chile; Juan Orrego Salas, al empleo de la forma de su música y, Daniel Quiroga, a su música de cámara.

Ahora, frente al desaparecimiento de la figura ilustre del maestro Soro, nos parece ocioso consignar datos biográficos. Su obra y su vida son del conocimiento de todos, como que era personalidad de primera línea en nuestro país. Sólo habría que subrayar, una vez más, esa cualidad tan única del maes-

tro Soro: su sinceridad en la elección de los medios de su expresión musical. Fué, hasta su muerte, su característica. Hizo siempre lo que sintió.

Ante la muerte del maestro Enrique Soro, la Revista Musical Chilena le rinde, con respeto y afecto, su homenaje.



*CON NUEVAS REALIDADES PARA LA VIDA MUSICAL
REGRESA DOMINGO SANTA CRUZ*

De una jira que se prolongó por cerca de dos años a través de los principales centros musicales de Europa y América, ha regresado al país el compositor Domingo Santa Cruz, ex Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y ex Director fundador del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y Premio Nacional de Arte.

La personalidad de Domingo Santa Cruz, el relieve nacional e internacional de su labor como músico creador y organizador de la vida musical en nuestro país, harán esperar con gran interés la colaboración con que el distinguido músico chileno contribuirá a un próximo número de esta revista, en la que dará a conocer a nuestros lectores sus observaciones sobre el momento que vive la música en el Viejo Mundo y sus perspectivas.

Desde las funciones directivas que el compositor chileno sirviera en el país durante tantos años, habíase relacionado estrechamente con el movimiento universal de la música, particularmente a través del Consejo Internacional de Música, de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, de la que es uno de los directores, y de las instituciones más importantes que agrupan la actividad europea y americana. En esta situación, su llegada a Europa fué recibida con notable interés, prueba de lo cual es la preeminencia alcanzada por nues-

NOTA: *El material informativo de la presente Crónica, salvo escasas excepciones, fué cerrado por nuestra Revista a fines de septiembre y toda información posterior será incluida en el próximo número.*

tro compatriota en la organización mundial de la música, en la que es hoy día uno de los personeros más destacados.

Apenas llegado al Viejo Mundo en 1953, Santa Cruz fué elegido para presidir parte de las sesiones organizadas por el Consejo Internacional de Música, durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), celebrado en Oslo a comienzos de ese año. Permaneció enseguida un tiempo en París, donde fué recibido en la Sorbonne, y atendido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, luego en el Conservatorio de París y en el Centro de Documentación Internacional de la Música. Tuvo, asimismo, participación destacada en las asambleas del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO.

Poco después, Domingo Santa Cruz fué designado Jefe de la Delegación del Consejo Internacional de Música de la UNESCO al Congreso de Educación Musical de Bruselas, que tuvo lugar a mediados de 1953. En esta calidad, Santa Cruz pronunció el discurso inaugural del Congreso, durante el cual desarrolló el tema "la música y la comprensión internacional"; puso de relieve el progreso que acusan las relaciones y el conocimiento entre los países mediante la difusión universal de la música, hecho nuevo que debe, sin embargo, recibir poderoso impulso de los organismos internacionales y nacionales. Dentro de este Congreso, el fundador del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile presidió la Comisión "A", la que estudió con abundante acopio de materiales de información y en base a las experiencias realizadas en estos últimos años, el problema de la educación en todos sus aspectos a partir de la escuela primaria hasta su realización en las Universidades.

La actuación de Domingo Santa Cruz en estas labores directivas le valió ser elegido Vicepresidente de la Asociación Internacional de Educación Musical, cuya constitución ratificó dicho Congreso.

Más adelante, Santa Cruz inició una jira por los principales centros de la música de Bélgica y Holanda y se trasladó a Austria, donde el distinguido músico chileno participó como delegado de nuestro país al Congreso reunido en Bad-Aussee y en Salzburg, que estudió la Educación Musical Especializada.

En este congreso se hicieron presentes los directores de los Conservatorios de toda Europa y, además, del Canadá, Estados Unidos, Japón, Chile y Filipinas. Encontrándose en Austria, fué invitado como huésped de honor a los Festivales de Bayreuth en Alemania y enseguida concurrió a los de Salzburg en Austria, en igual calidad.

Santa Cruz concurrió en diciembre de 1953, nuevamente, a Bruselas, como miembro del Jurado Internacional de Composición, en el Concurso Internacional de la Reina Isabel de Bélgica, en unión de G. F. Malipiero, Nadia Boulanger, Andrzej Panufnik, Hans Moser, Marcel Poot y Sem Dresden, a fin de fallar en definitiva acerca de las composiciones premiadas. El Jurado favoreció al compositor polaco Spisak, por su "Suite de Danza".

Hace justamente un año, el compositor chileno formó parte del Jurado de la SIMC, junto con Goffredo Petrassi, Peter Gradenwitz, Elliot Carter, Mario Peragallo, Karl B. Blomdahl y Johann Bentzon, que se reunió en Roma y preparó el XXVIII Festival realizado en junio en Haifa, Israel.

Aportando su penetrante conocimiento de los problemas de la música y del músico, Santa Cruz, con el dinamismo que siempre caracterizó su actividad, continuó en 1954 —segundo año de su permanencia en Europa— sus tareas de organizador y divulgador. Viajó enseguida a Inglaterra, invitado por el British Council, de sobra conocido a través de las filiales que mantiene prácticamente en todos los países del mundo, y cuyas realizaciones en el campo artístico y científico alcanzan relieve mundial. Pudo observar en Inglaterra, en donde recibió extraordinarias atenciones del British Council, la organización excelente de las universidades, conservatorios, de la radio (BBC) y en general de los estudios y actividades musicales inglesas.

En abril último regresó a Roma, para presidir la sesión inaugural de debates en el "Congreso Acerca de la Situación de la Música en el Siglo XX". Junto con Domingo Santa Cruz presidieron estas deliberaciones Aaron Copland, Francisco Malipiero, Nicolás Nabokoff, Sir Stewart Wilson y Paul Collaert. En esas reuniones se hicieron presentes los más destacados compositores de este siglo, como Strawinsky, Milhaud, Dalla-

piccola, Hindemith, Honegger, etc. Lo que se trató allí, así como las orientaciones impartidas en los demás Congresos de los que el artista chileno formó parte, serán materia de artículos suyos que publicaremos en números próximos de la Revista Musical Chilena.

Santa Cruz ha combinado, durante todo este tiempo, sus labores como miembro dirigente de los congresos celebrados en Europa durante 1953-1954, con visitas y conferencias en diversos países del Viejo Continente. Así, recorrió después de Francia, Bélgica, Luxemburgo, Alemania, Austria, Inglaterra, casi toda Italia, (Roma, Nápoles, Venecia, Florencia, Siena, Milán), en cuyos conservatorios e instituciones musicales dió a conocer nuestra organización musical y a nuestros compositores.

En junio último, asistió nuevamente a las asambleas de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebradas en Roma, correspondientes al XXVIII Festival, que tuvo lugar en Israel. En esta ocasión fué elegido miembro del Consejo Presidencial de la SIMC, junto a Petrassi, (Italia), Frankel (Inglaterra), Carter (EE. UU.), Strobel (Alemania) y Bentzon (Dinamarca). Como en 1953, este año de 1954 fué invitado a Bayreuth, luego a los Festivales de Salzburg, Munich y Ansbach.

Poco antes de dirigirse a Estados Unidos, para después regresar a Chile, Santa Cruz participó en París en las deliberaciones del Consejo Internacional de Música de la UNESCO; allí fué elegido miembro del Comité Directivo por 6 años y miembro del mismo Consejo, a título personal. (Debemos observar que en la elección de nuestro compatriota para ese cargo, él obtuvo la más alta votación, sobre las alcanzadas por Honegger, Sir Stewart Wilson, Samuel Barber, etc.).

En Estados Unidos asistió a las reuniones de la Asociación Internacional de Educación Musical, en su calidad de Vice-Presidente de dicha institución. Desde Nueva York se dirigió a Venezuela, donde tuvo lugar uno de los hechos más trascendentales para la vida musical de los países latinoamericanos: la creación de la "Asociación Interamericana de Música".

Debemos destacar de manera especial la importancia adquirida por el Festival de Caracas, en el que se ejecutó la producción de mayor significado artístico de América Latina. Asis-

tieron a este Festival los principales compositores y críticos de todo el continente. Después de diversas reuniones acordaron ellos la formación de la primera entidad que agrupará a los músicos americanos: la *Asociación Interamericana de Música*. Suscribieron el acta de constitución de la AIM los compositores Juan José Castro, Jacobo Ficher y Enzo Valenti Ferro, Director de "Buenos Aires Musical" (Argentina); Héctor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri y José Andrade Muricy (Brasil); Guillermo Uribe Olguín y Guillermo Espinoza (Colombia); Harold Gramatges, Edgardo Martín y Julián Orbón (Cuba); Domingo Santa Cruz y Eduardo Lira Espejo (Chile); Carlos Chávez, Rodolfo Halffter y Blas Galindo (México); Aaron Copland, Virgil Thompson y Gertrude Schoenberg (EE. UU.); Alfredo Matilla, Jesús María Sanromá y Héctor Campos Parsi (Puerto Rico); Alberto Soriano y Héctor Tosar (Uruguay); y por Venezuela, Inocente Palacios, organizador del Festival de Caracas, Vicente Emilio Sojo, Alejo Carpentier, Juan Bautista Plaza, Enrique de los Ríos, Padre Antonio Ríos Reuna, Antonio Estévez y numerosos otros músicos venezolanos.

La AIM quedó ya establecida con sede en Caracas, Río de Janeiro, Sao Paulo, Santiago, Buenos Aires, Montevideo y, dentro de los primeros meses del presente año, quedará definitivamente organizada en el resto de las capitales latinoamericanas. Los músicos reunidos en Caracas eligieron el siguiente directorio de la Asociación Interamericana de Música: Dr. Inocente Palacios, de Venezuela, presidente; Domingo Santa Cruz, vicepresidente; directores: Aaron Copland, Heitor Villa-Lobos y Enzo Valenti Ferro.

La AIM viene a materializar una antigua aspiración de los músicos americanos: unir los esfuerzos e intercambiar obras y experiencias entre ellos. He aquí, en forma resumida, las iniciativas que ya han comenzado a prepararse:

—Creación de un guía informativo de América con todas las informaciones sobre la vida musical del continente, publicación que se editará en castellano, inglés y francés;

—Coordinación de la actividad de conciertos en todos los países;

—Edición de las obras de compositores americanos;

—Promoción de grabaciones en discos microsurco de la música latinoamericana;

—Realización de una labor de conjunto a través de la radio y la televisión en nuestros países;

—Correlación de las instituciones musicales latinoamericanas con las entidades internacionales, y apoyo al Fondo Internacional de Música de la UNESCO;

—Preparación y publicación de una Historia general de la música de la América Latina, por país o región, en los tres idiomas del guía informativo;

—Preparación de un informe que abarque el problema de la percepción del derecho de autor en el campo de la música culta de cada país.

Terminadas las labores de Caracas, Domingo Santa Cruz realizó una breve jira por los países del Atlántico, en los cuales dejó organizadas las sedes de la AIM.

Ahora Santa Cruz se encuentra de nuevo entre nosotros, y desde aquí continúa estableciendo las relaciones orgánicas de la AIM, con vistas a eslabonar firmemente esta entidad, llamada a ser la más poderosa organización de progreso y difusión de la creación musical americana. Las ventajas artísticas y materiales que han de ganarse para la vida musical americana a través de la AIM son incalculables.

Y si medimos y aplicamos la labor realizada por Domingo Santa Cruz en Chile, a aquella que en estos instantes desarrolla para proyectar su esfuerzo y el de sus colegas de los otros países, en la realización americana nacida en Caracas, fácil es concluir en que este porvenir musical del continente cuenta con una garantía que antes jamás tuvo.

DICCIONARIO DE LA MUSICA

La Editorial Labor acaba de lanzar un nuevo y excelente diccionario de la música. El trabajo de orientación e iniciación se debe a Joaquín Pena, quien comenzó esta labor, pero su muerte no le permitió verla realizada. Fue entonces el Pbro. Hignio Inglés, presidente del Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, quien retomó tamaña ini-

ciativa hasta su conclusión. Para nosotros, este excelente diccionario de la música tiene un especialísimo relieve, pues, entre sus colaboradores, que suman más de una treintena, se cuentan los nombres de los chilenos Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu. La importancia de esta publicación, impresa en dos volúmenes, reside, para Chile, en la recopilación de datos sobre nuestra música, la cual es colocada, como se merece, junto a un material variado y selecto de la producción musical mundial, llenando así el evidente vacío existente. He aquí un completísimo guía de compositores, en lengua española, con una amplitud y selección de material que lo hará ser el más accesible libro de consulta musical realizado por destacados especialistas.

*CLAUDIO ARRAU, MIEMBRO HONORARIO DE LA
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES*

El eximio pianista chileno Claudio Arrau, fué recibido como Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, con ocasión de su visita al país en jira de conciertos. En sesión solemne de la Facultad, realizada el 24 de agosto de 1954, bajo la presidencia del Rector de la Universidad de Chile, señor Juan Gómez Millas, Claudio Arrau recibió el título de Miembro Honorario, en presencia de los decanos y miembros de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y de la Facultad de Bellas Artes, profesores de música, altos funcionarios de la Universidad de Chile y del Ministerio de Educación, artistas y numeroso público.

Después de unas palabras de introducción pronunciadas por el señor Rector de la Universidad de Chile, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, señor Alfonso Letelier Llona pronunció el discurso de recepción, en el que se refirió a la brillante carrera artística cumplida por el pianista chileno, de quien dijo que su larga labor musical desarrollada en los principales centros artísticos del mundo honraba al país. El señor Decano se refirió también, en detalle, a las jiras de conciertos realizadas por Claudio Arrau y a los juicios que su actuación había merecido a la crítica internacional. Al

término de su discurso, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, hizo entrega del Diploma correspondiente, que Claudio Arrau agradeció, pronunciando breves palabras.

*VISITA DE SIR JAMES STEWART WILSON
Y DEL FOLKLORISTA ALEMAN EGON KRAUSS*

Dos destacadas personalidades internacionales de la música visitaron Chile durante el mes de agosto. El Administrador adjunto del Royal Opera House, Covent Garden, de Londres, Sir James Stewart Wilson, visitó el país a fin de ponerse en contacto con los organismos y círculos musicales y, al mismo tiempo, dar algunas conferencias que fueron patrocinadas por el Instituto Chileno-Británico de Cultura. Sir Stewart Wilson, que en su larga carrera musical ha sido cantante, profesor de canto, Jefe del Departamento de Música de la BBC, aparte de ser un notable estudioso de la música de Bach, fué llamado por el Royal Opera House, Covent Garden, para desempeñar el cargo de Administrador adjunto. Sus funciones son las de supervigilar todo lo referente al elenco de ópera del Covent Garden, en la misma forma que su colega Ninette de Valois atiende lo relacionado al Ballet en el mismo Teatro. Aparte de sus actividades musicales, Sir Stewart se ha destacado como traductor al inglés de textos de lieder y óperas de diversos autores.

Sir Stewart visitó Santiago, Valparaíso y Concepción, conoció a la mayor parte de los compositores chilenos, escuchó sus obras, apreció el trabajo de la Orquesta Sinfónica de Chile, del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, del Cuarteto del Conservatorio, y viajó a Concepción especialmente para escuchar el Coro de esa ciudad, que dirige Arturo Medina. Aparte de sus contactos personales con el ambiente musical chileno Sir Stewart Wilson dictó conferencias en las diversas ciudades que visitó, acerca de "La Música Contemporánea en Gran Bretaña", y "La Poesía y Música del período Isabelino". Sus puntos de vista sobre estas materias, como también algunas interesantes sugerencias sobre la organización de la vida teatral en relación con la ópera, fueron expuestas por el músico inglés en entrevistas de prensa y radio.

También visitó Chile en el mismo mes, el musicólogo alemán Egon Krauss, profesor de la Academia de Música de Colonia y representante de Alemania para los asuntos musicales de la UNESCO. Su viaje a Chile obedecía principalmente al deseo de conocer directamente algunas fuentes folklóricas del país, y tomar contacto con los investigadores de su especialidad. Con este motivo, el profesor Krauss celebró entrevistas con folkloristas chilenos y viajó además, por las ciudades australes, visitando las reducciones indígenas de la región.

HERMINIA RACCAGNI

Su reciente nombramiento como Directora del Conservatorio Nacional de Música ha sido justamente destacado por nuestro ambiente musical, donde su personalidad figura en primera línea por su talento de intérprete y sus evidentes dotes de maestra. Herminia Raccagni se había desempeñado como Directora suplente del citado plantel en el año 1953, durante la permanencia en Europa de René Amengual, su predecesor, además en agosto del presente año, durante la enfermedad de éste. A raíz del fallecimiento de René Amengual, fué nombrada Directora interina a partir del 1.º de septiembre del presente año y, en propiedad, desde el 1.º de octubre.

Herminia Raccagni cursó su carrera completa en el Conservatorio Nacional de Música, llegando a licenciarse con mención en interpretación musical. Egresada del curso de Rosita Renard, obtuvo el Premio Orrego Carvallo que se otorga al mejor alumno del Ciclo superior de Piano. Asimismo, Herminia Raccagni ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de los maestros extranjeros Busch, Buchwald y Kleiber y de los nacionales Carvajal y Tevah. Por otra parte, en sus recitales en el exterior ha sido elogiosamente recibida en Brasil, USA y Canadá. Actualmente, desempeña la cátedra de Interpretación superior de piano del Conservatorio Nacional de Música y, en su calidad de Directora de dicho plantel, ha pasado a integrar la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

**CONCURSO NACIONAL DE PIANO
"FEDERICO CHOPIN"**

Se organizó en esta capital el Concurso Nacional de Piano correspondiente al V Certamen Internacional "Federico Chopin", que se realizará en Varsovia del 22 de febrero al 21 de marzo próximos. Se llamó a este concurso a los pianistas chilenos entre 16 y 32 años de edad, los que debían ejecutar de memoria, las obras exigidas por las bases del Concurso Internacional. Se presentaron a la primera selección los pianistas María Angélica Castelblanco, Oscar Gacitúa, Harold Boetcher y Fernando Ulloa. El Jurado de selección compuesto por Flora Guerra, Alberto Spikin, Armando Carvajal, Víctor Tevah, Hugo Fernández, Daniel Quiroga, Armando Moraga, Rudy Lehmann y Luis Landea, escuchó a los concursantes ubicados fuera de la vista del público en el Salón de Conferencias de la Universidad de Chile. La votación secreta recogida sólo dió el puntaje suficiente para aspirar a la selección al pianista Oscar Gacitúa. De conformidad con el Reglamento, el Jurado deberá oír nuevamente a Oscar Gacitúa en los programas correspondientes a las series siguientes y, si la votación supera el mínimun exigido, podrá el pianista chileno viajar a Europa a competir con sus colegas internacionales.

**ANIVERSARIO DE LA SOCIEDAD
MUSICAL "RICHARD STRAUSS"**

Una de las agrupaciones musicales particulares de mayor actividad en el cultivo de la música es la Sociedad Musical "Richard Strauss", que en el mes de septiembre cumplió cuatro años de vida. Durante este lapso, esta entidad ha desarrollado una vasta labor de divulgación musical, por medio de conferencias y conciertos de cámara, para los cuales ha contado con la colaboración desinteresada de destacados elementos profesionales y aficionados, de nuestro ambiente musical. La Sociedad Richard Strauss nació en Santiago, el 2 de septiembre de 1950, al cumplirse un año del fallecimiento del autor de "Así habló Zarathustra".

**CONFERENCIAS MUSICALES Y
CONCIERTOS COMENTADOS**

Una iniciativa del más alto interés ha sido la llevada a efecto durante esta temporada de conciertos por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, al establecer todos los días jueves en la Sala Valentín Letelier, el Ciclo de Conciertos Sinfónicos comentados. El plan era de ofrecer al público musical un análisis histórico, estético y técnico de las obras programadas en los conciertos sinfónicos de los días viernes. Una asistencia muy numerosa demostró el interés con que fué acogida esta idea, y cuya realización estuvo a cargo, alternadamente, de los críticos musicales señores Juan Orrego Salas, Daniel Quiroga y Leopoldo Castedo. Los conferenciantes utilizaban material de grabaciones para ilustrar sus disertaciones y también, según el caso, recurrían al piano para señalar los detalles de la estructura de las obras. Finalmente, se ofrecía la palabra a los concurrentes para aclarar las dudas o ahondar más en algún detalle de las explicaciones realizadas. La experiencia recogida en esta primera etapa de los Conciertos Sinfónicos comentados, será aplicada normalmente, ya que es propósito del Departamento continuar realizando este tipo de conferencias de divulgación musical que contribuyen a interiorizar al gran público en la estructura y estilo de las obras musicales de todas las épocas.

Formando parte de la actividad musical realizada durante el año por la Sociedad Musical "Richard Strauss", el compositor Miguel Aguilar disertó ante los miembros de dicha entidad, el 24 de agosto, sobre "Nuevos ángulos en la apreciación de la música de Mozart". La disertación tuvo lugar en el Salón Inglés del Hotel Carrera y fué acompañada por números de piano y grabaciones.

El Director del Instituto de Extensión Musical, señor Vicente Salas Viu, accediendo a una invitación del Departamento de Extensión Universitaria del Instituto de Neurocirugía, ofreció una conferencia en el Aula del Instituto de Neurocirugía. En esa oportunidad, el conferenciante abordó el tema "La esencial afinidad entre las Artes; Relaciones técnicas entre la pintura y la música".

El Embajador de México, don José Núñez y Domínguez, dictó una conferencia en la Sala Valentín Letelier acerca de "La Música Popular Mejicana", en que el orador trazó un panorama general de la música popular de Méjico y señaló sus características regionales. Ilustraron la disertación la folclorista Raquel Barros Aldunate y su conjunto.

HOMENAJES A GABRIELA MISTRAL

Con ocasión de la visita realizada al país por la eminente poetisa chilena Gabriela Mistral, accediendo a una invitación especial del Gobierno, se organizaron diversos actos en su honor, a fin de manifestar a la ilustre compatriota el reconocimiento oficial por su labor cumplida en la cultura nacional y en el campo literario internacional. Uno de los actos principales fué el que se llevó a efecto en el Teatro Municipal el 17 de septiembre. En esa oportunidad, aparte de los discursos pronunciados por representantes de las organizaciones de escritores y artistas, y por el señor Ministro de Educación, el Embajador de Méjico y la propia festejada, se desarrolló un programa musical en que la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, y actuando como solista la soprano Angélica Montes, ejecutó "Los Sonetos de la Muerte" de Alfonso Letelier sobre textos de Gabriela Mistral y los "Aires Chilenos" de Enrique Soro. En otro acto organizado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el Coro Universitario, dirigido por Mario Baeza, ejecutó una selección de obras corales de autores nacionales, sobre poemas de Gabriela Mistral.

C O R O S

TEMPORADA DE CONCIERTOS CORALES Y FOLKLORE INTERNACIONAL

A partir del 5 de julio de 1954, se realizaron los 16 conciertos corales dedicados al folklore internacional, que, por iniciativa del director del Coro, señor Mario Baeza, han dado oportunidad para presentarse en público a gran número de organismos corales que hasta ahora llevaban una vida exclusi-

vamente privada, ya que en su mayoría pertenecían a colonias extranjeras o bien a establecimientos escolares de esta capital y de provincia. El esfuerzo coordinado de estas instituciones, permitió que el desarrollo de la temporada diera un justo motivo de regocijo, tanto artístico como social, ya que las colectividades que los diversos coros representaban, ofrecieron al público manifestaciones musicales y coreográficas, basadas en sus cantares y danzas tradicionales, consiguiendo un clima de comunión espiritual por demás interesante. Aparte del Coro de la Universidad de Chile, participaron en los conciertos programados hasta el 27 de septiembre —fecha del cierre de la presente edición— los siguientes conjuntos: Coro de los Niños Cantores, dirigido por Fernando Larraín; Coro de Cámara de Valparaíso, dirigido por Marco Dusi; Grupo Folklórico Alemán, dirigido por Adolfo Junge; Coro de la Universidad Católica, dirigido por Hugo Villarroel; Grupo Folklórico de Estados Unidos, dirigido por Hugo Vera y Raúl Garrido; Coro Alpino Italiano, dirigido por Juan Matteucci; Coro Polifónico de San Antonio, dirigido por Waldo Aránguiz; Grupo Folklórico Latinoamericano, dirigido por Margot Loyola; Coro Singkreis, dirigido por Arturo Yunge; Grupo Folklórico Catalán, dirigido por Francisco Cisa y Humberto Sagredo; Coro Folklórico Azomir y Grupo de Danzas Israelíes, dirigidos por Bernardo Feuer y Betty Mintz; Coro de la Escuela Técnica N.º 2 y de la Escuela Normal N.º 2, dirigidos por René Rosales y Erasmo Castillo. Los conciertos señalados tuvieron lugar en el Teatro Municipal, Sala Cervantes y Teatro Auditorium.

D A N Z A

ESTRENO DEL BALLET "FAÇADE"

El Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, estrenó el 11 de agosto un nuevo ballet cuya coreografía pertenece a un miembro de la nueva generación de danzarines y coreógrafos surgida desde la Fundación de la Escuela de Danza y el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical. "Façade", con coreografía compuesta por la primera bailari-

na y profesora de danza, Malucha Solari, sobre la música del ballet que, con el mismo título, pero con distinto argumento, escribiera el compositor inglés William Walton, basándose en poemas de Edith Sitwell, fué llevada a escena después de casi un año de trabajo combinado de la coreógrafa, el escenógrafo Bernardo Trumper y el diseñador del vestuario Guillermo Núñez. Malucha Solari reunió algunos de los trozos musicales de la Suite del ballet de Walton, en una trama argumental muy simple, como que sólo trata de presentar una fiesta de disfraces en una casa cuya fachada exterior es el decorado del primer cuadro y a la cual llegan, sucesivamente, los disfrazados. Una vez que han llegado todos, cambia la decoración y la escena muestra el interior de la casa, donde el dueño de ella dispone un juego de penitencias, el de "las sillas musicales", después del cual cada uno de los asistentes debe improvisar un baile de acuerdo con su disfraz. De este modo se presentan la muchacha de la Polka, la pareja del Tango, el Trío de bailarinas del Vals, el sexteto del Foxtrot, el Trío de suizos y, finalmente, se reúnen todos en una Tarantella. Cooperó en la realización musical de este ballet el compositor Gustavo Becerra.

El estreno de "Façade", que es el segundo trabajo coreográfico de Malucha Solari, ya que anteriormente había presentado "Umbral del Sueño", con música de Juan Orrego Salas, significó de inmediato un éxito para su autora. La fina comicidad de sus escenas y la liviandad general que exhala la obra, fueron acogidas con particular agrado por el público, a la vez que su creación, realización e interpretación fueron favorablemente juzgadas por la crítica. Refiriéndose al estreno de este nuevo ballet por el conjunto del Instituto, la crítica de la capital opinó en los siguientes términos: "Façade" es un "divertissement" cuyo propósito principal consiste en eso, divertir. Y lo consigue ampliamente... La dirección artística, el libreto y la coreografía del nuevo espectáculo que nos presentó el Ballet del Instituto de Extensión Musical, estaban a cargo de Malucha Solari, a quien hay que dar las gracias por el rato agradable que nos proporcionó con su entretenidísima creación... La Orquesta Sinfónica de Chile estuvo bajo las órdenes de Juan Matteucci, quien la dirigió con suma destreza contribuyendo así a la calidad del espectáculo que, sin duda,

ocupará un lugar perdurable en el repertorio de nuestro Ballet ("El Mercurio", Federico Heinlein)". "Los bailarines aprovecharon positivamente las oportunidades brindadas por la coreografía. María Elena Aránguiz, Chela Gilberto y Odette Waiss, demostraron limpieza, seguridad y precisión en puntas; Nora Salvo y Jean Cebron lucieron una vez más sus condiciones de bailarines modernos; y la gracia de Erika Eitel y la labor de José María Uribe se destacaron en la danza de los suizos... El decorado y el vestuario son los mejores presentados por este conjunto en los últimos años, siendo altamente loable la iniciativa de Malucha Solari de innovar en la selección de sus colaboradores... La tarea más importante que enfrenta el Ballet de la Universidad de Chile es la formación de coreógrafos nacionales, dependiendo su futuro artístico, en gran parte, de que tal hecho se comprenda claramente y se actúe con plena conciencia de su importancia. ("La Nación", Hans Ehrmann-Ewart)". "Todo no pasa de ser —y no se deseó seguramente otra cosa— sino una serie de "Divertissements" unidos por la gran comicidad y la excelente caracterización del dueño de casa (Alfonso Unanue), quien mueve y distribuye a sus visitas en números de baile de acuerdo con sus trajes... Por la acogida que el público ha dispensado a esta obra es fácil adivinar que ella se incorporará en forma definitiva al repertorio del Ballet del Instituto de Extensión Musical, y en buena hora, porque hacía falta un ballet risueño como éste, juvenil y lleno de situaciones simpáticas y festivas que pone de manifiesto un claro avance de esta joven coreógrafa". ("El Diario Ilustrado", Oscar Pinochet).

VISITA DE ALICIA ALONSO

General entusiasmo despertó en el ambiente artístico chileno la visita que hizo en el mes de septiembre la compañía de Ballet de Alicia Alonso. Regresaba a Chile esta notable artista de la danza después de cinco años de su primera visita. El prestigio de que goza esta eximia cultora del ballet clásico tuvo oportunidad de apreciarse a través de los programas de su temporada, en los que se ofrecieron ballets como "Lago de los Cisnes", en versión completa; "Giselle", "Capricho Español",

"Sífides", "La Fille Mal Gardée", "Coppelia" y "Lydia". La asombrosa maestría técnica demostrada por Alicia Alonso, fué secundada en forma brillante por las primeras figuras de su elenco, entre las cuales sobresalieron su "partner" Royes Fernández y los bailarines Dulce Wohner, Carlota Pereyra y Víctor Alvarez. El ballet de Alicia Alonso fué acompañado por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro González Mantici. La temporada de Alicia Alonso constituyó uno de los sucesos artísticos más señalados del presente año.

BALLET SULIMA

La actividad de los grupos locales de Ballet recibió este año mayor impulso a través de las funciones ofrecidas por el conjunto que dirigen el bailarín Vadim Sulima y su esposa Nina Grivzova. Este grupo de ballet estrenó en agosto las coreografías de Sulima para "Chopiniana", "Danza de las Horas" y "Danzas Cosacas del Don" y, en septiembre, las "Danzas del Príncipe Igor" de Borodin, en una función que fué acompañada por "Las Tres Pascualas", sobre música de Remigio Acevedo y "Concierto de Bach" (sobre el concierto en re menor para clave), obras que fueron acompañadas por la Orquesta Sinfónica dirigida por los maestros Salvador Candiani y Roberto Puelma. Este mismo conjunto mantuvo una serie de funciones de matinée a precios populares, en que, con acompañamiento de grabaciones en cinta magnética, se ofrecieron versiones de "El Lago de los Cisnes", "Bacanal" y "Fuente de Bachsisaray". Aparte de los dos artistas que dirigen este conjunto, sobresalieron en estas funciones Jeanette Durrels, Xenia Zarcova y Paco Mairena en los papeles principales.

O P E R A

TEMPORADA LIRICA EN EL TEATRO SATCH

La habitual Temporada lírica en el Teatro Municipal durante los días de Fiestas Patrias (septiembre) no pudo realizarse este año por dificultades de financiamiento. Quizás si esta situación determinó un suceso interesante, como fué que, por primera vez, las agrupaciones de Cantantes y Artistas Lí-

ricos decidieran crear su propia temporada en un Teatro de barrio, eligiendo para ésto el nuevo y amplio Teatro de la Sociedad de Autores Teatrales, (SATCH). Desde el punto de vista de la iniciativa y de la organización, la temporada lírica del Teatro Satch fué todo un éxito. El principal resultado fué la afluencia de público que se mantuvo uniforme durante toda la temporada, respondiendo ampliamente a las expectativas de difusión del arte lírico en amplios sectores de la población de la capital. Artísticamente considerada, la temporada lírica de la SATCH, que se realizó entre julio y agosto, señaló líneas divergentes y no pudo ofrecer una calidad estable ni en el elenco ni en el repertorio. Menos aún ese equilibrio hoy indispensable para un espectáculo de ópera, en el que debe existir una imprescindible concatenación entre cantantes, actores, decoraciones, orquesta y grupos corales y escénicos.

El repertorio, elegido entre el ya manido italianismo romántico, salvo Carmen, mostró los títulos de Trovador, Rigolletto, Traviata, Butterfly, Bohème, Pagliacci, Cavallería Rusticana, Tosca y Barbero de Sevilla, a las que se agregó, en una última función, la ópera del compositor chileno Próspero Bisquertt, Sayeda. Tan exigente programación contó para realizarse con un elenco que fué reforzado en las primeras funciones por el barítono uruguayo Víctor Damiani y que, en su totalidad, quedó compuesto por cantantes nacionales, muchos de los cuales hicieron sus primeras armas. La presencia de valores efectivos de nuestra escena lírica, se vió consiguientemente afectada muchas veces por la falta de correspondencia entre los integrantes de los cuadros; pero, asimismo, hubo funciones en que tal homogeneidad se logró y el espectáculo se elevó inmediatamente en calidad. Los maestros Enrique Giusti, Roberto Puelma, Juan Peyser y Héctor Carvajal, dirigieron un elenco en que figuraban Víctor Damiani, Susana Bouquet, Mario Plazaola, Marcela de la Cerda, Guido Brabagnolo, Matilde Broders, Victoria Espinoza, Marta Rose, Ruth González, Rubens de Lorena, Ana Iriarte, José Kaufmann, Walter Ganga, Delia Durán, Mariano de la Maza, Danilo Rudi y Claudio Robles, como los cantantes de más segura actuación. En la temporada de que damos cuenta actuaron también los ballets de Vadim Sulima y Doreen Young. En resumen, como

experiencia de abrir campo al arte lírico, excelente; como resultado artístico, todavía dudoso.

Preparadas y dirigidas por el maestro Juan Peyser, se dieron en el Teatro Municipal, en el mes de septiembre, dos óperas: "La Flauta Mágica" de Mozart y "Haensel y Gretel" de Humperdinck. El maestro concertador obtuvo, para la representación de la ópera de Mozart, la presencia del tenor Eugenio Valori, del elenco del Colón de Buenos Aires, quien tuvo a su cargo el rol de Tamino, integrándose el reparto con Clara Oyuela, Pamina; Victoria Espinoza, Reina de la Noche; Alfredo Negebauer, Papageno y Mariano de la Maza, Sarastro, en los roles principales y un coro especialmente seleccionado, ya que la obra se cantó en alemán, aunque los diálogos fueron dichos en castellano. El mérito que reviste la presentación de una ópera de Mozart, con todo lo que ello supone de renovación del repertorio, de ampliación del horizonte musical en que se mueve la ópera entre nosotros y, finalmente, la demostración de que es posible realizar obras de calidad con nuestros elementos, es evidente. Como lo fué, también, la sobria calidad que distinguió el montaje de la obra, en que no hubo un detalle discordante. Por el contrario, lo distintivo en este esfuerzo del maestro Peyser fué el nivel homogéneo del espectáculo, que conservó una tónica de calidad y equilibrio desde la orquesta al último cantante. De esta manera, la magistral creación mozartiana, si bien, como es evidente, no alcanzó la totalidad de lo exigido por la excelsitud de su construcción musical y la riqueza de su temática, significó un laudable propósito en favor del mejoramiento del ambiente lírico y una digna realización artística. En los mismos términos podríamos referirnos a la presentación de "Haensel y Gretel", ópera que fué cantada en castellano y en la cual participaron Delia Durán y Matilde Broders como protagonistas, junto a María Glode y Mario Plazaola. Un coro juvenil dió el marco adecuado a las favoritas melodías de esta ópera, que resultó tan fresca y límpida en su realización musical cuanto cuidada en la parte cantable. El maestro Juan Peyser obtuvo, con este esfuerzo, un nuevo reconocimiento de su laboriosidad, de la que ya el año pasado había dado muestras al montar "Der Freischütz" de Weber.

R A D I O

"MOMENTO MUSICAL" EN RADIO COOPERATIVA VITALICIA

Ha cumplido dos años el espacio de comentarios e informaciones musicales y crítica de conciertos que mantiene todos los días miércoles a las 14.05 horas, en Radio La Cooperativa Vitalicia, el crítico Daniel Quiroga. Este espacio, que actualmente goza de bien ganado prestigio en el ambiente musical, ha demostrado no sólo ser una iniciativa hasta ahora no realizada en la radiotelefonía nacional, sino que un valioso medio de divulgación musical y de estimación de los músicos chilenos y extranjeros, dentro de un muy amplio sector del público auditor. Daniel Quiroga anima su audición "Momento Musical", llevando hasta los micrófonos, cuando la oportunidad lo hace conveniente, a figuras musicales nacionales o extranjeras de paso en el país, a las que entrevista sobre temas de su especialidad. Así, en este programa han sido entrevistados entre otros muchos, Igor Markevitch, Vicente Salas Viu, los integrantes del Cuarteto del Conservatorio, los danzarines Alfonso Unanue y Patricio Bunster y, últimamente, el Administrador Adjunto del Royal Opera House, Covent Garden, Sir James Stewart Wilson. Tanto la reconocida solvencia del juicio crítico de Daniel Quiroga, de larga actuación en nuestro ambiente musical, como la objetividad y seriedad con que esta audición se desarrolla, señalan a su programa como un interesante avance dentro de las actividades radiales de índole cultural, por desgracia tan escasas y de tan efímera existencia en nuestro medio.

TRANSMISION DE LOS CONCIERTOS SINFONICOS Y DE CAMARA

El Departamento de Radiodifusión del Instituto de Extensión Musical, en coordinación con la Asociación de Radiodifusores de Chile, ha continuado regularmente la transmisión de los conciertos de la temporada sinfónica, todos los días de la semana por las diferentes radioemisoras de esta capital y provincias. Al término de la temporada de conciertos sinfónicos

(agosto), el Instituto ha organizado la programación de conciertos formados por selecciones de las más importantes obras ejecutadas en temporadas anteriores, en los géneros sinfónicos y de cámara.

HOMENAJES A RENE AMENGUAL

El fallecimiento del compositor y Director del Conservatorio Nacional de Música, René Amengual Astaburuaga, dió origen a programas especiales con que algunas emisoras recordaron la vida y la obra del músico chileno. Radio Corporación rindió homenaje a René Amengual con un programa que se transmitió el 26 de agosto y en el que se ejecutaron varias obras de este autor. Radio La Cooperativa Vitalicia realizó también un programa con un libreto especialmente redactado por Daniel Quiroga y en el cual se incluyeron los "Seis Pequeños Preludios" para piano, el "Concierto para piano y orquesta" y el "Sexteto" del recordado autor.

P R O V I N C I A S

LA SOCIEDAD BACH DE LA SERENA

En 1950, se fundó en La Serena la Sociedad J. S. Bach, que en sus cortos años de vida ha desarrollado una intensa labor de difusión musical, ya que ha realizado conciertos sinfónicos y corales, de cámara y de solistas, aparte de audiciones al aire libre, conciertos educacionales y transmisiones radiales. La Sociedad Bach está dirigida por el músico Jorge W. Peña Hen, profesor de Educación Musical en los Liceos de La Serena. Jorge Peña se formó en el Conservatorio Nacional de Música y desde su llegada a la provincia ha desarrollado una intensa labor organizativa, que le permitió dar vida a un coro mixto en La Serena y a otro en Coquimbo, y formar una orquesta de cuerdas integrada por treinta y cinco instrumentistas. La actividad de conciertos de la Sociedad Bach ha contado con la colaboración del Conservatorio Nacional de Mú-

sica, del Instituto de Extensión Musical y de las Municipalidades de La Serena, Coquimbo y Ovalle. En la actual temporada de conciertos, el público de la provincia pudo escuchar al Coro y Orquesta de la Sociedad, dirigidos por Jorge Peña y a solistas y conjuntos de cámara, en obras tan importantes como el Concierto de Navidad de Corelli; Concierto en la menor para violín, Magnificat y Suite en Si Menor de J. S. Bach; Concierto en La para piano, de Juan Christian Bach; Sinfonía de los Juguetes, de Haydn; Concierto en Sol Mayor para piano, de Beethoven; Cuadros de una Exposición, de Moussorgsky; Pedrito y el Lobo, de Prokofieff; Suite para cuerdas, de Hindemith y otras. Los conciertos de cámara han presentado los ciclos de "lieder", "Amor y Vida de una mujer", de Schumann y "Siete canciones españolas" de De Falla y, entre las obras instrumentales, el Trio en Mi Bemol, de Brahms, el Cuarteto en Do "de las disonancias", de Mozart y Sonata en La Mayor de César Franck. Durante el verano, la Sociedad Bach realizará conciertos populares al aire libre en las ciudades de Coquimbo, La Serena y Ovalle, aparte de otros puntos de la provincia, ofreciendo programas de fácil comprensión y de carácter educativo.

*LABOR DE HECTOR CARVAJAL CON LA
ORQUESTA DE CAMARA DE CONCEPCION*

Durante tres meses, (de junio a agosto), el director de orquesta y violoncellista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Héctor Carvajal, fué autorizado por el Instituto de Extensión Musical para que se trasladara a Concepción a fin de trabajar en la formación de la Orquesta de Cámara de la Universidad. Durante este lapso, el joven director desarrolló una labor intensa y de excelentes resultados. La orquesta logró, bajo su dirección, elevar considerablemente su nivel técnico y artístico, lo que pudo ser apreciado por el público de Concepción en los tres conciertos ofrecidos por el conjunto al término de su período de estudios. Estos conciertos de la Orquesta de Cámara de Concepción fueron llevados también a Los Angeles y a Tomé, con singular éxito de público. Por su parte, la crítica local se refirió entusiastamente a la labor cum-

plida por Héctor Carvajal y, comentando los conciertos, el diario "La Patria" de Concepción, dijo: "Un éxito sin precedentes ha constituido el primer concierto del que ha dejado de ser conjunto musical para convertirse en legítima orquesta de Cámara. El milagro no lo ha hecho un mago o un dios, lo ha hecho un hombre que sabe realmente su oficio. Héctor Carvajal es un músico completo: ejecutante, director y compositor. El ha logrado en tres meses una transformación radical del modo de ejecutar de los componentes de la orquesta".



CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA

Nos corresponde reseñar con la obligada brevedad que el material exige, los conciertos de la temporada sinfónica oficial, transcurridos desde el noveno concierto sinfónico, ya que los anteriores fueron comentados en el número precedente de esta revista. Del noveno al décimo segundo concierto, la Orquesta Sinfónica de Chile fué dirigida por el maestro Antal Dorati, quien visitó el país por primera vez. Dorati, que figura con justos títulos entre la más interesante promoción de directores de orquesta surgidos en la Europa de pre-guerra, es actualmente director titular de la Sinfónica de Minneapolis, después de una brillante carrera que se inició en Hungría, su país natal, como Director de la Opera Real de Budapest, cuando sólo contaba dieciocho años de edad. Desde entonces, su prestigio continuó acrecentándose a través de sus sucesivas actuaciones en los principales países de Europa. Desde 1941 se radicó en Estados Unidos.

Antal Dorati inauguró sus conciertos con un programa compuesto por la obertura "Euryanthe" de Weber, Concierto en Si bemol mayor para piano y orquesta de Mozart (Elvira Savi, como solista) y la Séptima Sinfonía de Beethoven. La calificada batuta del director no logró en este programa demostrar su eficiencia en un plano definitivo, aunque el público premió con entusiasta aplauso la ejecución de esas conocidas obras y, en especial, el fino y musical desempeño de la solista. Un resultado brillante logró este director en su segundo concierto, al animar magistralmente una obra de estreno, la Suite del ballet "El Mandarín Maravilloso" de Béla Bartók. Con su conocimiento profundo del estilo de este maestro húngaro, de quien fué discípulo, Dorati logró en esa bellísima partitura un rendimiento interpretativo extraordinariamente rico en aciertos. La orquestación resplandeciente, la riqueza rítmica que desborda en cada trozo de la Suite con singular vigor característico, la vitalidad, en suma, que surge de esa música, fueron penetrados con agudo talento por el director visitante y

expuestos magistralmente a través del conjunto orquestal. La ejecución de esta obra fué uno de los puntos más altos alcanzados por este maestro durante su temporada frente a la sinfónica de Chile. No menos acertada fué la versión de la Segunda Sinfonía de Johannes Brahms, que figuraba en este mismo programa, aunque indudablemente fué superada por la de aquella otra obra. La ampulosa orquestación de Leo Weiner de la Tercera en Do Mayor para órgano, de Juan Sebastián Bach, completó este concierto. El programa siguiente ofrecido por el maestro Dorati comprendió dos obras en primera audición. Fueron un Concerto Grosso en Do menor de Antonio Vivaldi y la Suite "Hary Janos", del compositor húngaro Zoltan Kodaly. El Concerto Grosso de Vivaldi tuvo en Dorati un intérprete que supo lograr la sonoridad adecuada para realzar la tierna expresividad y el diseño melódico que caracteriza al gran maestro del barroco italiano. Usando una técnica de ejecución adecuada al volumen sonoro de la época, Dorati obtuvo una límpida versión de esta obra. Iguales características aplicó el Director frente a la Sinfonía N.º 40, en sol menor, de Mozart que seguía en el programa, y a la cual prestó el realce de una sonoridad "de cámara", finamente matizada. Dos obras contemporáneas integraron la segunda parte: de Manuel de Falla se ofreció la Suite del ballet "El Amor Brujo", en que el maestro Dorati se demostró como un profundo conocedor tanto del estilo sinfónico del compositor español como del interés dramático que da origen a los distintos movimientos de esta obra, al cual el maestro Dorati podía dar especial realce, pues es conocida su larga actuación como director de orquesta acompañante en el Ballet Ruso de Montecarlo. La versión resultó entonces con excepcional riqueza sonora y vigor expresivo, al que contribuyó en mucho el desempeño de la contralto Marta Rose, que tuvo a su cargo los solos vocales. La obra final de este programa fué el estreno de la Suite de la ópera "Hary Janos" de Zoltan Kódaly. Concebida como el antiguo "singspiel", es decir como una representación que alterna el diálogo hablado y los números musicales, "Hary Janos" narra las aventuras y embustes del personaje popular del mismo nombre y que podría ser el correspondiente húngaro del "Till Eulenspiegel" alemán o el "Pedro Urdemales" chileno. Hary Ja-

nos, según la leyenda popular, es el que estuvo presente en todo, el que venció a los más grandes guerreros y el que no enfrentó situación difícil que no resolviera en su favor con rara habilidad. La música, ciertamente teñida de los rasgos típicos del folklore húngaro, posee una poderosa fuerza rítmica y está realizada con brillantez orquestal, a ratos pomposa o agudamente humorística, según las situaciones a que está sujeto el desarrollo teatral. El total deja una impresión jubilosa, coloreada y de fuerte carácter. La versión no pudo tener a su favor un más calificado intérprete. El último programa del director visitante no ofreció obras en primera audición, pero en cambio contó con ejecuciones de primera línea, como fueron la extraordinaria versión de "El Mar" de Debussy y la Quinta Sinfonía de Beethoven. Dorati demostró dotes magistrales en la obtención de la sutileza sonora exigida por el estilo del gran "impresionista" y en el amalgamamiento debido de tanto pequeño detalle, matiz o sonoridad, destinados a ensamblarse en una obra por demás difícil para presentar en su unidad ideal. Dorati lo logró, y en esa tarea ímproba consiguió presentar la música de la suite con su mayor autenticidad y, al mismo tiempo, demostrar cómo el conjunto sinfónico había asimilado sus indicaciones en un grado de superior ductilidad. Indudablemente, esta difícil y fundamental obra del impresionismo fué lograda en una de las mejores formas que hasta ahora se han escuchado en nuestro medio. El director consiguió asimismo exponer vigorosamente la conocida temática de la Quinta Sinfonía beethoveniana y el público, lleno de euforia, no sólo dió a su término una impresionante ovación al maestro Dorati, sino que volvió a renovar sus manifestaciones cuando éste, en un raptó de obsequiosidad virtuosística poco frecuente, "bisó" el Final de la Sinfonía. Este último programa se completó con la Obertura "Benvenuto Cellini" de Berlioz, que fué el número inicial. Se puso término de esta manera a la primera actuación ante la Sinfónica de Chile de un maestro cuyas dotes excepcionales fueron ampliamente reconocidas por nuestro ambiente musical.

La temporada sinfónica continuó desarrollándose, en sus últimos cuatro conciertos, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah. El director chileno inició esta segunda etapa de

su actuación en la temporada acompañando al virtuoso pianista Claudio Arrau, quien, como es habitual en sus visitas al país, ofreció al público magistrales versiones de un Concierto de Beethoven y otro de Brahms, que esta vez fueron el N.º 4 en sol mayor y el N.º 2 en si bemol mayor, respectivamente. Inútil sería insistir en la excepcional calidad interpretativa que, desde todos los aspectos, distinguió la actuación del solista en ambas obras. El programa siguiente a cargo de Víctor Tevah se inició con la Obertura de "Alceste", siguió con el Concierto N.º 3 de Beethoven, y en la segunda parte se escuchó el "Encantamiento del Viernes Santo", del "Parsifal" de Wagner y la Segunda Sinfonía de Martinú. Solista en el concierto fué la joven pianista Edith Fischer. Lo más logrado en el programa fué la segunda parte, en que la Segunda Sinfonía de Martinú, con su amable temática enraizada en el folklore checo, fué animada con aguda penetración por el maestro Tevah. Mendelssohn, Santa Cruz y Tchaikowsky fueron los autores incluídos en el programa del concierto siguiente, que se inició con la "Obertura del Sueño de una Noche de Verano". Como segundo número se ofreció la Sinfonía Concertante para Maderas y Cuerdas, del compositor chileno Domingo Santa Cruz. Esta obra, en la que el músico desenvuelve su lenguaje contrapuntístico en la más avanzada línea del "neo-barroquismo" hindemithiano, es sin duda una de sus más afortunadas producciones. La claridad de la forma, pese a la densidad y complejidad de sus recursos de escritura, está realzada por hallazgos sonoros y temas de bien lograda calidad y belleza. Finalizó el programa una versión del Concierto N.º 1 de Peter Ilitch Tchaikowsky, a cargo del pianista chileno Armando Palacios. El décimo sexto y último concierto de la temporada, que tradicionalmente está dedicado a una obra sinfónico-coral, ofreció esta vez una versión del Oratorio de Navidad, de Juan Sebastián Bach, en la que participaron la soprano Angélica Montes, la contralto Ria Focke, el tenor Francisco Bilbao y el barítono Miguel Green, como solistas, junto al Coro de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica bajo la dirección general de Víctor Tevah. La clausura de la temporada sinfónica dió, así, oportunidad de escuchar una vez más esta magnífica producción del Cantor de Santo Tomás de Leipzig, como fruto de la

colaboración de destacados valores de nuestro ambiente, que dieron lo mejor de sí en el servicio de una obra en que se resumen por igual la riqueza musical y la unción religiosa con que el músico ilustró los rituales de la Navidad.

CONCIERTOS DE CAMARA

Prosiguiendo la serie de conciertos encargados al Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, formado por los profesores Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti, este conjunto actuó como base en los programas ofrecidos los días 21 de junio, 5 de julio y 2 de agosto, en que se programaron Tríos, Cuartetos y Quintetos de diversas épocas, incluyendo también autores nacionales. En el tercer programa de la serie se escucharon versiones del Quinteto N.º 4 en Re Mayor de Mozart, del Cuarteto de Ravel y el Trío en Re Menor Op. 49 de Félix Mendelssohn. La valiosa contribución de este conjunto al conocimiento de la obra de Mozart para pequeños grupos instrumentales, difícil de obtener en audiciones directas, quedó en evidencia ante la cuidada versión ofrecida del Quinteto N.º 4. Destacamos la fina realización del Cuarteto de Ravel, cuyas exigencias de equilibrio sonoro y sutileza de matización fueron resueltas con acierto. Ambas versiones dieron prueba de una eficiente preparación. Completó este programa el Trío Op. 49 de Mendelssohn; la parte de piano estuvo a cargo de Elvira Savi. El siguiente concierto se inició con el Cuarteto en Re Mayor K. V. 499, de Mozart, que fué seguido por el Quinteto en Si Menor para piano y cuerdas del compositor chileno Enrique Soro, para finalizar con el Cuarteto N.º 1 de Sergio Prokofieff. Pudo ser más cuidada la calidad sonora en el Cuarteto de Mozart, y esto habría realzado la belleza serena de su discurso, como asimismo pudo haber sido menos exuberante la versión del Quinteto de Soro, cuya efusividad melódica basta por sí misma, sin necesidad de mayores excesos, para señalar la robusta imaginación melódica de su autor. Un mayor control de las sonoridades redundaría en beneficio de los indiscutibles méritos que se encuentran en los diversos movimientos de esta obra, que señala los albores del cultivo de las formas

clásico-románticas en la música chilena de este siglo. No es ciertamente el Cuarteto N.º 1 de Prokofieff de lo mejor surgido de su fértil pluma. Mucho de su agridulce sonoridad y del neoclasicismo frío de que hace gala, ha quedado muy por bajo de otras producciones suyas, que no demuestran, como ésta, un experimentalismo calculado. Otra producción chilena, esta vez el Cuarteto N.º 1 de Domingo Santa Cruz, se incluyó en el último programa del Cuarteto. La obra del compositor chileno sobresale con mérito verdadero entre las más logradas de su autor y las de la producción chilena en su género. La movilidad tonal de que hace gala el autor, el clima expresivo obtenido en sus movimientos lentos, contrapesan con mucho el abirragado juego rítmico del último movimiento, verdadero problema de ejecución, dando a la obra una fisonomía definida. La versión ofrecida en este concierto no fué de las mejores que se han realizado, y errores de detalle afectaron importantes pasajes de la composición. El popular Quinteto "La Trucha", de Franz Schubert, cerró el programa. El Cuarteto fué integrado por el contrabajista Ramón Bignon, actuando en el piano Elma Miranda. Fué éste el número mejor realizado en este programa, si hemos de dar un sitio aparte a la fresca versión del amable Cuarteto Op. 49 de Joseph Haydn, que abrió el concierto.

Integrando también esta temporada de Conciertos de Música de Cámara, el violinista Enrique Iniesta, acompañado por la pianista Giocasta Corma, desarrolló un ciclo de nueve Sonatas para piano y violín de Mozart, que tuvo lugar en los días 16 y 30 de agosto y 6 de septiembre. Es innegable el mérito artístico que encierra la labor cumplida por ambos ejecutantes, cuya capacidad profesional está ampliamente acreditada. La estrecha colaboración de ambos artistas dió a estos conciertos la necesaria profundización, que en tal difícil tarea es imprescindible, si se quiere obtener la diversidad dentro de rasgos estilísticos expuestos casi siempre dentro de similares moldes formales. De este modo la evolución del lenguaje mozartiano, desde su temprana edad a la madurez, pudo ser apreciada a través de versiones animadas con el mejor espíritu de servir a la música, libre de todo vano exhibicionismo virtuosista.

OTROS CONCIERTOS

El cultivo de la música de cámara tuvo, en esta temporada, un florecimiento insospechado. Surgieron nuevas agrupaciones de instrumentistas, que extendieron a amplias capas de público musical las producciones de la música de cámara antigua y contemporánea.

La Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, desarrolló durante los días 10 y 31 de agosto y 7 de septiembre, los tres primeros conciertos de su serie de este año. Estas audiciones tuvieron lugar en la Sala de Audiciones del Conservatorio Nacional de Música y presentaron, alternadamente, interesantísimas selecciones de la producción musical contemporánea y de música anterior al siglo XVIII. De esta manera, el público pudo conocer obras tan importantes como el Sexteto 1953 de Igor Strawinsky, dirigido por Claudio Spies; fragmentos de "Los Jardines Suspendidos", de Arnold Schoenberg; las variaciones para piano, de Anton von Webern; Tres piezas para flauta, clarinete y fagot, de Walter Piston, además de obras de los compositores radicados en Chile, Esteban Eitler y Free Focke; y de Dallapiccola, Hindemith, Apostel, Ben Haim y Dutilleux, entre los extranjeros. La parte de música antigua contó con la colaboración del grupo de flautas verticales que dirige Rolf Alexander, de los cantantes Clara Oyuela y Hernán Würth y de los instrumentistas Abelardo Avendaño, Kurt Rottman, Edgardo Melis, Jaime de la Jara, Mirka Stratigopoulou, Juana Subercaseaux, Rolf Alexander y Federico Heinlein. Un programa de enorme interés histórico y estético ofreció composiciones del siglo XII al siglo XVII, incluyendo a autores como Bernard de Ventadorn, Walter de Vogelweide, Guillaume de Machault, Francesco Landino, Orlando di Lasso, John Dowland, Biagio Marini, Giovanni Bononcini, Domenico Gabrieli y François Couperin. Antes de cada obra, el compositor y crítico Federico Heinlein leía notas explicativas acerca de los textos y la estructura musical de ellas.

El Instituto de Extensión Musical patrocinó también la presentación en Santiago de la Orquesta de Cámara y el Coro de Madrigalistas formados en la Escuela de Leyes de Valpa-

raíso por el maestro italiano Marco Dusi. La audición de ambos grupos de cámara dejó óptima impresión, ya que la Orquesta de Cámara presentó estimables versiones de obras de Corelli, Geminiani y Vivaldi, mientras que el conjunto coral se hizo aplaudir en madrigales de Luca Marenzio, Palestrina y Monteverdi. Desde otro punto de vista, este concierto demostró el interés siempre creciente que existe en las provincias del país respecto del cultivo de la música.

Merece destacarse el papel que ha cabido a algunos institutos culturales dependientes de las embajadas acreditadas en el país, en el estímulo de la música de cámara. Las salas de los Institutos de Cultura Chileno-Británico, Chileno-Alemania y Chileno-Francés, se distinguieron por ofrecer periódicamente audiciones a cargo del Grupo "Tonus", entidad que divulga la producción musical contemporánea, principalmente la adscrita a la llamada técnica dodecafónica, que es la que cultivan sus animadores, el pianista Free Focke y el flautista Esteban Eitler. Con la colaboración de destacados cantantes e instrumentistas de nuestro medio, el Grupo "Tonus" ofreció numerosas primeras audiciones de obras europeas, americanas y chilenas dentro de la tendencia señalada. El Instituto Chileno-Alemania, auspició también la primera presentación pública del grupo de música antigua integrado por Rolf Alexander, Juana Subercaseaux, Noelle de Mosa, Mirka Stratigopoulou, Claudio Naranjo y Kurt Rottman ejecutantes en flautas verticales, teorba y viola de gamba. Esta agrupación, cuyo repertorio incluye un período de música que hasta ahora no había podido apreciarse en instrumentos de época, está llamada a cumplir una labor de inestimable mérito en el desarrollo de nuestro ambiente musical.

Un suceso artístico constituyó la visita a Santiago del notable Octeto de la Filarmónica de Berlín, durante la segunda quincena de agosto. Este conjunto de música de cámara, formado hace cerca de veinte años, goza de renombre universal por la excelencia de sus interpretaciones. Cada uno de sus integrantes es un instrumentista de la más alta categoría profesional, y así, su labor de conjunto representa una de las realizaciones más difíciles de alcanzar en el género que cultivan. El Octeto de la Filarmónica de Berlín está integrado por

Alfred Malacek, violín; Karl Hofer, violín; Hermann Bethmann, viola; Wilhelm Possega, cello; Paul Raines Zetserig, contrabajo; Alfred Buerkner, clarinete; Guhnter Koepp, corno y Oskar Rothensteiner, fagot y piano. Combinando en su trabajo interpretativo la más rigurosa exactitud y eficiencia técnicas, con una cultura musical superior y un absoluto sentido de la labor de conjunto, el Octeto de la Filarmónica de Berlín ofreció insuperables versiones de obras de Cámara de todas las épocas. Integraron sus programas, Quintetos de Mozart, Weber, Schubert y Brahms; Septimino de Beethoven; Sexteto de Pfitzner; Tríos de Brahms y Bartok y Octeto de Schubert. Inoficioso resultaría detallar los pormenores de su trabajo interpretativo, como que su visita dejó unánime consenso acerca de que este Octeto reúne las cualidades humanas, técnicas y musicales óptimas para la ejecución de la música de Cámara en su más depurada expresión.

En la Sala Valentín Letelier se efectuó un ciclo de Sonatas para violín y piano, a cargo del violinista Pedro D'Andurain acompañado por Carlos Oxley y con comentarios explicativos de Pablo Garrido. El ciclo denominado "Sonatas para violín y piano a través de tres siglos", se desarrolló a base de composiciones de J. S. Bach, Tartini, Mozart, Schumann, Beethoven, Brahms, Franck, Debussy, Béla Bartók e Hindemith. La reconocida calidad de ambos ejecutantes y las interesantes acotaciones de Pablo Garrido dieron a este ciclo el sello de seriedad musical y realizaron el propósito de extensión cultural que se perseguía.

Un Festival de Música Húngara se llevó a efecto en el Municipal con motivo de la visita al país del maestro André Kovách, director de la Orquesta Sinfónica de Sao Paulo. En este concierto, que contó con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por André Kovách y Emeric Stefaniai, y de la pianista Margarita Laszloffy, se desarrolló un programa exclusivamente dedicado a autores húngaros, que comprendió el Concierto N.º 1 para piano y orquesta, de Franz Liszt; las Canciones Campesinas Húngaras, de Béla Bartók; las Danzas de Galanta de Zoltan Kodaly; y Andante Appassionato, de Emeric Stefaniai y Suite Escolástica, de André Kovách. Este músico demostró estimables condiciones de anima-

dor orquestal, al desarrollar los números a su cargo con notable eficiencia, si se considera el corto número de ensayos de que dispuso. Como compositor, su estilo adhiere a la tendencia fundamentada en el folklore húngaro, a la manera de Bartok y Kódaly, de quienes fué discípulo. La actuación de Margarita Laszloffy se distinguió, como siempre, por la limpia precisión de su mecanismo y el logrado carácter virtuoso de su ejecución.

CONCIERTOS DE SOLISTAS

El 22 de julio se presentó al público, en la Sala Auditorium, el guitarrista paraguayo Sila Godoy, uno de los cultores de la guitarra, que mayor categoría ha alcanzado en su país y en el continente. Sila Godoy, con fina musicalidad y desarrollada técnica, dió relieve a un selecto programa que incluía obras de Rameau, Haendel, Bach, Mozart, Sor, Villalobos, Granados, Albéniz; de los paraguayos J. Flores y A. Villalba y del propio Sila Godoy.

El pianista alemán Gerd Kaempfer, ofreció dos conciertos en su segunda visita al país. Intérprete joven, pues cuenta sólo 24 años de edad, se encuentra aún en el desarrollo de sus facultades, que se muestran generosas especialmente en el campo de la técnica. Es notable destacar que este intérprete tiene un serio interés por la divulgación de las obras de música contemporánea, y por ello sus programas incluyeron muchas obras hasta ahora no ejecutadas entre nosotros, de autores como Schoenberg, Bartók, Hindemith, Absil, Blacher y Alban Berg. Gerd Kaempfer posee un temperamento vigoroso e impulsivo y logra de su instrumento un sonido de cristalina calidad. En su primer programa ofreció obras de Schumann, Scriabin, Chopin, Debussy, Bartók y Beethoven.

Claudio Arrau, el notable virtuoso chileno, desarrolló una breve temporada que, como es habitual, significó un suceso artístico. El eximio ejecutante presentó programas compuestos a base de obras del repertorio habitual en los virtuosos del teclado, y tan sólo la extraordinaria profundización, la absoluta identificación con los estilos, al mismo tiempo que la limpidez inobjetable de la ejecución, vale decir la lograda "re-creación" musical en su forma casi absoluta, fueron como siempre, el

atractivo principal de sus conciertos. Claudio Arrau, hoy en día en la cúspide de su carrera de virtuoso, realiza la suprema síntesis de la forma y el contenido musicales, con asombrosa eficacia técnica, cuya seguridad increíble, pudiera decirse, deja libre la música para ser recibida por el auditorio.

En los meses de julio y agosto se presentaron al público dos jóvenes pianistas chilenos. Edith Fischer Weiss, a su regreso de Estados Unidos, ofreció un programa exigente, con obras clásicas, románticas y contemporáneas que demostraron el evidente progreso alcanzado en su técnica y sentido interpretativo, después de su beca de estudios. Recordamos especialmente el acierto con que hizo Ravel y Debussy. Por su parte, Galvarino Mendoza, uno de los valores más promisorios de los recientemente egresados del Conservatorio, ofreció un recital con obras de Bach, Chopin, Beethoven, Debussy y los chilenos Allende y Amengual, autores en los que puso de relieve una técnica fluida y un fino sentido musical.

El 25 de septiembre, en una rápida visita de dos días, se presentó en Santiago, en un único concierto, la soprano española Victoria de los Angeles, estimada hoy en día como la más calificada cantante de su cuerda. Victoria de los Angeles, aprovechó su visita para establecer rápido contacto con las figuras del ambiente musical chileno, la crítica, la prensa y la industria del disco, ya que su nombre está vinculado a los progresos de la grabación fonoelectrónica, que han permitido que su arte sea conocido por todos los públicos. En su único concierto, desarrolló un escogido programa que incluía obras de Verdi, Scarlatti, Haendel, una selección de "lieder" de Schumann y Strauss, y obras diversas de Fauré, Ravel, De Falla, Nin y Guridi. Este concierto dió oportunidad para apreciar personalmente el arte exquisito de una cantante cuya riqueza vocal está enteramente al servicio de la música y de la interpretación. La inteligente dirección, la cultura que evidencia su estilo de canto, resaltan todavía más si se observa la generosidad expresiva y belleza del timbre, la riqueza de matización y la segura y fácil escuela de canto, que Victoria de los Angeles entrega íntegra en cada autor y estilo. Colaboró con inteligente eficiencia el pianista Alfredo Rossi.

D. Q. N.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

NOTICIAS

BRASIL

Un importante Congreso Internacional de Folklore se realizó en Sao Paulo, del 16 al 22 de agosto del presente año, bajo los auspicios de la Comisión del IV Centenario de dicha ciudad y organizado por la Comisión Nacional de Folklore. Con un temario de decisivo interés sobre la materia, contó con la presencia de Eugenio Pereira Salas, el destacado folklorista chileno. Entre los puntos que integraban dicho temario se contaron: 1) *Características del hecho folklórico*; 2) *Folklore y educación básica*; 3) *Música folklórica y música popular*; 4) *Folklore comparado*; 5) *Cooperación internacional de folkloristas*.

VENEZUELA

La Institución José Angel Lamas, de Caracas, llamó a un concurso de composición como uno de los eventos de su primer Festival de Música Latinoamericana, por realizarse en los meses de noviembre y diciembre del presente año. El primer premio de este certamen de obras sinfónicas es de diez mil dólares, además de dos premios adicionales de cinco mil. De acuerdo con las bases, podían participar los compositores latinoamericanos, asimismo aquellos que, no siéndolo de origen, hubieran adoptado la ciudadanía de algún país latinoamericano, además de los extranjeros que probaran haber residido por más de diez años en la América Latina.

Ultimamente, se ha dado a conocer el resultado de este concurso, adjudicándose el primér premio Juan José Castro, el compositor y director de orquesta argentino, con su obra "Corales Criollos". Hay que recordar que, con anterioridad, ya Castro había obtenido el Premio Verdi con su ópera "Proserpina y el extranjero", estrenada en el teatro Alla Scala de Milán. Esta vez, el jurado, compuesto por Erich Kleiber, Emilio

Sojo, Héctor Villa-Lobos, Edgar Varese y Adolfo Salazar, consideró los "Corales Criollos" de Castro como la mejor obra sinfónica de compositor latinoamericano, entre las ciento diez que fueron presentadas al concurso.

CANADA

Hemos recibido un folleto con el programa del Festival que celebrará durante los meses de noviembre y diciembre del presente año el Conservatorio de Música de la Universidad Mc Gill, con el cual este plantel de enseñanza musical celebra su cincuentenario. Entre los acontecimientos más destacados de dicho Festival se cuentan los conciertos dedicados a compositores canadienses, egresados o pertenecientes al citado Conservatorio, entre los cuales sobresalen Violet Archer, Robert Turner, Alexander Brott e Istvan Anhalt. A este último se le ha dedicado un concierto para sus obras de cámara. Pero el punto culminante lo constituirá la producción de *THE BEGGAR'S OPERA* de John Gay, estrenada en Londres la noche del 29 de enero de 1728. Esta representación contará con un arreglo de la partitura original por Frederic Austin, la dirección orquestal de Douglas Clarke, Director del Conservatorio y la mise-en-scène de Jack Waud. Es éste el mayor evento del Festival, al unir en un solo espectáculo a un gran número de participantes entre egresados, alumnos y profesores del plantel.

FRANCIA

El Centro de Estudios Radiofónicos de la Radiodifusión y Televisión francesas ha organizado, en colaboración con el Consejo Internacional de la Música, un Congreso Internacional que tratará sobre "Aspectos sociológicos de la música en la radio". Este Congreso, que tendrá lugar en la UNESCO, en París, del 27 al 30 de octubre del presente año, está abierto a los sociólogos, a los músicos y a los especialistas de radio de todo el mundo. Así se dará ocasión al intercambio de datos, opiniones y experiencias sobre un tema que, hasta el mo-

mento, ha sido raramente tratado como un problema fundamental de investigación.

El temario de las discusiones estará repartido en la siguiente forma: 1) Transformación de las estructuras sociales por la música radial; 2) Valor cultural de los programas musicales radiales; 3) Evolución de las reglas sociales y culturales por medio de la música radial; 4) Naturaleza, desarrollo y campos de influencia de los programas musicales; 5) Confección de programas por los organizadores y los intérpretes.

AUSTRIA

Entre el 4 y el 10 de octubre del presente año, se celebrará en Viena el Segundo Congreso Internacional de Música Sacra Católica, en homenaje al Papa Pío X. El Pbro. Higinio Inglés ha tenido participación destacada en la organización del programa de este Congreso y su Comité Ejecutivo se compone de las siguientes personas: Prof. Dr. Franz Kosch, (presidencia y programación artística); prof. Dr. Leopold Nowak, (Ciencia y Conferencias); Dr. Mathias Glatzel, Secretario General, (Dirección técnica).

El tema del Congreso será "La música sacra católica 50 años después del Motu proprio de Pío X en aras de una nueva época".



MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

ALFREDO WANG

Su actividad en Inglaterra lo ha llevado a organizar el Cuarteto de Cuerdas del University College de Gales del Sur, conjunto que ha recibido elogiosas críticas por sus actuaciones realizadas en Cardiff y otras ciudades. Hay que destacar a Wang por su interés de difundir música latinoamericana en Gran Bretaña, habiendo ya realizado audiciones de la Sonata para violín y piano de René Amengual y un Cuarteto de Héctor Tosar, compositor uruguayo. Ultimamente, en Canning House, Londres, Wang dió a conocer el Cuarteto N.º 2 para cuerdas de Domingo Santa Cruz, ante un público numeroso en el cual se contaba un grupo selecto de músicos.

ALFONSO LETELIER

Este compositor, decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, fué invitado, durante el mes de agosto, por la Universidad de Cuyo a participar en las festividades del XV aniversario del citado plantel argentino. Así, Alfonso Letelier tuvo la ocasión de escuchar la ejecución de sus "Vitrales de la Anunciación", cantata en cinco partes para soprano, coro femenino y orquesta de cámara. Dicha obra fué originalmente escrita como música incidental para el estreno que hiciera el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Santiago del drama de Paul Claudel "La Anunciación a María" y, posteriormente, fué transformada en su forma actual de concierto. La versión que de esta Cantata diera la Universidad de Cuyo estuvo a cargo del organista, compositor y director Julio Perceval, quien nos visitara a comienzos de este año para realizar un ciclo de conciertos y conferencias.

CONCIERTOS DE LA CONTRALTO

ELBA FUENTES EN BOLIVIA

La cantante chilena Elba Fuentes Suárez, de larga actuación en la ópera y la música de cámara, realizó entre los me-

ses de mayo a julio, una jira de conciertos por las principales ciudades de Bolivia. Actuó allí en conciertos de "lieder", acompañada por la pianista María Luisa Luzio y también como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro André Kovach. La cantante chilena participó asimismo en programas de radio, en conciertos educacionales y de extensión cultural. La prensa boliviana destacó los méritos de la cantante chilena en los siguientes términos: "La presencia y las actuaciones de Elba Fuentes en la La Paz, han sido, indudablemente, una revelación. Si junto con la altura de las obras interpretadas es posible admirar una voz de timbre excelente, una técnica poco común y una sensibilidad acusadísima, la obra de Elba Fuentes ha de ser considerada como insuperable. ("Ultima Hora", Jaime Renart)". "El concierto de ayer fué una velada de gran calidad artística, toda la audición que brindó Elba Fuentes Suárez impresionó por la sinceridad y sentimiento musical ("El Diario)". "La actuación de ayer de la señorita Fuentes, es indudablemente lo mejor que ha tenido el público paceño desde hace mucho tiempo ("La Nación")".

JUAN ORREGO SALAS

Aprovechando una beca ofrecida por la "Fundación Guggenheim", se dirigió a los Estados Unidos el compositor chileno Juan Orrego Salas. En éste, su tercer viaje a ese país, Orrego Salas se especializará en la enseñanza de composición musical. A fines del mes de agosto se estrenó en los Festivales de Tanglewood su Setexto para piano, clarinete y cuerdas. La crítica fué unánime al considerar al compositor y a su obra como exponentes valederos de la música contemporánea. Insertamos a continuación algunos párrafos de una carta dirigida a nuestro compatriota por el músico vienés Ernst Toch, a propósito de la obra mencionada: "Feliz fué la oportunidad de escuchar y leer la partitura de su Sexteto antes de abandonar Tanglewood..."; "Me encontré en su obra con un hombre que se atrevía a exponer sus ideas en forma personal... y desprendida de esa falsa *novedad*, ante cuya hipnosis sucum-

ben tantos compositores jóvenes"; "Mis sentimientos y actitud hacia Ud., como hombre y compositor, están llenos de admiración".

TITO DOURTHÉ

Recientemente regresó de Francia e Italia el joven violinista Tito Dourthé, quien, por espacio de algunos meses, tuvo oportunidad de visitar centros musicales importantes de aquellos países, con el fin de perfeccionar sus conocimientos instrumentales.



EDICIONES

PARTITURAS

**BLACHER: ORNAMENTE FÜR
KLAavier, OP. 37.—(Ed. Bote &
Bock, Berlin).**

Entre los muchos intentos recientes de sistematización de la materia sonora surgidos a la luz de la técnica dodecafónica o en forma paralela a ella, se cuentan las investigaciones sobre el ritmo hindú de Messiaen (cánones rítmicos por aumentación y disminución de valores, etc.), los estudios sobre series de valores (serie cromática de ritmos) y las experiencias con series numéricas aplicadas al metro de Boris Blacher. Los "Ornamentos para piano", compuestos por este músico alemán en 1950, resumen algunas de estas experiencias en un conjunto de siete estudios, de interés más teórico que musical.

Un primer estudio aparece basado en una progresión aritmética aplicada a la corchea, de modo que el primer compás contiene dos corcheas, el segundo tres, hasta el octavo de nueve corcheas, para decrecer otra vez en forma sistemática a las dos corcheas, proceso que se repite sin variación hasta el fin de la pieza. De manera análoga, otros trozos se construyen por variación cíclica de cuatro dígitos (4532, 5324, 3245, 2453...), por series de sumas (2, 3, $2+3=5$, $3+5=8$,

$5+8=13$) y otros procedimientos aritméticos análogos.

Todos estos recursos métricos de Blacher son en realidad una cristalización de procesos empleados abundantemente por Strawinsky, Bartók y otros compositores contemporáneos, ordenados aquí de acuerdo a un sistema teórico preconcebido. Este sistema es, en sí, perfectamente lícito y, empleado con talento, puede producir resultados interesantes. Blacher, sin embargo, no consigue en sus Ornamente ningún resultado estético alto por el empleo continuo de un material temático-melódico ingenuo y pobre, basado en escalas (diatónica, cromática, pentáfona) y arpeggios, y un tratamiento armónico rudimentario en base a pedales o recursos impresionistas de escaso gusto (N.º 2), o bien técnicas bartokianas (N.º 5) y strawinskianas (N.º 7) agotadas por el exceso de repetición. Hay que señalar, en cambio, aciertos parciales de gran atractivo, como el final del quinto estudio, con la repetición insistente de un acorde tenso en diferentes posiciones agógicas y separado por pausas variables, o el comienzo del número siete, que evoca levemente el Preludio de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky.

M. A.

WEBERN: CUARTETO OP. 22.—
(*Ed. Universal, Viena*).

Compuesto en 1930, este Cuarteto conserva aún hoy, 24 años después, toda su novedad y el desconcertante atractivo de su sonoridad, mezcla particular de intelecto y sensibilidad sonora, de audacia expresiva y serenidad clásica de la forma. En primer lugar, la combinación instrumental, de admirable disposición por analogías y contrastes: la calidad sensual del Clarinete y el Saxo-tenor, el timbre frío e impersonal del piano, el color emotivo del violín se compensan y contraponen en múltiples e inesperados matices. Luego el ritmo, anhelante, entrecortado, nervioso, pero regido siempre por lógica implacable, que produce el milagro del equilibrio y la contención emocional. Más aún, la depuración increíble de la armonía y el contrapunto, ese "hacer con nada", ese vocabulario restringidísimo de intervalos tensos manejado con alucinante variedad, en un juego en que intervienen por junto el ritmo, la dinámica, la ubicación espacial del sonido y el colorido instrumental, colorido que se transforma en elemento creador, de activa función orgánica. Síntesis, en suma, del más depurado proceso selectivo.

En sus aspectos melódicos, este Cuarteto responde de la manera más estricta a los principios de la composición serial en doce tonos llevados a un límite de pureza en lo referente a los intervalos empleados y a un máximo de lucidez e ingenio en la combinación de las diversas formas de la serie.

El empleo de la serie original con su inversión, en desplazamien-

tos irregulares, produce un permanente equilibrio de tésituras y la necesaria variedad rítmico-polifónica. En el primer movimiento, el piano emplea este principio como entidad independiente, diferenciada del conjunto, lo que le otorga especial consistencia a su participación, sin que por ello pase a ocupar una situación de predominio solístico.

La organización formal del lento inicial, de secciones muy bien delimitadas y proporcionadas, depende, más que de un criterio contrastante, de una curva que recorre el grado de complejidad polifónica: los cinco compases de introducción exponen la serie y su inversión, los motivos rítmicos y melódicos principales, y los timbres instrumentales en forma casi aislada. Los diez compases siguientes conforman un núcleo expositivo ya más elaborado, en el que destaca la participación del saxofón. El desarrollo comprende 12 compases de escritura más compacta y con abundantes "stretti" de los motivos básicos y se cierra con una breve cadencia que remata en un calderón, después del cual se inicia la sección reexpositiva, como la exposición de 10 compases, en que predomina la parte del piano y que enlaza en forma cerrada con una breve coda realizada en forma análoga a la introducción.

El segundo movimiento, muy rápido, presenta una forma muy estilizada de Rondó rítmico, con tres motivos principales, uno basado en fraseos de dos notas de corcheas y sincopas de dos tiempos incompletas, otro que da valor temático a la ornamentación (acciatacatura), y un tercero de tresillos de negra in-

completos. En su carácter, este movimiento es aparentemente muy libre por los frecuentes cambios de tiempo, pero las relaciones entre ellos son siempre muy lógicas y naturales. La dinámica, que en el primer tiempo emplea de preferencia los matices de piano y pianísimo, alcanza aquí contrastes más amplios, se hace frecuente el forte y el fortissimo y culmina cuatro compases antes del fin con *fff* en los cuatro instrumentos, para terminar en pianísimo, ¡después de una pausa!, en una nota larga del saxo-tenor.

M. A.

WEBERN, SINFONIA OP. 21. —
(Ed. Universal, Viena).

Muchas veces se ha observado ya la reacción de los compositores contemporáneos frente a las orquestas monumentales del romanticismo, en especial la orquesta de Wagner y sus continuadores: Bruckner, Mahler, Strauss, el Schönberg de *Gurre-Lieder*, etc. Los músicos actuales han vuelto a considerar como fundamental el estilo de cámara y, en muchos casos, han descartado la escritura sinfónica propiamente tal como una característica específica del último romanticismo, transformando la orquesta sinfónica ya tradicional en un grupo flexible de instrumentos, más reducido, y tratado en un estilo concertante propio de la música de cámara. El mismo Arnold Schönberg en su Sinfonía de Cámara trata de liberarse de las imposiciones de la gran orquesta, aunque su resultado en ese sentido es sólo parcial por la densidad de su

lenguaje armónico, lenguaje que conserva todo el sentido de la armonía romántica.

En esta búsqueda de un vehículo instrumental apropiado para el carácter mismo de la música moderna, la Sinfonía de Webern representa en muchos aspectos la adquisición fundamental, no tanto por la combinación elegida, la de una pequeña orquesta de cámara, como por la escritura misma, de textura violentamente antisinfónica. A un conjunto de cuerdas del que se han excluido los contrabajos, Webern agrega un arpa, dos cornos, un clarinete y un clarinete bajo, agrupación que le permite el empleo de una amplia gama de matices, desde el forte al *ppp*, al mismo tiempo que le da la posibilidad de explorar múltiples disposiciones colorísticas con el empleo de las sordinas, tanto en los cornos como en los instrumentos de arco, y mediante el aprovechamiento de los concertinos del grupo de las cuerdas. La técnica concertante característica de Webern aplicada a este conjunto lo transforma en un verdadero caleidoscopio sonoro cuyas sonoridades casi no se repiten en todo el transcurso de esta breve composición.

Organizada, como el Cuarteto Op. 22, en dos movimientos, el primero presenta un tratamiento abierto de Sonata monotemática, de división ternaria, análoga al analizado en el comentario anterior. La serie de doce tonos aparece expuesta junto con su inversión, en forma desplazada, yuxtaponiendo primero los dos cornos, luego el clarinete con el clarinete bajo, etc. Cada sonido aislado adquiere aquí una importancia decisiva, lo mismo

que la manera como el sonido es atacado: intensidad, arco o pizzicato, con sordina o sin ella, etc., en un sistema sutil y de alta consistencia interna. Este virtuosismo en la dinámica y el fraseo, que no responde sino a una íntima necesidad del contenido expresado, junto al empleo de posibilidades extremas en todos los instrumentos, hace que la Sinfonía sea de muy difícil ejecución, y obliga, al mismo tiempo, a que la interpretación sea perfecta en todos sus detalles a riesgo de falsificar por completo su sentido de no obtenerse dicha perfección.

La segunda parte de la Sinfonía es un Tema con Variaciones organizado de acuerdo a muy estrictos principios de simetría. El esquema total consulta el Tema, compensado con la Coda, y un grupo de siete variaciones, y tiene como eje la variación lenta, la única de ritmo ternario en todo el movimiento. El Tema (Ej. 1) comprende 11 compa-

vecha en las siete variaciones en una escritura cancrizante, de modo que a partir de ese compás central la variación se devuelve en sentido contrario a su punto de origen, para enlazar con la variación siguiente, escrita de manera similar, y así hasta la coda. Hacen excepción a este procedimiento el solo del corno en la Var. II y el Tema.

La serie es expuesta por el Clarinete, acompañado por el arpa y los dos cornos, que se distribuyen la misma serie por movimiento retrógrado, pero la serie es simétrica alrededor de un tritono central, de modo que su movimiento retrógrado es idéntico a su transposición al intervalo de tritono. Se desprende de esto que el tema presenta una estructura simétrica desfasada en un tritono, ascendente en el clarinete, descendente en los cornos y arpa.

La Var. I, para cuerdas, presenta un curioso tejido de motivos desplazados en el tiempo, con un juego

Ej. N.º 1.
Sehr ruhig

The musical score consists of three staves. The top staff is for Clarinet (Cl.), the middle for Horns (Corns.), and the bottom for Harp (arpa). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the Clarinet, a harmonic accompaniment in the Harp, and a rhythmic pattern in the Horns. The score includes dynamic markings such as *pp* and *f*, and is marked *Sehr ruhig*.

ses, cantidad que se mantiene constante en las diferentes variaciones y en la Coda. Este número permite una disposición simétrica en torno al compás sexto, lo que se apro-

diestro de arcos y pizzicati, en el que violines primeros con cellos y violines segundos con violas se compensan en un canon inverso desplazado en una negra. A su vez,

la serie empleada por los violines segundos es la retrógrada de la de los primeros (transposición a la quinta del Tema), de modo que aquí están presentes en forma simultáneas los cuatro aspectos básicos de la serie. El carácter misterioso de la compleja textura de esta variación se acentúa por el empleo de la sordina y una matización pianísima.

La Variación II, muy ágil, se caracteriza por un solo staccato en cuartinas del primer corno, reforzado por pizzicatos y staccatos de los violines y violas, del arpa, y del clarinete y el clarinete bajo que aparece por primera vez. El pasaje del corno está construido por una distribución simétrica de intervalos en torno a una nota imaginaria entre el fa y el mi.

En las Vars. III y VII se elabora a base de pequeños motivos compensados como en la primera, pero distribuidos ahora en todo el conjunto instrumental (si se exceptúa el clarinete bajo en la Var. III). La Var. lenta, compuesta por el entrelazamiento de tresillos incompletos en fraseo de dos notas, tiene como centro, y centro también de todas las variaciones, un compás sincopado separado por calderones, de textura muy diversa al resto del trozo.

La Var. V, muy rápida, escrita para cuerdas (incluida el arpa), es eminentemente rítmica. La serie aparece aquí dispuesta en forma vertical, constante para toda la variación. Las violas y cellos divisi (con los sonidos fa, fa sostenido, sol, sol sostenido) se oponen como un cuerpo a los violines divisi (sí, do sostenido, re) en un motivo rítmico de cuartinas incompletas

con acentos distribuidos irregularmente. Sobre este fondo, el arpa expone en una figuración de tresillo los cuatro sonidos restantes. Como contraste a este tratamiento en bloque, la variación siguiente es un trío en contrapunto del clarinete bajo, el clarinete (en canon inverso) y el primer corno.

La Coda tiene un claro sentido conclusivo, tanto por la reexposición de la serie y su retrógrada en el tono original, como por la escritura melódica acompañada que caracteriza al Tema. El instrumento melódico aquí es un violín solo, acompañado por pizzicati del violoncello solista y acordes del arpa, instrumento que cierra la Sinfonía.

M. A.

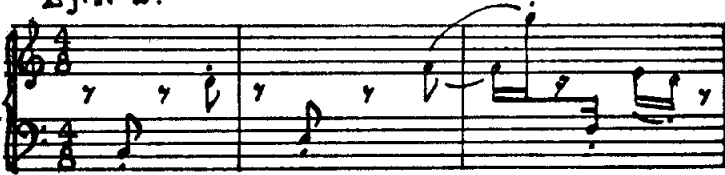
STRAWINSKI: TRES CANCIONES DE W. SHAKESPEARE.
(Ed. Boosey & Hawkes, New York, 1953).

Estas canciones, de la última producción de Strawinsky (1953), son características de la influencia que ha ejercido sobre este compositor la obra de Anton Webern. En ellas, como en el Septeto, se acentúa el empleo de un auténtico estilo concertante y contrapuntístico de los instrumentos, en lugar de la escritura netamente armónica de las anteriores obras strawinskianas, y al mismo tiempo una preocupación por los aspectos constructivos, expresada tanto en el empleo de series, de un número variable de tonos, como de cánones y otros recursos análogos. Así, el comienzo de la segunda canción, "Full fadom five", es un canon a tres

voces por disminución de valores. En el estilo rítmico también se advierte esta influencia: motivos breves, gran cantidad de síncopas, grupos rítmicos incompletos, etc. La melodía, incluso en la voz, hace uso con mucha soltura de intervalos muy tensos y de amplia tessitura. El lenguaje armónico se basa de preferencia en intervalos disonantes y pitagóricos (cuartas y quintas), evitando las terceras y sextas. En la última canción se observa con mayor facilidad lo típico strawinskiano que se conserva en

práctica para la juventud que en muchas ocasiones se siente satisfecha con lo que ya ha aprendido, Strawinsky expone su propia posición frente a la técnica serial de composición, aprovecha sus ventajas y pone en evidencia algunos de sus vicios tontos. Véase por ejemplo (Ej. 2) al comienzo de "Musick to heare", la caricatura de uno de los métodos favoritos en ciertas composiciones de Schönberg y otros dodecafónicos, que por el simple desplazamiento en octavas de los sonidos tratan de convertir in-

Ej. N.º 2.



esta obra, en particular por los pedales armónicos del acompañamiento.

Estas canciones, mezcla singular de admiración e ironía sutil hacia el idioma expresivo del maestro vienés, ponen de actualidad una vez más al siempre despierto músico ruso, atento a toda adquisición que pueda enriquecer y vigorizar su propio vocabulario, fiel a sus principios estéticos y a la tradición que representa, pero joven en su curiosidad por lo que es la música del momento actual. En una lección

genuos fragmentos de escalas (sea ésta diatónica, cromática, pentafónica o de seis tonos) en elementos melódicos de interés.

M. A.

CLAVECINISTAS ITALIANOS DEL SIGLO XVIII.— (Edición *Schott Frères, Bruselas*).

De todos los clavecinistas italianos, Doménico Scarlatti ha sido el más difundido, así, creemos que no se le ha hecho justicia a una in-

finidad de compositores, sobre todo a los pertenecientes al grupo que colaboró en la formación de las escuelas clásicas del siglo XVIII. Existe entre ellos valores prácticamente desconocidos, que merecen ser sacados de un anonimato injusto. Partiendo seguramente de esta base, la Edición Schott Frères imprimió en 1953 una colección de volúmenes titulado: "Música Persæcula", destinados a divulgar la música de aquella época. En el volumen dedicado a los clavecinistas italianos, G. Piccioli, profesor del Conservatorio Verdi de Milán, presenta una colección de autores del siglo XVII y XVIII entre los que figuran Galuppi, Gasparini, Grazzioli, Marcello, Martini, Paradisi, Pescetti y Rutini. Muchos de estos trozos son publicados por primera vez. Celebramos esta cuidada edición y esperamos que tenga distribución en nuestro país para que los estudiantes de piano puedan enriquecer su repertorio, que en música de aquella época se ve reducido sólo a unos pocos nombres ilustres.

C. B.

JEAN ABSIL: MARINES OP. 36.

—(Ed. Schott Frères, Bruselas).

El mar ha ejercido gran atracción sobre los músicos. Recordamos a Mendelssohn y a Wagner en el siglo pasado, a Debussy y a Ravel en el presente. Ahora cae en nuestras manos el Op. 36 de J. Absil: *Marines*, tríptico para piano sustentado por las tendencias de los dos músicos franceses. Es peligroso intentar una nueva descripción de olas, de brisas, ade-

más de horas crepusculares en homenaje al mar, después de lo hecho por Debussy en sus tres bocetos sinfónicos o en aquel "Miroirs" de Ravel titulado "Un barque sur l'océan", y es más peligroso aún cuando se contenta hacerlo en un lenguaje similar al de este último, empleando recursos que ya le consideramos propios y que fijaron su tan característico estilo. En materia de descripciones, el piano es un instrumento limitado para producirlas. De él los compositores modernos han exigido nuevas rutas; carece de interés insistir en esta tendencia en repetir algo dicho en demasia. En cuanto a tendencias impresionistas, Debussy y Ravel dijeron todo: desde la primera a la última palabra. Por algo los músicos franceses que le sucedieron buscaron nuevos lenguajes para liberarse de aquello ya plenamente realizado y no caer en imitaciones. Desgraciadamente, "Marines" de Absil se precipita a esta tendencia. No se justifica el haberlas concebido, salvo si Ravel no hubiera escrito "Juegos de Agua" o su obra ya citada de los "Miroirs". Producidas con criterio, utilizando todas las posibilidades timbrísticas y mecánicas del instrumento, falta aquí algo que podía salvarla de acusación: originalidad desde lo sugestivo del título hasta la cualidad del contenido sonoro. No es fácil hoy en día ser original, pero tampoco es difícil intentar nuevas manifestaciones expresivas evitando decir lo que dijeron "los grandes". Se puede agregar aún otras cosas, pero si no hay ingenio para ello, bien, repitase lo dicho, pero por lo menos con otras palabras.

C. B.

LIBROS

THEO BRANDAO: O REISADO ALAGOANO. (*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo, 1953*).

Mereció esta obra el primer premio del Concurso de Monografías sobre el Folklore Nacional (1949), instituido por la Discoteca Pública Municipal de la ciudad paulista. Corresponió el segundo premio a la obra de Melo y la Mención Honrosa al trabajo de Lessa, todas reseñadas en estas columnas.

La monografía de las fiestas rituales en la región de Alagoas, se señala como uno de los estudios más completos y exhaustivos de América Latina sobre el particular. A la mayoría de estos ritos de supervivencia africana los moteja el autor de "entretelos" y describe sus personajes, sus trajes, sus versos, su música y sus danzas. El aspecto argumental se nota bastante descuidado; y por ello es imposible investigar por los países del Atlántico las huellas del singular personaje de María Bonita que también surge en el litoral del Pacífico.

El acopio de versainas y anotaciones al pentagrama es valioso; y, en no menos estímulo se pueden señalar las ilustraciones fotográficas, las nóminas de los participantes y la antología final de un ciento y medio de estrofas rituales.

C. L.

VERISSIMO DE MELO: RONDAS INFANTIS BRASILEIRAS. — (*Edición del Departamento de Cultura, Sao Paulo, 1953*).

Aunque el autor se somete a la clasificación de Hoyos Sainz ("Manual de Folklore"), no logra destacar claramente los cinco grupos de cánticos de la niñez (amorosos, satíricos, imitativos, religiosos y dramáticos) que ha coleccionado. Además de que las rondas aparecen mezcladas con los juegos y con las danzas infantiles, en la letra de algunas se sorprenden dilecciones propias de los adultos.

El contraste es evidente con la nómina de los aires de este festivo género que nos ha dado a conocer en su obra especial el folklorista mejicano Vicente Mendoza. El estudio que reseñamos es minucioso y demarca hasta la evidencia las diferentes corrientes culturales de España con sus colonias y de Portugal con sus posesiones brasileñas. Resulta valioso, en extremo, el acopio de variantes ofrecidas para cada estrofa aplicadas a un sólo texto musical.

C. L.

LUIS CARLOS LESSA: CHIMARRAO.—(*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo, 1953*).

Aunque este estudio agota la materia en un plano característico del folklore, no deja de consultar perfiles de arte musical vernáculo.

En lo principal, la monografía investiga el origen, el cultivo y las trascendencias de esa mística propia del Brasil austral, difundida en América Meridional con matices y sabores foráneos. Se trata del "mate amargo", bien distinto del endulzado y hasta condimentado de la Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile. Era un "brevaje sagrado" de los guaraníes que pasó a ser la "yerba prohibida" de los Conquistadores, para mantenerse entre los contemporáneos de Río Grande del Sur y planicies vecinas, como un elemento vital del hombre de las pampas y las selvas. Dice éste que le pueden pasar todas las desdichas de este mundo, pero que en su adversidad y miseria le queda un solo compañero y confidente para sus horas tristes: el mate amargo, o sea el "chimarrao", con toda su liturgia, ritos, vajilla y estilo.

El autor incluye cánticas alusivas a este rito, vertidas al pentagrama y distribuidas en estrofas bien típicas.

C. L.

JUAN ALFONSO CARRIZO: HISTORIA DEL FOLKLORE ARGENTINO.—(*Edición del Ministerio de Educación, Buenos Aires, 1953*).

Reseñando las especialidades de todos los estudiosos de la tradición, este valioso guía del folklorista dedica el capítulo V a la música y danzas tradicionales. Cada uno de los compiladores aparece con su lista de obras y las fechas correspondientes, integrando un libro de consulta valiosísimo para los estudiosos de la nueva ciencia.

C. L.

ETHNO-MUSICOLOGY.—(*Editado por el Dr. Allan Merriam, en Wauwatosa (Wisconsin)*).

En agosto último ha aparecido la Segunda Entrega del "Ethno-Musicology", cumpliendo fielmente su propósito de llegar a ser un verdadero "newsletter".

En esta edición huelgan interesantes noticias sobre las actividades de los musicólogos y folkloristas de todo el mundo y prosigue la bibliografía ordenada del ramo. La lista de las obras del eminente profesor Hornbostel es utilísima, como asimismo las noticias sobre la famosa discoteca de Berlín, que inició tan preclaro maestro.

C. L.

"PAN PIPES": DE SIGMA ALPHA IOTA.—(*Editado por la George Banta Pub. Co. de Menasha (Wisconsin)*).

En su edición de marzo de este año la popular ilustración norteamericana, de este nombre, acoge un material de verdadero interés, copiosamente ilustrado. La crónica del ejercicio musical es variadísima y la revista se hace poca para incorporar la múltiple y elevada misión cultural de la Institución, ya suficientemente conocida. Una biográfica nota sobre el compositor Villa-Lobos del Brasil y extenso comentario de la comprensión y difusión del arte sonoro firmado por el compositor chileno Domingo Santa Cruz, completan el copioso sumario.

C. L.

OBRAS QUE INTERESAN AL FOLKLORE MUSICAL, PUBLICADAS POR EL DEPARTAMENTO DE CULTURA, SAO PAULO, BRASIL.

Prosigue la labor de este importante centro de pesquisas en el campo del folklore. Welmann Galvao de Franca Rangel, en "*Algumas Contribuições espanholas ao Folklore Paulista*", estudia el aporte hispánico que se ha incorporado a la tradición popular en los varios aspectos: magia, supersticiones, canciones de cuna, coplas, etc. Ofrece dos ejemplos musicales: una acalanto y una murga de doctores. Es de gran utilidad para los estudios comparados.

Verissimo de Melo, se ocupa de *Rondas Infantis Brasileiras* y con cariño reúne el material que se ha ido espigando en este delicado cam-

po de investigación. Son claros y numerosos los ejemplos musicales que se acompañan, y que dan valor mayor a esta monografía premiada en uno de los concursos organizados por el Departamento de Cultura.

José Nascimento de Almeida Franco hace un estudio acucioso de *Baile Pastoril no Sertao da Bahia*, que rastrea en sus orígenes históricos y en su materialidad musical y coreográfica. Alceu Maynard Araujo, dedica una utilísima encuesta a los "*Instrumentos Musicais e Implementos*", que acompañan la ejecución de los ritmos vernáculos.

Hay en la serie nutrido material de otros aspectos del folklore, que enriquecen el acervo de los estudios folklóricos del Brasil.

E. P. S.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

- BRISKIER, ARTHUR.—Piano Transcriptions of J. S. Bach. (The Music Review. Vol. XV, N.º 3. Agosto 1954).
- DE LA CALLE, ANTONIO.—Cine y Música. (Revista Ritmo. Año XXIV, N.º 261, Mayo 1954).
- DREW, DAVID.—Music that cannot be played. (Music and Musicians. Vol. 2. N.º 7. Marzo 1954).
- FREITAS BRANCO, JOÃO DE.—Igor Stravinsky en Lisboa. (Gazeta Musical. Año IV. N.º 46, Julio 1954).
- GUTIÉRREZ COSTA, ORLANDO.—La enseñanza musical en Chile y el recital celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica. (Revista Coral. Año III. N.º 8. Marzo-Abril 1953).
- HINDEMITH, PAUL.—La inspiración musical. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 142. 1.º de Agosto de 1954).
- JOLIVET, ANDRE.—Le Dodecaphonisme. (Le Conservatoire. N.º 31. Marzo 1954).
- KELDYSH, GEORGI.—Soviet Music Today. (Tempo. N.º 32. Verano 1954).
- MAILLARD-ACKER, RENÉ.—La Temporada Musical en París. (Ballet. Año II. N.º 6. 1954).
- MARKEVITCH, IGOR.—La Música y las Costumbres. (Polifonía. Año IX. N.º 79-81. Marzo-Mayo 1954).
- MITTAG, ERWIN VON.—El Festival de Salzburgo 1954. (Buenos Aires Musical. Año IX, N.º 148. 1.º Noviembre 1954).
- MONTSALVATGE, XAVIER.—La Música en Cataluña. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 143. 15 Agosto 1954).
- NÚÑEZ NIETO, JUAN B.—Schola Mercadería Chilena. (Coral. Año III. N.º 8. Marzo-Abril 1953).

RODRIGO, JOAQUÍN.—Algunos aspectos del Director de Orquesta. (Polifonía. Año IX. Nos. 79-81. Marzo-Mayo 1954).

SOPEÑA IBÁÑEZ, FEDERICO.—Carta española a los músicos argentinos. (Música. Año III. N.º 7. Enero-Marzo 1954).

SOPEÑA IBÁÑEZ, FEDERICO.—La nueva generación. (Música. Año III. N.º 7. Enero-Marzo 1954).

TAVARES BELLO, HENRIQUE.—Un nombre en la música contemporánea de Portugal. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 148. 1.º Noviembre 1954).

VALENTI FERRO, ENZO.—Los críticos musicales responden a nuestra encuesta. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 148. 1.º de Noviembre de 1954).

HISTORIA DE LA MUSICA

CHALUPT, RENÉ.—Algunas cartas de Falla y un cicerone granadino. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 138. 1.º de Junio de 1954).

LINDFORS, PER.—Ture Rangström and August Strindberg. (Musikrevy. 1954).

SABRADINI, GIANA - COEN, MASSIMO.—Música en el Siglo XX. Problemas de la Música Contemporánea. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 140. 1.º Julio 1954).

BIOGRAFIA - ANALISIS

DUMESNIL, RENÉ.—La Sinfonía «Turangalila» de Messiaen. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 137. 1.º Junio 1954).

GINASTERA, ALBERTO.—Strawinsky, el Constructor. (Polifonía. Año IX. Nos. 79-81. Marzo-Mayo 1954).

HOLLAND, A. K.—John Ireland at 75—An Appreciation. (Tempo. N.º 32. Verano 1954).

LOPES GRAÇA, FERNANDO.—Carlos de Seixas (Gazeta Musical. Año IV. N.º 46. Julio 1954).

PAZ, JUAN CARLOS.—Ubicación de Béla Bartók. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 138. 1.º Junio 1954).

TORNBLUM, FOLKE.—Franz Berwald—Swedish Symphonist (Musikrevy 1954).

VALENTI FERRO, ENZO.—Manuel de Falla vivió en Córdoba. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 138. 1.º Junio 1954).

EDUCACION MUSICAL

ENYEART HARPER, EARL.—Moral and Spiritual Values in Music Education. (Music Educators Journal. Vol. 40. N.º 6. Junio-Julio 1954).

MAILLO, ADOLFO.—La música de la enseñanza primaria. (Música. Año III. N.º 7. Enero-Marzo 1954).

MC. SWAIN, E. T.—Improving the Music Curriculum in the Elementary School. (Music Educators Journal. Vol. 40. N.º 6. Junio-Julio 1954).

OPERA

DALLAPICCOLA, LUIGI.—Mi ópera «Il Prigionero». (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 142. 1.º Agosto 1954).

DALLAPICCOLA, LUIGI.—Mi ópera «Il Prigionero». (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 144. 1.º Septiembre 1954).

DE LA GUARDIA, ERNESTO.—Una ópera italiana del Barroco «Il Pomo D'Oro» de Cesti. (Ricordiana. Año IV. N.º 2. Marzo-Abril 1954).

KLOPFENSTEIN, RENÉ.—«Julio César» de Haendel, en el Festival de Wiesbaden. (Polifonía. Año IX. Nos. 82-83. Junio-Julio 1954).

PANNAIN, GUIDO.—La ópera: ¿Vive? ¿Muere? (Polifonía. Año IX. Nos. 79-81. Marzo-Mayo 1954).

SALAZAR, ADOLFO.—«Porgy and Bess» y la ópera nacional americana. (Polifonía. Año IX. Nos. 78-81. Marzo-Mayo 1954).

WILLEMETZ, ALBERT.—Une prime pour la Renaissance de l'opérette. (Le Conservatoire. N.º 31. Marzo 1954).

BALLET

BRUNO RUIZ, LUIS.—Verdad sobre el futuro del ballet mejicano. (Ballet. Año II. N.º 6. 1954).

FRANZE, JUAN PEDRO.—Estrenos Músico-dramáticos en Buenos Aires. (Ballet. Año II. N.º 6. 1954).

EHRMANN-EWART, HANS.—Carmina Burana. (Ballet. Año II. N.º 6. 1954).

EMERY, FERNANDO.—Panorama de la Danza en Buenos Aires. (Ballet. Año II. N.º 6. 1954).

LIFAR, SERGE.—De la Création. (Le Conservatoire. N.º 31. Marzo 1954).

UBOLDI, OSCAR.—Un inesperado Festival de la Danza. (Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 138. 1.º Junio 1954).

ULANOVA, GALINA.—The fruits of research. (Dance and Dancers. Vol. 5. N.º 2. Febrero 1954).

FOLKLORE

ARNBERG, MATTS.—Folk Music and Country Fiddlers in Sweden. (Musikrevy, 1954).

CURT LANGE, FRANCISCO.—La Muerte del Folklore Musical. (Polifonía. Año IX. Nos. 79-81. Marzo-Mayo 1954.)

CURT LANGE, FRANCISCO.—La Muerte del Folklore Musical. (Polifonía. Año IX. Nos. 82-83. Junio-Julio 1954).

LOPES GRAÇA, FERNANDO.—Notas para un possível Ideário do Folclorista Musical Portugues. (Gazeta Musical. Año IV. N.º 45. Junio 1954).



DISCOS

- BACH, J. S.—Suite N.º 1 en Do Mayor.
Orquesta de Cámara de la R. C. A.
Víctor.
Director: *Fritz Reiner*.
LM-6012 (R. C. A. Víctor).
- BACH, J. S.—Suite N.º 2 en Si Menor.
Orquesta de Cámara de la R. C. A.
Víctor.
Director: *Fritz Reiner*.
LM-6012 (R. C. A. Víctor).
- BACH, J. S.—Suite N.º 3 en Re Mayor
Orquesta de Cámara de la R. C. A.
Víctor.
Director: *Fritz Reiner*.
LM-6012 (R. C. A. Víctor).
- BACH, J. S.—Suite N.º 4 en Re Mayor.
Orquesta de Cámara de la R. C. A.
Víctor.
Director: *Fritz Reiner*.
LM-6012 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 1 en
Fa Mayor, Op. 18.
Cuarteto de Cuerdas Paganini.
LM-1729-1736 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 1 en
Sol Mayor, Op. 18.
Cuarteto de Cuerdas de Paganini.
LM-1729-1736 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 2 en
Do sostenido menor, Op. 131.
Cuarteto de Cuerdas de Paganini.
LM-1729-1736 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 2 en
Sol Mayor, Op. 18.
Cuarteto de Cuerdas de Paganini.
LM-1729-1736 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Cuarteto N.º 14 en
Do sostenido menor, Op. 131.
Cuarteto de Cuerdas de Paganini.
LM-1729-1736 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto N.º 5 en
Mi bemol, Op. 73 (Concierto del Em-
perador).
Orquesta Sinfónica R. C. A. Víctor.
Director: *Fritz Reiner*.
Piano: *Wladimir Horowitz*.
LM-1718 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Concierto en Re
mayor, op. 61 para violín y orquesta.
The Philharmonia Orchestra.
Director: *Rafael Kubelik*.
Violín: *Ida Haendel*.
LBC-1003 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Missa Solemnis en
Re Mayor, Op. 123.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
Soprano: *Lois Marshall*.
Mezzo-Soprano: *Nan Marrison*.
Tenor: *Eugene Conley*.
Bajo: *Jerom Nines*.
Coros de: *Robert Shaw*.
LM-6013 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Oberturas: Leono-
ra. N.º 3; La Consagración de la Casa;
Egmont; Fidelio; Coriolano.
Orquesta Filarmónica de Londres.
Director: *Eduard van Beinum*.
LLC-38028 (London).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 2 en
Re Mayor, Op. 36.
Orquesta Sinfónica N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LBC-1723 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 4 en
Si Bemol Mayor, Op. 60.
Orquesta Sinfónica N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LBC-1723 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.—Sinfonía N.º 6 en
Fa Mayor, Op. 68 «Pastoral».
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1755 (R. C. A. Víctor).

- BEETHOVEN, L. v.**—Sinfonía N.º 7 en la Mayor, Op. 92.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1756 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.**—Trío N.º 7 en Si bemol Mayor, Op. 97.
Piano: *Arthur Rubinstein*.
Violín: *Jascha Heifetz*.
Cello: *Emanuel Feuermann*.
LCT-1020 (R. C. A. Víctor).
- BEETHOVEN, L. v.**—Variaciones «Eroica». Quince variaciones en Mi bemol mayor, Op. 35.
Piano: *Claudio Arrau*.
LTC-32007 (Decca).
- BOCCHERINI.**—Concierto en Si Bemol Mayor para violoncello y orquesta. Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Muenchinger*.
Cello: *Pierre Fournier*.
LLC-38019 (London).
- BOCCHERINI.**—Cuartetos en La Mayor Op. 39, N.º 3 y en Mi Bemol Mayor, Op. 58, N.º 3.
Cuarteto Italiano.
3 ACX-47021 (Angel Records).
- BRAHMS.**—Sinfonía N.º 2 en Re Mayor, Op. 73.
Orquesta Filarmónica de Londres.
Director: *Wilhelm Furtwaengler*.
LLC-38021 (London).
- CORELLI, ARCANGELO.**—Concerti Grossi en Re Mayor, Op. 6, N.º 1.
Conjunto de Cámara de la Sociedad Corelli.
LM-1776 (R. C. A. Víctor).
- CORELLI, ARCANGELO.**—Concerti Grossi en Fa Mayor Op. 6, N.º 2.
Conjunto de Cámara de la Sociedad Corelli.
LM-1776 (R. C. A. Víctor).
- CORELLI, ARCANGELO.**—Concerti Grossi en Re Mayor, Op. 6, N.º 7.
Conjunto de Cámara de la Sociedad Corelli.
LM-1776 (R. C. A. Víctor).
- CORELLI, ARCANGELO.**—Concerti Grossi en Sol Menor, Op. 6, N.º 8, «Per la note di Natale».
Conjunto de Cámara de la Sociedad Corelli.
LM-1776 (R. C. A. Víctor).
- CORELLI, ARCANGELO.**—Concerti Grossi en Fa Mayor, Op. 6, N.º 9.
Conjunto de Cámara de la Sociedad Corelli.
LM-1776 (R. C. A. Víctor).
- COUPERIN.**—Piezas Concertantes para cello y orquesta de cuerdas.
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Muenchinger*.
Cello: *Pierre Fournier*.
LLC-38019 (London).
- DEBUSSY.**—El Mar (Poema Orquestal en tres movimientos).
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1221 (R. C. A. Víctor).
- DEBUSSY.**—Recital de Lieder.
Soprano: *Maggie Teyte*.
Piano: *Alfred Cortot*.
LCT-1133 (R. C. A. Víctor).
- DUPARC.**—Recital de Lieder.
Soprano: *Maggie Teyte*.
Piano: *Alfred Cortot*.
LCT-1133 (R. C. A. Víctor).
- FAURÉ.**—Recital de Lieder.
Soprano: *Maggie Teyte*.
Piano: *Alfred Cortot*.
LCT-1133 (R. C. A. Víctor).
- LALO.**—Symphonie Espagnole, Op. 21.
Orquesta Filarmónica de Londres.
Director: *Eduard van Beinum*.
Violín: *Campoli*.
LLC-38022 (London).
- LEONCAVALLO.**—«Pagliacci» (Opera completa, cantada en italiano).
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Renato Cellini*.
Barítono: *L. Warren*.
Tenor: *J. Bjoerling*.
Soprano: *Victoria de los Angeles*.
Barítono: *R. Merrill*.
LM-6106 (R. C. A. Víctor).

- MASCAGNI.** — Cavallería Rusticana (Opera completa cantada en italiano).
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *R. Cellini*.
Soprano: *Zinka Milanov*.
Mezzo-soprano: *Carol Smilk*.
Contralto: *Margaret Roggero*.
Tenor: *J. Bjoerling*.
Barítono: *Robert Merrill*.
LM-6106 (R. C. A. Víctor).
- MENDELSSOHN.**—Sinfonía N.º 4 en la Mayor (Italiana) Op. 90.
Orquesta Filarmónica Real.
Director: *Sir Thomas Beecham*.
3 AC-42000 (Angel Records).
- MENDELSSOHN.**—Sueño de una Noche de Verano (Música instrumental para el drama de Shakespeare. Versión completa).
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
Coros Femeninos.
Soprano: *Edna Phillips*.
LM-1221 (R. C. A. Víctor).
- MOUSSORGSKY.**—«Boris Godunoff». Acto I «Hace años en Kazan» (Canto de Varlam) «Obtuve el Poder Supremo» (Monólogo de Boris) «Oh Dios, Oh Dios» (Oración y muerte de Boris). Orquesta de la Radiodifusión Francesa.
Director: *Issay Dobrowen*.
Coros Rusos de París.
Bajo: *Boris Christoff*.
EHA-11 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Bodas de Fígaro: Acto III, «Dove Sono i bei momenti» (Aria de la Condesa), «Crudel perche finora» (Dúo del Conde y Susana), Acto II «Por gi amor» (Aria de la Condesa), Don Juan: «La Ci darem la mano» (Dúo de Don Juan y Serlina).
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Bruno Reibold*.
Soprano: *Elisabeth Reiberg*.
Bajo: *Ezio Pinza*.
EHA-21 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Misa de Requiem en Re Menor K. 626.
Orquesta R. C. A. Víctor.
Director: *Roberto Shaw*.
Soprano: *Ivonne Cianella*.
Contralto: *Doris Okerson*.
Tenor: *Walker Carringer*.
Barítono: *Raymond Keast*.
Trombón solista: *Millard Neiger*.
Coro de: *Robert Shaw*.
LM-1712 (R. C. A. Víctor).
- PALADILHE.**—Recital de Lieder.
Soprano: *Maggie Teyte*.
Piano: *Alfred Cortot*.
LCT-1133 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.**—Le Tombeau de Couperin. Suite Orquesta de la Suisse Romande.
Director: *Ernest Ansermet*.
LLC-38023 (London).
- SMETANA.**—El Moldava. Poema Sinfónico.
Orquesta Filarmónica de Los Angeles.
Director: *Alfred Wallenstein*.
LTC-32008 (Decca).
- SMETANA.**—Obertura de «La Novia Vendida». Danza de los Comediantes; Furian.
The Philharmonia Orchestra.
Director: *Rafael Kubelik*.
EHA-10 (R. C. A. Víctor).
- STRAUSS. R.**—Así hablaba Zarathustra. Poema Sinfónico. Op. 30.
Orquesta Filarmónica de Viena.
Director: *Clemens Krauss*.
LLC-38024 (London).
- VERDI.**—Oberturas y Preludios («La Traviata», Preludios, Actos I y III; «I Vespri Siciliani», Obertura; «Aida», Preludio, Acto I; «La Forza del Destino» y «Nabuco», Oberturas).
Orquesta Philharmonia.
Director: *Alceo Galliera*.
3 ACX-47023 (Angel Records).
- VIVALDI.**—Concierto en Mi Menor para cello y orquesta de cuerdas.
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Muenchinger*.
Cello: *Pierre Fournier*.
LLC-38019 (London).

- VIVALDI.—Cuatro Concerti Grossi. Op. 8. «Le quattro stagioni» (Las Cuatro Estaciones).
Orquesta de Cámara Stuttgart.
Director: *Karl Muenchinger*.
LLC-38020 (London).
- WAGNER.—Lohengrin. Opera completa en 3 actos, cantada en alemán.
Orquesta Sinfónica y Coro del Nordwestdeutschen Rundfunks, Hamburgo.
Coro Masculino del Nordwestdeutschen Rundfunks, Colonia.
Director: *Wilhelm Schüchter*.
3 ACX-47017 (Angel Records).
- WAGNER.—«Lohengrin». Preludio del Acto I y III «Siegfried». Preludio del Acto II «Murmillos de la Selva». «Los Maestros Cantores». Preludio del Acto III.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB-7029 (R. C. A. Víctor).
- WAGNER.—Tristán e Isolda. Opera completa en 3 actos cantada en alemán.
Orquesta Philharmonia.
Director: *Wilhelm Furtwaengler*.
Coro: *The Royal Opera House, Covent Garden*.
Director del Coro: *Douglas Robinson*.
Soprano: *K. Flagstad*.
Tenor: *L. Suthaus*.
Mezzo-soprano: *B. Thebom*.
Bajo: *J. Greindl*.
Barítono: *D. Fischer-Dierkau*.
Tenores: *R. Schock, E. Evans, R. Davies*.
3 ACX-57000/5 (Angel Records).

REVISTAS

HEMOS RECIBIDO LAS SIGUIENTES REVISTAS:

MUSICALES:

- Ballet*. Año II N.º 6. Perú.
- Bollettino degli "Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra"*. Año VI. N.º 2. Junio 1954. Roma.
- Buenos Aires Musical*. N.º 137, Año IX, 15 de mayo 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 138. 1.º de junio 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 139. 15 de junio 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 140. 1.º de julio 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 142. 1.º de agosto 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 143. 15 de agosto 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 144. 1.º de septiembre 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 147. 15 de octubre de 1954. Buenos Aires.
- Buenos Aires Musical*. Año IX. N.º 148. 1.º de noviembre 1954. Buenos Aires.
- Gazeta Musical*. Año IV. N.º 44. Mayo 1954. Lisboa.
- Gazeta Musical*. Año IV. N.º 45. Junio 1954. Lisboa.
- Gazeta Musical*. Año IV. N.º 46. Julio 1954. Lisboa.
- Le Conservatoire*. N.º 31. Marzo 1954. París.
- Medellin Musical*. Año I. N.º 6. Abril 1954. Medellín. Colombia.
- Medellin Musical*. Año I. N.º 7. Mayo 1954. Medellín. Colombia.
- Medellin Musical*. Año I. N.º 8. Junio 1954. Medellín. Colombia.
- Música*. Año III. N.º 7. Enero-Marzo 1954. Madrid.
- Music and Musicians*. Vol. 2. N.º 7. Marzo 1954. Londres.
- Music Educators Journal*. Vol. 40. N.º 6. Junio-Julio 1954. USA.
- Orientación Musical*. Vol. XIII. N.º 147, Marzo 1954. Méjico. D. F.
- Orientación Musical*. Vol. XIII. N.º 150. Junio 1954. Méjico D. F.
- Polifonía*. Año IX. Nos. 79-81. Marzo-Mayo 1954. Buenos Aires.
- Polifonía*. Año IX. Nos. 82-83. Junio-Julio 1954. Buenos Aires.
- Pro-Arte Musical*. Año VI. N.º 1. Mayo 1954. La Habana.
- Ricordiana*. Año IV. N.º 2. Marzo-Abril 1954. Buenos Aires.
- Ricordiana*. Año IV. N.º 3. Mayo-Junio 1954. Buenos Aires.
- Revista Ritmo*. Año XXIV. N.º 261. Mayo 1954. Madrid.
- Revista Ritmo*. Año XXIV. N.º 262. Junio-Julio 1954. Madrid.
- La Rassegna Musicale*. Año XXIV. N.º 1. Enero-Marzo 1954.

- Record News*. Vol. 1. N.º 1. Agosto 1953. Londres.
- Record News*. Vol. 1. N.º 2. Septiembre 1953. Londres.
- Record News*. Vol. 1. N.º 3. Octubre 1953. Londres.
- Tempo*. N.º 32. Verano 1954. Londres.
- The Music Review*. Vol. XV. N.º 3. Agosto 1954. Londres.
- VARIAS:
- Anales*. Tomo LXXXII. N.º 337. Enero 1954. Quito.
- Anhembí*. Año IV. Vol. XIV. N.º 42. Sao Paulo.
- Anhembí*. Año IV. Vol. XV. N.º 43. Junio 1954. Sao Paulo.
- Anhembí*. Año IV. Vol. XV. N.º 44. Julio 1954. Sao Paulo.
- Anhembí*. Año IV. Vol. XV. N.º 45. Agosto 1954. Sao Paulo.
- Anhembí*. Año IV. Vol. XVI. N.º 46. Septiembre 1954. Sao Paulo.
- Armas y Letras*. Año XI. N.º 6. Junio 1954. Monterrey.
- Armas y Letras*. Año XI. N.º 7. Julio 1954. Monterrey.
- Atenea*. Año XXXI. Tomo CXV. N.º 346-347. Abril-Mayo 1954. Concepción, Chile.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 3. Marzo 1954. La Habana.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 4. Abril 1954. La Habana.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 5. Mayo 1954. La Habana.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 6. Junio 1954. La Habana.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 7. Julio 1954. La Habana.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*. Año III. N.º 9. Septiembre 1954. La Habana.
- Biblioteca Nacional*. Segunda Serie. Año V. N.º 1. Enero-Marzo 1954. La Habana.
- Bulletin Analytique*. Vol. VIII. N.º 1. 1954. París.
- Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Año 41. N.º 5. Mayo 1954. USA.
- Dance and Dancers*. Vol. 5. N.º 2. Febrero 1954. Londres.
- Estudios Americanos*. Vol. VII. N.º 28. Enero 1954. Sevilla.
- Estudios Americanos*. Vol. VII. N.º 29. Febrero 1954. Sevilla.
- Estudios Americanos*. Vol. VII. N.º 30. Marzo 1954. Sevilla.
- Estudios Americanos*. Vol. VII. N.º 31. Abril 1954. Sevilla.
- Estudios Americanos*. Vol. VII. N.º 32. Mayo 1954. Sevilla.
- Estudios Americanos*. Vol. VIII. Nos. 33-34. Junio-Julio 1954. Sevilla.
- Euterpe*. Año VI. N.º 16. Mayo-Junio 1954. Buenos Aires.
- Música y Artes Visuales*. Nos. 45-46. Noviembre-Diciembre 1953. USA.
- Música y Artes Visuales*. N.º 47. Enero 1954. USA.
- Música y Artes Visuales*. N.º 48. Febrero 1954. USA.
- Música y Artes Visuales*. Nos. 49-50. Marzo-Abril 1954. USA.
- Música y Artes Visuales*. Nos. 51-52. Mayo-Junio 1954. USA.
- Panorama* Vol. I. N.º 4. 1952. Washington.
- Panorama*. Vol. I. N.º 5. 1953. Washington.
- Panorama*. Vol. I. N.º 6. 1953. Washington.
- Panorama*. Vol. I. N.º 7. 1953. Washington.

-
- Revista de Educación.* Año XIV. N.º 62. Mayo 1954. Santiago, Chile.
- Revista Hispánica Moderna.* Año XX. Nos. 1-2. Enero-Abril 1954. New York.
- Vida Universitaria.* Año V. N.º 45. Abril 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año V. Nos. 43-44. Febrero-Marzo 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año IV. N.º 174. Julio 1954. Monterrey.

NOTA.—Las siglas que figuran en el presente número corresponden a las siguientes firmas, por orden de aparición:

A. L. Ll. (Alfonso Letelier Llona); D. Q. N. (Daniel Quiroga Navarrete); M. A. (Miguel Aguilar); C. B. (Carlos Botto); C. L. (Carlos Lavín); E. P. S. (Eugenio Pereira Salas).

